Thèse pour l'obtention du doctorat de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), mention Sociologie

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades *Doctor philosophiæ* (Dr. Phil.) in Geschichtswissenschaft, Universität Bielefeld

Préparée dans le cadre d'une cotutelle internationale entre l'EHESS (France) et l'Université de Bielefeld (Allemagne)

La Scène et l'Amphithéâtre – Sociologie et histoire de la discipline des études théâtrales en France et dans les deux Allemagnes (1945-2000)

QUENTIN FONDU

Thèse dirigée par : Gisèle Sapiro et Ingrid Gilcher-Holtey

Date de soutenance : le 7 janvier 2021

Jury : **Marco Consolini**, Professeur à l'Institut d'études théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 (rapporteur)

Oliver Flügel-Martinsen, Professor für Politische Theorie und Ideengeschichte an der Universität Bielefeld

Ingrid Gilcher-Holtey, Professorin für Allgemeine Geschichte unter besonderer Berücksichtigung der Zeitgeschichte an der Universität Bielefeld

Jan Lazardzig, Professor für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin (rapporteur)

Frédérique Matonti, Professeure de science politique, Université Paris I - Panthéon-Sorbonne

Gisèle Sapiro, Directrice de recherche au CNRS et directrice d'études à l'EHESS (CESSP)

Michael Werner, Directeur de recherche au CNRS et directeur d'études à l'EHESS (Centre Georg Simmel)

À Antonin, mon filleul nouveau-né,
À mes parents et à mes frères, à toute ma famille.
Bien qu'il vaille toujours mieux se consacrer aux vivants,
les morts restent également présents à mon esprit :
à ma grand-mère,
et à Claude Domenech.
À mes ami-e-s ensuite.
À nos combats enfin, et à nos victoires à venir.

REMERCIEMENTS

L'écriture d'une thèse constitue bien évidemment un cheminement intellectuel. Mais les idées ont toujours des conditions d'énonciation et donc une assise matérielle, rarement prises en considération pour rendre compte de cette aventure. Contrairement à nombre d'entre nous, j'ai eu la chance de profiter de plusieurs soutiens et aides tout au long de mon parcours. J'ai notamment bénéficié d'une *Start-Up Scholarship* à la *Bielefeld Graduate School in History and Sociology* à l'université de Bielefeld d'avril à juillet 2015, puis d'une allocation doctorale du Labex Tepsis entre 2015 et 2018, qui m'ont permis de poursuivre mes recherches dans les meilleures conditions possibles. Grâce à l'obtention d'une aide à la mobilité internationale du Labex Tepsis d'avril à août 2017 et d'une bourse de recherche du *Deutsches Literaturarchiv* de Marbach en septembre 2017, j'ai pu mener à bien le travail en archives en Allemagne. Je tiens d'ailleurs à exprimer ici toute ma gratitude aux archivistes, en France comme en Allemagne, qui m'ont guidé et orienté au gré de mes investigations, parfois un peu anarchiques. Outre les soutiens financiers, j'ai eu l'opportunité d'être associé à des collectifs de travail stables au cours de ces années : tout d'abord, à mon laboratoire de rattachement, le Centre européen de sociologie et de science politique (CESSP), soucieux d'intégrer ses nouveaux membres – un remerciement tout particulier à Jocelyne Pichot et aux représentant-e-s des doctorant-e-s ! – ; ensuite, à toutes les activités organisées par Gisèle Sapiro, l'atelier des doctorant-e-s en tête, qui constitue un formidable espace d'échange et de présentation des recherches en cours, malheureusement trop rare dans l'université actuelle. Ma reconnaissance va ainsi à tou-te-s ses participant-e-s : Amine, Clarisse, Delia, Elsie, Hélène, Jérôme, Jinsu, Lilas, Lucile, Madeline, Marcella, Maria, Mathilde, Myrtille et Tristan. Enfin, je pense au Centre Marc Bloch de Berlin en 2017 et au collège doctoral franco-allemand « Construire les différences » auquel j'ai appartenu de 2014 à 2019, qui ont rendu possibles de si belles rencontres, outrepassant les frontières institutionnelles, disciplinaires et géographiques – Lisa, Glòria, Aude, Sara, Martin et Claire. Que toutes ces institutions et leurs représentant-e-s soient vivement remercié-e-s !

Par-delà la recherche solitaire, les moments les plus riches et les plus formateurs eurent souvent lieu à l'occasion de réflexions ou des travaux collectifs. J'ai eu la chance d'être intégré par Gisèle Sapiro à plusieurs projets tout au long de ces années. Je songe au projet européen « International Coopération in the Social Sciences & Humanities » (2014-2017), au sein duquel j'ai mené mes premières recherches sur l'apparition des nouvelles disciplines dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle et sur la notion d'interdisciplinarité – je les ai d'ailleurs poursuivies par la suite en réalisant, avec Mélanie Sargeac et Aline Watzling, une enquête sur l'histoire transnationale de la gestion des université. Je pense également à l'enquête sur la reconnaissance professionnelle des écrivains, grâce à laquelle j'ai pu m'intéresser à la professionnalisation paradoxale des auteurs dramatiques, entre reconnaissance symbolique et précarité économique. Je n'oublie pas, plus récemment, l'aventure du *Dictionnaire international Bourdieu* pour lequel j'ai pris un grand plaisir à rédiger

plusieurs notices, parallèlement à la rédaction de cette thèse. En 2018, j'ai participé à la mise en place à l'EHESS d'un atelier sur les problèmes de la comparaison dans les sciences sociales avec des sociologues, des anthropologues et des historiens : Daphné Bédinadé, Baptiste Bonnefoy, Amina Damerdji, Vincent Hugoo, Delia Guijarro Arribas et Myrtille Picaud. Ce séminaire autogestionnaire fut éphémère, mais salutaire – au moins pour moi ! – par les problèmes communs et les manières diverses de les résoudre qui furent discutés à l'occasion des deux séances. Enfin, j'ai eu l'immense plaisir de prendre part à la création puis à l'organisation du « Séminaire littéraire des Armes de la Critique » à l'ENS Ulm à partir de 2013, aux côtés de Vincent Berthelier, de Jordi Brahamcha-Marin, d'Alice de Charentenay, d'Anaïs Goudmand, de Marion Leclair et de Laélia Véron – d'autres s'y sont adjoints depuis. Tout au long des sept années d'existence de ce séminaire, nous nous sommes efforcés de nous auto-former et de promouvoir les approches matérialistes dans l'appréhension des phénomènes littéraires et culturels. Dans ce cadre, nous avons interrogé de nombreux héritages, en particulier celui du marxisme qui me tient particulièrement à cœur. C'est au sein de ce séminaire qu'a émergé le projet d'une journée d'études sur l'héritage de la sociologie de la littérature de Lucien Goldmann, menée à bien avec Lucile Dumont et Laélia Véron : depuis, elle a donné lieu à la publication d'un dossier dans la revue *COnTEXTES – Revue de sociologie de la littérature*. Merci à toutes ces personnes avec qui j'ai eu l'occasion de travailler tout au long de ces années – et de m'épanouir professionnellement, intellectuellement et personnellement !

Merci également aux collègues de Paris 3, de l'Institut d'études théâtrales en particulier, pour les deux dernières années que j'ai passées auprès d'eux et d'elles en tant qu'attaché temporaire d'enseignement et de recherche – je pense à Carmen, Caroline, Charlotte, Clara, Eloi, Frédéric, Hélène, Margot, Oriane, Patricia et Tommaso et à nos nombreuses discussions sur le théâtre, les sciences sociales et la politique, problématiques d'ailleurs souvent entremêlées. Merci aux étudiant-e-s de Grigny, de l'EHESS et de Paris 3, auprès desquel-le-s j'ai eu la chance d'enseigner les sciences sociales, la sociologie historique, la méthode des archives en sociologie ou encore l'histoire et l'esthétique du théâtre. Je me suis enrichi et épanoui à leur contact – la formule n'est pas de politesse. Ils m'ont permis de ne jamais tenir mes connaissances pour acquises et de comprendre que le savoir n'est fait que pour être partagé et, parfois, contesté.

Au moment de mettre un point final à ce travail, je me rappelle des discussions informelles et des pauses salvatrices, qui ont emmaillé ces longues années, en particulier au sein de la salle 537 de l'EHESS qui, j'en suis sûr, deviendra mythique ! Merci à Elsa, Abigaïl, Pauline, Mathilde, Vincent, Maude, Adrien, Lais, Camille et Ivan pour les moments de détente et de travail intense passés en leur compagnie.

Merci à toutes celles et à tous ceux qui m'ont supporté au cours de ces années, quelquefois éprouvantes. Ma famille d'abord – tout particulièrement, mes parents et mes frères, mon cousin Vincent et sa femme Marianne. Également un grand merci aux ami-e-s que je n'ai pas encore mentionné-e-s et qui m'ont pourtant aidé à

persévérer dans les moments de découragement : Meziane, Thibault, Ugo, Elsa, Sylvain, Florencia, Lucille et tou-te-s les autres.

Merci à Madeline Bedecarré pour son aide concernant les traductions depuis l'anglais. À Lisa Ammon et à Lukas Pit Posselt pour leur appui indispensable pour les traductions du français vers l'allemand. À Julie Fillatre pour ses relectures précieuses de mes traductions de l'allemand au français – je lui dois également une bonne part de mon attachement pour l'Allemagne, pour sa langue et son histoire. Un autre évènement a provoqué ce sentiment : la lecture du *Théâtre politique* d'Erwin Piscator, offert par mon frère au moment de mon entrée dans le monde universitaire, et dont les mots de dédicace résonnent toujours dans mon esprit : « Au prolétariat de Berlin. »

Merci à Amina, Constantin, Guillaume, Benjamin, Mathilde et Elsa pour leurs relectures, qui m'ont aidé à clarifier mon propos et à améliorer ce travail.

Merci à toutes celles et à tous ceux qui ont accepté de me rencontrer et de me livrer leur témoignage, parfois de manière informelle. J'espère que tou-te-s jugeront que ce travail est digne de la mémoire qu'ils et elles ont accepté de me confier.

Merci à Marco Consolini, Oliver Flügel-Martinsen et Jan Lazardzig d'avoir bien voulu siéger à mon jury de thèse et discuter mon travail – leur avis m'est précieux. Frédérique Matonti et Michael Werner, en plus d'avoir accepté de faire partie de ce jury, m'ont guidé lors des comités de thèse annuels et ce travail leur doit donc beaucoup. Je tiens à les remercier tout particulièrement.

Ma dette est immense à l'égard de Gisèle Sapiro et d'Ingrid Gilcher-Holtey, mes deux directrices de thèse. Bien évidemment, ce travail leur est redevable à plus d'un titre : il a pris forme – et contenu – au gré de nos discussions, de leurs commentaires et en ayant la chance de pouvoir s'appuyer sur quantité de leurs recherches respectives. Tout au long de ces années, j'ai éprouvé au plus près le métier de chercheur grâce à Gisèle Sapiro et aux nombreuses enquêtes collectives auxquelles j'ai eu la chance de participer à ses côtés. Enfin, Gisèle Sapiro et Ingrid Gilcher-Holtey ne sont pas seulement deux spécialistes reconnues des intellectuel-le-s : elles en constituent également un modèle, en nous rappelant, à la suite de Bertolt Brecht et de Pierre Bourdieu, l'importance d'une « pensée intervenante [*eingreifendes Denken*] » !

Merci enfin à toutes celles et à tous ceux qui continuent à ne pas se satisfaire du monde tel qu'il est et qui luttent, encore et toujours – Sylvain en est un digne représentant. Car, sauf à faire le pari qu'un autre monde est possible et à agir en conséquence, de grands soirs en petits matins, d'assemblées générales en grèves et en manifestations, il n'a aucune chance d'advenir.

RÉSUMÉS ET MOTS-CLÉS

Résumé :

Cette thèse porte sur l'histoire de la discipline des études théâtrales (*Theaterwissenschaft* en allemand) en France et dans les deux Allemagnes, de 1945 jusqu'au début des années 2000. Elle interroge les conditions historiques et sociales qui permettent de comprendre son apparition et son développement. Mon hypothèse principale est que la constitution de cette discipline s'organise à la jonction du champ universitaire et du champ théâtral, et au croisement de logiques locales, nationales et internationales. À l'inverse des disciplines plus anciennes, les études théâtrales revendiquent en effet une plus grande ouverture vis-à-vis de logiques extérieures au monde académique, à la fois en termes de formations et de débouchés. Participant peut-être à la mise en crise contemporaine de l'« ordre disciplinaire », l'histoire de cette discipline doit ainsi être replacée dans les métamorphoses plus larges du théâtre et de l'université au cours de cette période – en particulier leurs internationalisations et leurs politisations respectives.

Notre démarche repose sur la sociologie historique, qui a pour ambition de cumuler les méthodes de l'histoire et celles de la sociologie, afin de prendre en compte simultanément événements, histoire institutionnelle et analyse structurale. Sans pour autant abandonner les principes de la comparaison entre la France et les deux Allemagnes, la méthodologie doit également beaucoup à l'histoire croisée, qui nous permet de multiplier les échelles d'analyse sans présupposer *a priori* le cadre national de la discipline.

Mots-clés :

ALLEMAGNE DE L'EST : ALLEMAGNE DE L'OUEST ; COMPARAISON ; DISCIPLINE ; ETUDES THEATRALES ; HISTOIRE CROISEE ; HYBRIDATION ; INTERDISCIPLINARITE ; INTERNATIONALISATION ; MAI 68 ; POLITIQUES CULTURELLES ; POLITISATION ; SOCIOLOGIE HISTORIQUE ; *PERFORMANCE STUDIES* ; *THEATERWISSENSCHAFT* ; THEATRE ; UNIVERSITE.

Zusammenfassung:

Diese Dissertation behandelt die Geschichte der Disziplin der Theaterwissenschaft in Frankreich und im geteilten Deutschland, von 1945 bis zum Beginn der 2000er Jahre. Sie untersucht die historischen und sozialen Bedingungen, die es ermöglichen, ihre Entstehung und Entwicklung zu verstehen. Die zentrale Hypothese ist, dass die Konstituierung dieser Disziplin durch die Verbindung des akademischen und theatralischen Bereichs und dem Zusammenwirken lokaler, nationaler und internationaler Logiken ermöglicht wurde. Im Gegensatz zu älteren Disziplinen beansprucht die Theaterwissenschaft in der Tat eine größere Offenheit gegenüber

Logiken außerhalb der akademischen Welt, sowohl in Bezug auf Ausbildung als auch auf Karrierewege. Die Geschichte dieser Disziplin, die wohl an der gegenwärtigen Krise der "Disziplinarordnung" teil hat, muss daher in die breiteren Metamorphosen des Theaters und der Universität in dieser Periode - insbesondere in ihre jeweiligen Internationalisierungen und Politisierungen - eingeordnet werden.

Der Ansatz dieser Dissertation basiert auf der historischen Soziologie, die darauf abzielt, die Methoden der Geschichte und der Soziologie zu kombinieren, um Ereignisse, die Institutionengeschichte und die Strukturanalyse gleichermaßen zu berücksichtigen. Ohne die Prinzipien des Vergleichs zwischen Frankreich und den beiden deutschen Staaten aufzugeben, verdankt die Methodologie auch viel der *histoire croisée*, die es erlaubt, die Skalen der Analyse zu multiplizieren, ohne a priori den nationalen Rahmen der Theaterwissenschaft vorwegzunehmen.

Stichworte :

DISZIPLIN; *ÉTUDES THÉÂTRALES*; *HISTOIRE CROISÉE*; HISTORISCHE SOZIOLOGIE; HYBRIDISIERUNG; INTERDISZIPLINARITÄT; INTERNATIONALISIERUNG; KULTURPOLITIK; MAI 1968 ; OSTDEUTSCHLAND; *PERFORMANCE STUDIES* ; POLITISIERUNG; THEATER; THEATERWISSENSCHAFT; UNIVERSITÄT; VERGLEICH; WESTDEUTSCHLAND.

Abstract:

This thesis is about the history of the discipline of theatre studies in France and in the two Germanies, from 1945 to the early 2000s. It examines the historical and social conditions in order to understand its emergence and development. My main hypothesis is that the creation of this discipline happened at the intersection of the academic and theatrical fields, and at the crossroads of local, national and international logics. Unlike older disciplines, theatre studies avows a larger openness vis-a-vis logics external to the academic world, both in terms of training and job prospects. Participating perhaps in the contemporary challenges to “disciplinary order”, the history of this discipline must also be resituated within the broader metamorphosis of theatre and the university over the course of this period.

Our approach relies on historical sociology, whose aim is to bring together methods from history and sociology in order to simultaneously think about events, institutional history, and structural analysis. Without abandoning the basis for comparison between France and the two Germanies, our methodology also draws heavily from *histoire croisée*, which allows us to broaden the scope of our analysis without accepting at face value the national framework of the discipline.

Key words :

COMPARISON ; CULTURAL POLICIES ; DISCIPLINE ; EAST GERMANY ; *ÉTUDES THÉÂTRALES* ; *HISTOIRE CROISÉE* ; HISTORICAL SOCIOLOGY ; HYBRIDIZATION ; INTERDISCIPLINARITY ; INTERNATIONALIZATION ; MAY 68 ; *PERFORMANCE STUDIES* ; POLITIZATION ; *THEATERWISSENSCHAFT* ; THEATER ; UNIVERSITY ; WEST GERMANY.

TABLE DES MATIERES

Remerciements ..... **- 1 -**

Résumés et mots-clés ..... **- 4 -**

Incipit ..... **- 12 -**

Introduction générale : Le théâtre à l'université ..... **- 16 -**

Pour une sociologie historique comparée des disciplines ..... **- 21 -**
Entre sociologie et histoire : les principes de la sociologie historique ..... - 22 -
Entre histoire des disciplines et sociologie des sciences : les enjeux d'une sociologie historique des disciplines ..... - 25 -
Sociologie historique des disciplines, théorie des champs et hybridation ..... - 28 -

Pour un « comparatisme structural » ..... **- 31 -**
De la comparaison à l'histoire croisée ..... - 31 -
Perspective relationnelle et jeux d'échelle : la construction d'une enquête ..... - 36 -

Présentation du plan ..... **- 39 -**

Première partie : « Têtes rondes et Têtes pointues » – Genèse d'une discipline hybride (années 1950-1960) ..... **- 41 -**

Introduction : Entre art et science, une discipline « à tête de Janus » ..... **- 42 -**

Chapitre 1 – *Theater/Wissenschaft* : Genèse et renouveau des études sur le théâtre en Allemagne (1919-1966) ..... **- 47 -**

La (pré-)histoire de la discipline et les enjeux mémoriels (1919-1945) ..... ***- 49 -***
Les conditions sociales de l'innovation disciplinaire ..... - 50 -
Massification universitaire et concurrence académique ..... - 51 -
Contre le mythe du « nomothète », l'« entreprise Herrmann » ..... - 54 -
Alliances et conflits avec les métiers artistiques ..... - 55 -
La revendication d'une discipline « vivante » ..... - 58 -
Une discipline du compromis ..... - 60 -
La création du *Theaterwissenschaftliches Institut* de Berlin en 1923 ..... - 60 -
Un « mariage de raison » ..... - 62 -
La *Theaterwissenschaft* à l'échelle nationale ..... - 63 -
La Theaterwissenschaft sous le nazisme (1933-1945) ..... - 66 -
Un essor paradoxal ..... - 66 -
La liquidation d'un héritage honteux ..... - 68 -

L'Institut für Theaterwissenschaft de la Freie Universität Berlin (1945-1965) : le retour des « Mandarins » ? ..... ***- 69 -***
Politiques éducatives et renouveau disciplinaire après-guerre ..... - 70 -
Le retour des élites académiques passées ..... - 71 -
Entre tradition et modernité ..... - 73 -
Hans Knudsen : un « Mandarin » ? ..... - 73 -

La professionnalisation des universités ..... - 73 -
Expansion et légitimité de la *Theaterwissenschaft* ..... - 75 -
Un monopole paradoxal ..... - 77 -
Du système mandarinal à l'université moderne ..... - 80 -
Des conflits interpersonnels et disciplinaires ..... - 80 -
Vieillissement social et renouvellement disciplinaire ..... - 82 -

Le modèle est-allemand (1945-1967) : entre autonomie et contrainte ..... - 84 -
Une « soviétisation » de l'université est-allemande ? ..... - 85 -
La comparaison contre l'histoire politique ..... - 86 -
Élites du passé et « homme nouveau » ..... - 87 -
Entre tradition et renouveau : la Theaterwissenschaft à la Humboldt-Universität ... - 89 -
La « tradition de l'école herrmannienne » contre la « *Theaterwissenschaft* bourgeoise » ..... - 89 -
Modèle soviétique et professionnalisation de la discipline ..... - 91 -
Une discipline en voie de (re)constitution ..... - 94 -
Un processus précoce de réforme ? ..... - 98 -
Contre les universités, le poids grandissant des *Akademie* ..... - 98 -
Un lien ambigu aux écoles d'art ..... - 102 -

Chapitre 2 – « Jouer le jeu de l'université » ? : Les études théâtrales en France (1959-1967) ..... - 107 -

1959, année de rupture ? ..... - 110 -
Avant 1959 – une phase « pré-disciplinaire » ? ..... - 111 -
Le rôle des associations nationales : la Société d'histoire du théâtre ..... - 111 -
Un nouveau domaine de recherche : la représentation théâtrale ..... - 114 -
Une nouvelle méthode ? : histoire littéraire, dramaturgie et sémiologie ..... - 123 -
1959 – la constitution d'une discipline ..... - 127 -
Jacques Scherer : une position en « porte-à-faux » ? ..... - 128 -
Des soutiens importants ..... - 132 -

Les années 1960, une « institutionnalisation du flou » ..... - 135 -
La difficile constitution d'un programme ..... - 136 -
Une division du travail intellectuel ..... - 137 -
La mise en place de diplômes ..... - 140 -
Faire du théâtre à l'université : théorie et pratique ..... - 143 -
Un recrutement à deux têtes ..... - 147 -
Bernard Dort : un intellectuel « double » entre le théâtre et l'université ..... - 148 -
Un recrutement bipolaire ..... - 150 -

Conclusion : Discordance des temps, concordance des champs ..... - 156 -

Deuxième partie : La « résistible ascension » des études théâtrales – Université, théâtre et politique (années 1960-1970) ..... - 159 -

Introduction : La politique dans tous ses États ..... - 160 -

Chapitre 3 – Une discipline « dont l'horizon est international » : Circulations, transferts et isomorphismes ..... - 164 -

Internationalisation du champ théâtral et synchronisation des champs théâtraux nationaux ..... - 166 -

L'Institut international du théâtre (1947) : les ambitions et les limites d'une association internationale ..... - 169 -

Une association transnationale, à distance des États et du marché ? ..... - 170 -

Le coût de l'international ..... - 174 -

Guerre et Paix : conflits et contradictions internes ..... - 176 -

Paris, « théâtre des théâtres du monde » ? : le Théâtre des Nations (1957-1972) ..... - 182 -

Un festival entre ambitions transnationales et dépendance nationale (1949-1965). ..... - 182 -

Grandeur et décadence d'une aventure internationale (1965-1973) ..... - 188 -

Le Théâtre des Nations : un « bilan à la fois maigre et excitant » ..... - 195 -

Brecht : un « modèle » international ..... - 197 -

Isomorphismes et synchronisation des champs théâtraux nationaux ..... - 203 -

Un espace international d'échanges et de débats sur le théâtre ..... - 204 -

« Droits et devoirs du metteur en scène vis-à-vis de l'auteur de théâtre » ..... - 211 -

« Wer ist die Avantgarde ? » – Retour sur une controverse internationale ..... - 216 -

La consécration française d'une figure internationale ? ..... - 219 -

De la circulation des modèles universitaires à l'internationalisation des disciplines ..... - 222 -

Enjeux internationaux de la formation théâtrale ..... - 225 -

L'Institut international du théâtre et la formation théâtrale : la reconnaissance d'un enjeu international (conflictuel) ..... - 226 -

L'Université du Théâtre des Nations (1961-1965) : « autre chose qu'une simple école » ..... - 231 -

La création de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (1957) ou comment faire une scène internationale ..... - 237 -

Des sociétés savantes (nationales) aux associations professionnelles (internationales) ..... - 237 -

Concurrence disciplinaire et conflits politiques ..... - 240 -

« Esprit de corps » à l'international : groupe de pression et pression du groupe. - 246 -

Les études théâtrales en France : une discipline « dont l'horizon est international » .... - 251 -

Chapitre 4 – « Disciples, occupez la discipline ! » : Les politisations du théâtre et de l'université ..... - 257 -

Une politisation « par le haut » : politiques éducatives et culturelles et expertise théâtrale ..... - 259 -

Cultures d'État : intellectuels et artistes en Allemagne de l'Est ..... - 260 -

« Nationalisation et « étatisation » des arts et de la culture ..... - 261 -

Theaterwissenschaft et associations professionnelles : le rôle de la *Verband der Theaterschaffenden* (1966) ..... - 263 -
Les sciences de l'art, des « *Leitungswissenschaften* » ? ..... - 265 -
Les études théâtrales en France : de la « marginalité » à l'expertise ? ..... - 270 -
Une « institutionnalisation de la création » par l'État ..... - 271 -
Les études théâtrales en France, une discipline de l'expertise ? ..... - 274 -

Une politisation « par le bas » : les années 1968 en France et en Allemagne de l'Ouest .. - 280 -
Les prodromes d'une crise : des politisations « parallèles » du théâtre et de l'université ? ..... - 284 -
Le théâtre universitaire, une « internationale de la contestation théâtrale » ? ..... - 284 -
Science, art et politique : la réception de Brecht en France ..... - 293 -
« Les années 1968 » à Berlin-Ouest : contestation politique et conflits disciplinaires ..... - 299 -
Du « cas Piscator » (1955-1956) au « cas Knudsen » (1961-1966) ..... - 300 -
„Unter den Talaren – Muff von 1000 Jahren" ..... - 308 -
Mai 68 à Paris : contre la division du travail artistique et intellectuel ..... - 315 -
Les comités d'action contre les « professionnels » ..... - 317 -
Mai 68 à l'IET : une « utopie concrète » ..... - 320 -

Conclusion : Une double synchronisation des temps et des champs ..... - 328 -

Troisième partie : « L'Exception et la Règle » – Les études théâtrales dans l'ordre disciplinaire (années 1970-2000) ..... - 330 -

Introduction : Un « moment lendemain de grands moments » – De la révolution à la réforme ..... - 331 -

Chapitre 5 – Les études théâtrales, un « champ faible » ? ..... - 337 -

Les études théâtrales en France : d'une logique de corps à une logique de champ ? ..... - 340 -
Massification, spécialisation et expansion de la discipline ..... - 340 -
« Une certaine routine de l'enseignement de masse » ..... - 340 -
D'un enseignement de spécialité à une discipline spécialisée ..... - 342 -
L'expansion de la discipline ..... - 345 -
L'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, corps ou « phare » ? ..... - 349 -
Un gain en réflexivité : réfléchir la discipline ..... - 349 -
Diviser pour mieux régner ..... - 351 -
« On était quand même Sorbonne » ..... - 356 -
L'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle et son double : le Département Théâtre du Centre expérimental de Vincennes ..... - 358 -
Une « démarche ouverte » ..... - 358 -
Une « orientation foncièrement pratique » ..... - 363 -
Une opposition structurale ..... - 365 -
Crises politiques, crises scientifiques ..... - 368 -
Autonomie perdue, corps retrouvé ? ..... - 369 -
De Vincennes à Saint-Denis : un héritage en crise ..... - 372 -

La Theaterwissenschaft dans les deux Allemagnes : d'une logique de corps-à-corps à une logique de champ ? ***- 377 -***
Expansion quantitative et extension des frontières de la Theaterwissenschaft - 378 -
L'essor de la discipline - 378 -
Un « modèle intégrateur » pour la *Theaterwissenschaft* - 383 -
Une discipline au pied du mur - 390 -
Un champ unifié de la *Theaterwissenschaft* ? - 390 -
Après 1989, la *Theaterwissenschaft* réunifiée ? - 394 -

Un paradigme à succès : les performance studies ***- 398 -***
Un discipline « impérialiste » ? - 399 -
Un « anti-discipline » ? - 400 -

Chapitre 6 – Une double « professionnalisation » des études théâtrales ? **- 404 -**

Interdisciplinarité et taxinomies disciplinaires ***- 407 -***
La labilité d'un label - 408 -
Une discipline plurielle au singulier / une discipline singulière au pluriel - 408 -
Une discipline classée ? - 411 -
Le combat pour l'interdisciplinarité et ses contradictions - 413 -
Dans les deux Allemagnes - 413 -
En France - 415 -

Le lien aux professions du théâtre ***- 418 -***
Qu'est-ce qu'un enseignant de théâtre ? - 418 -
La création d'un association professionnelle en France - 419 -
Le « capital théâtral » : de l'université au théâtre - 424 -
« Une jonction en quelque sorte organique » : du théâtre à l'université - 428 -
La question des débouchés ou les risques du métier - 432 -
Une « discipline à risque » - 433 -
Un premier débouché : les études théâtrales / la *Theaterwissenschaft* - 435 -
Un second débouché : les métiers artistiques - 435 -
Un troisième débouché : la pédagogie théâtrale - 438 -
Un quatrième débouché : les métiers de l'administration culturelle - 442 -

Conclusion : Une discipline « en crise » ? **- 447 -**

Conclusion générale : Un paradigme conSACRé ? **- 449 -**

Archives **- 458 -**

En France **- 458 -**

Archives de la Théâtrothèque Gaston Baty – Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - 458 -
Archives du Département Théâtre de l'Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis - 458 -
Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) - 458 -
Archives nationales - 462 -
Bibliothèque nationale de France - 462 -
Archives de l'Unesco - 464 -

En Allemagne ..... **- 465 -**
Universitätsarchiv Freie Universität Berlin ..... - 465 -
Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin ..... - 466 -
Theaterhistorische Sammlungen (Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin) ..... - 467 -
Akademie der Künste ..... - 467 -
Bundesarchiv (Berlin) ..... - 468 -
Deutsches Literaturarchiv Marbach ..... - 469 -
Archives personnelles d'Eckhard Schulz ..... - 470 -

Bibliographie ..... **- 471 -**
Études et sources sur l'histoire des études théâtrales en France ..... - 471 -
Études et sources sur l'histoire de la *Theaterwissenschaft* dans l'espace germanophone - 478 -
Études et sources sur l'histoire des études universitaires sur le théâtre dans le monde .... - 488 -
Articles des revues dépouillées ..... - 491 -
Sociologie et histoire du théâtre et de la culture ..... - 497 -
Sociologie et histoire des disciplines et des universités ..... - 506 -
Autres ..... - 515 -

Table des encadrés ..... **- 524 -**
Table des graphiques ..... **- 525 -**
Table des tableaux ..... **- 527 -**

Annexes ..... **- 529 -**
Annexe 1 : Chronologie non-exhaustive de la discipline en Allemagne, en France et à l'échelle internationale ..... - 529 -
Annexe 2 : Esquisse d'un programme de *Theaterwissenschaft* à la *Humboldt-Universität* (juillet 1950) ..... - 547 -
Annexe 3 : Cours de Bernard Dort donnés à l'Institut d'études théâtrales (1962-1981) .. - 549 -
Annexe 4 : Ensemble des représentants français et allemands aux Congrès de l'Institut international du théâtre (1949-1977) ..... - 551 -
Annexe 5 : Ensemble des numéros de la collection *Material zum Theater* (1970-1989) . - 559 -
Annexe 6 : Programme des enseignements du premier semestre de la première année du Département Théâtre du Centre expérimental de Vincennes (1978-1979) ..... - 570 -
Annexe 7 : Liste des enseignants du Département Théâtre de l'Université Paris 8 (1991-1992) ..... - 575 -
Annexe 8 : Préambule à un projet de création d'une section « danse » au Département Théâtre de l'Université Paris 8 (1989) ..... - 580 -
Annexe 9 : Questionnaire à destination des étudiants de l'*Institut für Theaterwissenschaft* de la FU (1996) ..... - 581 -
Annexe 10 : Statuts de l'Association pour la défense et le développement de l'enseignement du théâtre dans l'université française (1972) ..... - 584 -
Annexe 11 : Liste des enseignants du Centre d'études théâtrales de l'Université de Nanterre (1982-1983) ..... - 588 -

INCIPIT

16 février 2019 – Journée Portes Ouvertes de l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

De futurs étudiants, majoritairement lycéens, s'amassent dans les couloirs et commencent à se mettre en file – la force de l' « ordre » scolaire incorporé – devant les salles correspondant aux différentes formations offertes par l'université. Le nombre d'éventuels candidats à la licence ou au master d'études théâtrales sera toute la journée assez fourni – un peu plus que pour les lettres mais bien moins que pour la médiation culturelle. Pour les études théâtrales, nous sommes une dizaine – enseignants titulaires (surtout les maîtres de conférences), quelques ATER (dont je fais partie), doctorants contractuels et une poignée de vacataires – pour recevoir les lycéens, bien souvent accompagnés de l'un ou de leurs deux parents.

L'enjeu, pour les futurs étudiants : obtenir des informations sur lesdites formations, particulièrement à un moment de crise des règles d'accès au système universitaire, bouleversé par la mise en place de Parcoursup en 2018 ; se voir rassurer, en particulier pour les disciplines les moins connues et pour lesquelles les débouchés professionnels semblent les moins évidents, ce qui est le cas des études théâtrales ; enfin, pour de nombreux lycéens et pour quelques parents, afficher leur assurance et ce afin de mieux contrebalancer leurs craintes qui affleurent. Cette appréhension semble légitime lorsqu'on analyse la sélection objective mise en œuvre par Parcoursup – pour les études théâtrales, le taux d'acceptation oscille de 17,7 % à 99,7 % en fonction du choix des options, comme nous pouvons l'observer dans le tableau ci-dessous. Elle est en outre ressentie subjectivement par les parents et leurs enfants qui, pourtant, semblent s'y soumettre sans peine. Peut-être du fait de la grande porosité entre cette discipline et les mondes artistiques, au sein desquels l'idéologie du don inné est particulièrement forte. Ce « régime vocationnel », et le « darwinisme social » qu'il présuppose souvent, est d'autant mieux accepté qu'il coïncide avec le fait de disposer ou non de ressources rares, ici la pratique artistique qui est souvent mise en avant – par exemple ce jeune homme se prévalant de sa pratique artistique « professionnelle » car ayant joué dans plusieurs films et pièces de théâtre, point sur lequel insiste également sa mère. Un « crédit » artistique qui *in fine* les rassure et sous-tend leur « assurance ».

Tableau 1 : Capacités d'accueil et rapports de tension sur Parcoursup pour l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle (2018-2019)[1]

Mention	Intitulés des entrées Parcoursup 2019	Nombre de places bacheliers 2019	Nombre de vœux Parcoursup 2018	Rang du dernier appelé 2018	Taux d'acceptation 2018
Arts	Médiation culturelle / mineure pluridisciplinaire Arts et Médias (AEM)	215	1782	1189	66.7 %
Études théâtrales	Théâtre / mineure pluridisciplinaire Arts et Médias (AEM)	240	605	603	99.7 %
	Théâtre / Anglais	28	641	244	38.1 %
	Théâtre / Cinéma et Audiovisuel	27	1113	197	17.7%
	Théâtre / Lettres	28	463	317	68.5 %
Lettres	Lettres / Littératures	320	755	755	100 %
	Lettres / Professorat des écoles	26	244	181	74.2 %
	Lettres / Communication	51	551	531	96.4 %
	Lettres / Cinéma et Audiovisuel	23	396	308	77.8 %
	Lettres / Théâtre	25	264	264	100 %
	Lettres / Anglais	30	339	338	99.7 %
	Lettres / Français langue étrangère et seconde (DFLES)	21	96	96	100 %
	Double licence Lettres / Philosophie (avec l'Université Paris 1)	20	414	355	85.7 %

Synecdoque plus qu'anecdote, le profil de ces futurs bacheliers est à l'image de la discipline : majoritairement composée de femmes, provenant souvent de lycées parisiens intra-muros et beaucoup de praticiens du théâtre (amateurs au sein d'option théâtre au lycée et/ou en voie d'insertion dans le monde professionnel par la poursuite parallèle d'un cursus en école de théâtre ou en conservatoire). Ils sont d'ailleurs très nombreux à vouloir poursuivre une carrière artistique professionnelle par la suite – taux

[1] Ce document a été remis à l'ensemble de l'équipe enseignante dans le cadre de la Journée Portes Ouvertes de l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle du 16 février 2019. Nous n'avons conservé que les seules mentions arts, études théâtrales et lettres, à l'exclusion des nouvelles formations (Double licence Cinéma et Audiovisuel / Théâtre et Lettres / Humanités numériques) et des formations à distance. Seule la dernière colonne a été calculée par nos soins en divisant le rang du dernier appelé par le nombre de vœux Parcoursup puis en multipliant le résultat par 100.

qui, comme j'ai pu en faire l'expérience au cours de mes études dans la même filière et la même université, a tendance à décroître au fur et à mesure des années universitaires. On peut faire l'hypothèse que cette réorientation des espérances s'explique à la fois par des fuites progressives hors de l'université pour les plus enclins (parce que les mieux dotés ?) à sacrifier l'université au profit de leur carrière artistique et par un nombre croissant d'abandons des rêves artistiques pour les autres étudiants, devenus « raisonnables ». Cette proportion est d'ailleurs renforcée par l'arrivée d'anciens étudiants en classes préparatoires au début de la seconde et de la troisième année. Ainsi, la poursuite d'une formation universitaire est considérée comme un filet de protection par bon nombre de parents : elle offre en effet la possibilité future de mobiliser des ressources socialement assurées – les diplômes – dans un univers faiblement professionnalisé, et donc incertain, en plus d'être fortement concurrentiel et hiérarchisé.

L'omniprésence des ambitions artistiques pour les étudiants en études théâtrales – qui, outre l'activité de comédien, la plus mentionnée, peut être également plus en rapport avec la recherche intellectuelle, comme par exemple, la fonction de metteur en scène ou, plus rare, celle de « dramaturge » (à l'allemande) – indique la perpétuation de la tension originelle de la discipline, entre inscription académique et liens à la pratique théâtrale. Double inscription qui détermine également des relations parfois apaisées, souvent conflictuelles, vis-à-vis de l'université d'une part, et des écoles d'art de l'autre. Par exemple, la demande récente de mise en place de validation automatique de l'ensemble des ateliers de pratique pour les étudiants de conservatoire a été considérée par l'équipe pédagogique de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle comme un crime de lèse-discipline car la renvoyant unilatéralement de côté de la recherche théorique (et donc de l'université).

Cette expérience des portes ouvertes – qui, au départ, n'en était pas une, puisqu'il s'agissait simplement de participer aux tâches collectives du département – a ainsi le mérite de faire apparaître, sinon les impensés, au moins les fondements de la discipline. D'un côté par l'aperçu de l'image qu'elle renvoie auprès de celles et ceux qui sont à sa lisière (les futurs étudiants et leurs parents) ; de l'autre, par la rationalisation et la répétition d'un discours qu'elle détermine du côté du corps enseignant, ce qui permet alors de faire émerger les croyances internes (plus ou moins conscientes). « M'entendre raconter ce qu'on attend de moi », ai-je ainsi pu noter dans mon éphémère cahier de

terrain, en insistant auprès des étudiants à la fois sur la spécificité de la discipline – cette alliance entre un enseignement théorique et pratique du théâtre, sans pour autant avoir vocation à remplacer les écoles d'art et les conservatoires – et sur les possibles insertions professionnelles des étudiants. Se confronter *in situ* à cette (double) problématique – le territoire de compétence de la discipline et la question de ses débouchés – permet alors de commencer à interroger ses fondements, c'est-à-dire son histoire. Car les études théâtrales ont été confrontées tout au long de leur histoire à ces deux difficultés : se construire comme une discipline autonome d'une part et se faire reconnaître comme telle au sein des champs universitaire et artistique de l'autre. C'est, en tout cas, l'hypothèse qui est au départ de cette recherche.

INTRODUCTION GÉNÉRALE : LE THÉÂTRE À L'UNIVERSITÉ

Du point de vue des disciplines traditionnelles, les études théâtrales constituent une discipline récente. En Allemagne, des institutions universitaires de *Theaterwissenschaft* émergent dès les années 1920, tandis qu'il faut attendre la fin des années 1950 pour qu'elles apparaissent en France. À l'inverse, d'un point de vue contemporain, les études théâtrales précèdent largement l'essor des nouvelles « disciplines » de la fin du XX^{ème} siècle, comme par exemple les différentes *studies* (*performance studies*, *gender studies*, etc.). Contrairement à la plupart de ces nouveaux domaines, les études théâtrales ont pu se structurer au sein de l'université et y occuper une position reconnue. Elles partagent pourtant certaines de leurs caractéristiques, ce qu'elles peinent parfois à reconnaître. Outre une constitution identitaire autour d'un objet et non d'une méthode – le théâtre, appréhendé sous ses deux aspects, théorique et pratique –, elles revendiquent une plus grande ouverture vis-à-vis de logiques extérieures au monde académique, en particulier une porosité entre champs universitaire et théâtral, à la fois en termes de formation et de débouchés.

Pierre Bourdieu a pourtant montré les différences fondamentales qui opposent le champ universitaire et les champs de production culturelle à la suite de leur autonomisation respective. Le premier s'organise autour de la figure du professeur, engagée dans la reproduction des élites nationales et de la culture légitime, restreinte à la répétition des chefs-d'œuvre du passé, et dans un espace hiérarchique et structuré. L'autre s'établit autour de celle de l'artiste, créateur des œuvres au présent, prétendument indépendant des lois du monde social et se mouvant au sein d'un espace où seule l'anomie a pu s'institutionnaliser[2]. Cette opposition entre *auctor* et *lector* – « opposition structurale entre les écrivains et les professeurs, entre les libertés et les audaces de la vie d'artiste et la rigueur stricte et un peu étriquée de l'*homo*

[2] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Paris, Seuil, 1998, p. 222.

academicus[3] » comme l'écrit Pierre Bourdieu – a également pu être objectivée dans des institutions aux principes de classement et de jugement antagonistes, avec les universités d'un côté et les écoles d'art ou les conservatoires de l'autre. Rudolf Stichweh a ainsi montré le lien qui unit « la différenciation de l'art et la genèse des disciplines scientifiques […] [à la suite desquelles] les jugements de valeur incommensurables que sont la beauté et la vérité se substituent à la hiérarchie de l'adresse pratique et de la connaissance théorique[4]. » De même, ces institutions s'opposent par leurs fondements pédagogiques, comme l'a démontré Johan Heilbron :

> « Dans l'évolution de l'art moderne, ces questions de transmission artistique ont reçu des réponses largement négatives. La rupture avec l'institution académique a été accompagnée par une représentation de l'artiste et de la création artistique qui a engendré une sorte de nihilisme pédagogique. Selon un discours très répandu, la production artistique autonome ne s'apprend pas et ne se transmet pas vraiment non plus. La capacité de faire une œuvre d'art ne dépend que de la singularité de son producteur, de son charisme, de son "génie", de son "inspiration", bref de toutes ces qualités qui, par définition, ne s'enseignent pas[5]. »

Construit contre le mode de transmission « artisanal » qui se caractérise par la transmission individuelle, de maître à apprenti, et le principe de la répétition pratique, le modèle académique se développe au milieu du XVII^{ème} siècle, se transférant de la littérature à l'art[6]. Ce nouveau mode d'apprentissage insiste davantage sur le rôle de l'apprentissage théorique, comme l'a montré Nathalie Heinich :

> « À l'opposé de cette formation pratique et individualisée, l'enseignement académique, réduit essentiellement à des séances de dessin d'après le modèle nu ou "académie", se caractérisera par une transmission de compétences à la fois collective et théorique : collective, parce que proposée à une classe d'élèves ; et théorique, parce que coupée du contexte de pratique de fabrication des images, même si elle se superpose à une formation conjointe en atelier. Ce sont des normes qu'il s'agit d'inculquer, à la fois intellectualisées – en tant qu'elles sont systématisées et verbalisées – et vécues non comme des ressources individuelles, mais comme des impératifs généraux, propres à la discipline toute entière[7]. »

Le modèle académique se voit lui-même dépassé dans un second temps, avec le renforcement de la figure de l'artiste et du modèle vocationnel, point sur lequel insiste

---

[3] Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, Paris, Minuit, 1984, p. 144.

[4] Rudolf Stichweh, *Études sur la genèse du système scientifique moderne*, trad. Fabienne Blaise, Lille, Presses universitaires de Lille, 1991, p. 27.

[5] Johan Heilbron, « Innovation institutionnelle et transmission artistique », in Jacques Dubois, Pascal Durand et Yves Winkin (dir.), *Le Symbolique et le Social – La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2015, p. 216.

[6] Raymonde Moulin, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Les Professions artistiques*, *Sociologie du travail*, 25/4, octobre-décembre 1983, pp. 388-403.

[7] Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste – Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993, pp. 28-29.

Nathalie Heinich en écrivant qu' « à la logique anti-artisanale de distinction par la spéculation théorique se substitue une logique anti-professionnelle de distinction par l'invention, la liberté à l'égard des règles, l'affirmation du génie créateur[8]. » Initialement construit contre l'opposition prévalant entre théorie et pratique, le nouveau modèle d'enseignement des arts contribue ensuite à sa consolidation.

Mises à part quelques exceptions, par exemple la mobilisation du théâtre comme outil pédagogique[9] ou encore des personnalités transcendant ces oppositions structurales comme Jean-Paul Sartre après la Seconde Guerre mondiale[10], cette antinomie entre modèle professionnel des universités et modèle vocationnel prévaut jusqu'à nos jours dans les écoles d'art et dans les conservatoires. C'est en grande partie contre elle que se sont constituées les études théâtrales en France et en Allemagne. Bernard Dort, l'une des personnalités centrales de l'histoire de la discipline en France, explicite cette tension en prenant son propre cas pour objet. Dans son *Journal*, il s'interroge ainsi sur :

> une de [s]es contradictions – majeure celle-là sans doute -, [s]on goût du théâtre comme plaisir à la dépense, à la dissipation, à l'instantané mais par ailleurs [s]a manie d'accumulation, de la pile, de la collection – de la librairie (au sens de Montaigne), de la bibliothèque. Oui, la scène et la bibliothèque… [S]on rêve : unir (superposer plutôt que de fondre) les deux[11].

Cette thèse porte sur l'histoire de la discipline universitaire des études théâtrales en France et dans les deux Allemagnes, de 1945 jusqu'au début des années 2000. Elle interroge les conditions historiques et sociales qui permettent de comprendre son apparition et son développement. Mon hypothèse centrale est que la constitution de cette discipline s'organise à la jonction du champ universitaire et du champ théâtral, et au croisement de logiques locales, nationales et internationales. Cet objet doublement hybride, par l'imbrication de ces deux champs et des espaces géographiques et culturels, parvient difficilement à s'imposer au sein du système universitaire du fait de ses caractéristiques novatrices. Participant peut-être à la mise en crise contemporaine de l'ordre disciplinaire, l'histoire de cette discipline doit donc être replacée dans les

[8] *Ibid.*, pp. 188-189.

[9] Marie Demeilliez, Estelle Doudet, Mathieu Ferrand et Éric Syssau (dir.), *Le Théâtre au collège*, *European Drama and Performance Studies* n°11, 2018.

[10] « Sartre, à la fois écrivain et philosophe, conduit à s'interroger sur les rapports entre deux catégories d'intellectuels : les professeurs et les "créateurs", qui, séparés et antagonistes dans l'histoire du champ, viennent à coïncider, chez lui, en une seule personne. » (Anne Boschetti, *Sartre et "Les Temps Modernes" : une entreprise intellectuelle*, Paris, Minuit, 1985, pp. 10-11.)

[11] Bernard Dort, « Journal » (4 septembre 1990), cité in Chantal Meyer-Plantureux, *Bernard Dort, un intellectuel singulier*, Paris, Seuil, 2000, pp. 257-258.

métamorphoses plus larges que subissent à la fois le théâtre et l'université au cours de cette période.

La rapide plongée ethnographique qui ouvre ce travail permet de faire émerger une forme d'impensé disciplinaire, lui-même renforcé par l' « amnésie de la genèse[12] » qu'indique le faible nombre de recherches portant sur cette histoire. On retrouve pourtant une histoire écrite et monopolisée par les partisans de la discipline en vue d'enjeux promotionnels, surtout en Allemagne où il existe de nombreux manuels ou introductions à la *Theaterwissenschaft* à l'inverse de la France[13]. Les partisans de la discipline réifient souvent l'histoire des études théâtrales, en affirmant qu'elles seraient parvenues, dès leur origine, à dépasser les oppositions entre champ universitaire et champ théâtral et donc entre théorie et pratique – une dimension qu'il s'agit de questionner en menant, tout au long de ce travail, une critique de l'historiographie existante et en interrogeant les différentes formes prises par cette hybridation en fonction des contextes (universitaires, artistiques et sociaux). Plus que des sources, ces travaux ont également constitué des matériaux permettant de faire émerger les enjeux de l'écriture de cette histoire.

Notre travail peut toutefois s'appuyer sur un renouvellement historiographique récent, que l'on observe dans les deux pays. À la différence de la France, des travaux universitaires traitent régulièrement de cette histoire en Allemagne. Première rupture vis-à-vis de l'histoire promotionnelle, ces travaux de recherche prennent souvent pour objet les « pères fondateurs » de la discipline – comme ceux de Stefan Corssen sur Max Herrmann[14], de Chiara Maria Buglioni sur Artur Kutscher[15] ou de Nora Probst sur Carl

[12] Pierre Bourdieu, *Sur l'État – Cours au Collège de France (1989-1992)*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2012, p. 185.

[13] Par exemple, dès la fin des années 1940, trois manuels se font concurrence en Allemagne : Carl Niessen, *Handbuch der Theater-Wissenschaft – Band I*, Emsdetten, Verlag Lechte, 1949. ; Artur Kutscher, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, Munich, Desch Verlag, 1949. ; Hans Knudsen, *Theaterwissenschaft: Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin*, Berlin (Ouest), Im Christian Verlag, 1950. Plus récemment, on peut citer : Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft* (1999), Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2014. ; Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Tübingen/Basel, A. Francke Verlag, 2009. Pour la France, il existe plusieurs dictionnaires du théâtre. Mais le premier manuel de la discipline est en préparation : Martial Poirson (dir.), *Manuel d'études théâtrales : Initiations aux arts de la scène et du spectacle*, Paris, Armand Colin, 2021.

[14] Stefan Corssen, *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Berlin, De Gruyter, 1998. Plus récemment : Martin Hollender, *Der Berliner Germanist und Theaterwissenschaftler Max Herrmann (1865-1942)*, Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin vol. 42, 2013.

Niessen[16]. Si ces monographies offrent des informations précieuses, elles peinent souvent à inscrire l'histoire des études théâtrales dans les transformations plus larges des universités et du théâtre et dans les différents contextes sociaux et politiques qu'elles traversent. Cette seconde rupture, plus récente et souvent prise en charge collectivement, est incarnée notamment par les travaux de Peter Jammerthal et Jan Lazardzig en Allemagne, retraçant dans *Front Stadt Institut* (2018) plus de vingt ans d'histoire de la discipline au sein de la *Freie Universität* de Berlin-Ouest[17].

En France, une approche similaire a été adoptée dans le dossier sur les origines des études théâtrales dans la revue *Registres*[18] ou encore par Stéphanie Méchine et Ève-Marie Rollinat-Levasseur dans leur article « Le théâtre à l'Université de Paris : Institutionnalisation et développement dans le seconde moitié du XX^e^ siècle[19] » (2016). Plus large est la perspective adoptée par Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux dans *Genèses des études théâtrales en France (XIX^e^-XX^e^)* (2019), ouvrage issu du séminaire « Approches plurielles du fait théâtral » (2013-2016) et qui poursuit les ambitions de la communication pionnière de Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les études théâtrales : objet ou discipline[20] ? » (2006). Comme l'indique le sommaire de l'ouvrage, il s'agit pour l'ensemble des auteurs d'inscrire l'histoire de la discipline dans une perspective de long terme et de multiplier les points de vue à partir de nombreuses études de cas d'institutions universitaires et extra-universitaires[21]. À rebours de l'approche monographique, ces derniers travaux – auxquels nous avons pu contribuer – ont le mérite de renouveler en profondeur l'écriture et la compréhension de cette histoire. Mais ils adoptent une focale toujours

---

[15] Chiara Maria Buglioni, *Das strittige Gebiet zwischen Wissenschaft und Kunst": Artur Kutscher und die Praxisdimension der Münchner Theaterwissenschaft*, Forum Modernes Theater vol. 48, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2017.

[16] Nora Probst, *Objekte, die die Welt bedeuten. Carl Niessen und die Kulturgeschichte(n) der frühen Theaterforschung in Köln*, thèse en cours à l'Université de Cologne (Allemagne).

[17] Peter Jammerthal et Jan Lazardzig (Hrsg.), *Front Stadt Institut – Theaterwissenschaft an der Freien Universität, 1948-1968*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2018.

[18] « Études théâtrales / 1. Les origines », *Registres, revue des études théâtrales* n°18, 2015, pp. 97-142.

[19] Stéphanie Méchine et Ève-Marie Rollinat-Levasseur, « Le théâtre à l'Université de Paris : Institutionnalisation et développement dans le seconde moitié du XX^e^ siècle », in Loïc Vadelorge**,** Florence Bourillon**,** Stéphanie Méchine et Éléonore Marantz-Jaen (dir.), *De l'Université de Paris aux universités d'Île-de-France*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, pp. 97-110.

[20] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », communication dans le cadre du colloque « Unité des recherches en sciences humaines et sociales. Fractures et recompositions » (Paris, ENS Ulm/CNRS, 9-10 juin 2006).

[21] Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Genèses des études théâtrales en France (XIX^e^-XX^e^)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

trop étroite. Premièrement, en autonomisant les études théâtrales et leurs dynamiques, ils ne les inscrivent pas suffisamment dans le champ relationnel des disciplines et ses métamorphoses récentes. Ensuite, en s'intéressant uniquement à un système national[22], ils peinent à appréhender les circulations et les transferts qui rythment cette histoire et contribuent à donner forme aux études théâtrales. À la différence de ces différents travaux, notre recherche propose la première étude comparative de l'histoire des études théâtrales en France et dans les deux Allemagnes.

Pour nous aider à dépasser les deux « fétiches » de l'histoire des disciplines dénoncés par Christophe Charle – « le fétiche de l'histoire interne de chaque science ou discipline, défendu par les spécialiste de celles-ci qui s'en réservent ainsi le monopole historiographique, et le fétiche de la logique nationale qui domine toute histoire des relations internationales[23] » – et nous permettre ainsi d'inscrire l'histoire de l'apparition et du développement des études théâtrales dans un cadre plus général, notre travail repose sur une démarche singulière : la sociologie historique comparée des disciplines.

Pour une sociologie historique comparée des disciplines

À l'inverse de nombreux travaux de chercheurs et chercheuses qui proviennent des études théâtrales, Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux ont le mérite de proposer une définition élaborée de la notion de discipline :

> « Elle comporte un corpus de textes fondateurs transmis par des personnalités qui se regroupent. C'est donc une instance de formation, de recherche et de débat. Sa reconnaissance a longtemps été, en France, le fait de l'État qui, à cet effet, mettait en place des diplômes et créait des postes. Une discipline ne naît jamais *ex nihilo*, elle emprunte toujours au début un objet, des méthodes à d'autres disciplines déjà existantes. Son institutionnalisation est un processus socio-historique long, complexe, souvent conflictuel, révélant ou amplifiant des pesanteurs, des chauvinismes, tant du côté des disciplines constituées (pour ne pas dire canoniques) que des disciplines émergentes. D'où l'existence de territoires, de domaines, de cantons, et donc de

[22] À l'exception du bref article suivant : Romain Jobez, « Études théâtrales et conscience critique : un enseignement des deux côtés du Rhin », in *Teatro do Mundo. O Teatro na Universidade: Ensaio e Projecto*, Porto, FLUP, 2007, pp. 41-47.

[23] Christophe Charle, « Enseignement supérieur et expansion internationale (1870-1930) – Des instituts pour un nouvel empire ? » in Johan Heilbron, Remi Lenoir et Gisèle Sapiro (dir.), *Pour une histoire des sciences sociales – Hommage à Pierre Bourdieu*, Paris, Fayard, 2004, p. 347.

> frontières. Celles-ci peuvent être des barrières ou des interfaces. Elles n'ont jamais interdit des influences croisées ni des coopérations[24]. »

En effet, une discipline se définit avant tout par ses frontières, et d'abord par les frontières qui la différencie des autres disciplines – point sur lequel insiste Steven Shapin en appelant à une « archéologie des frontières[25] » qui prendrait en compte à la fois les frontières objectivées (dans des institutions, par exemple) et le discours sur les frontières (qui sont souvent des discours d'autolégitimation). Cette approche est désormais classique en sociologie des disciplines et il s'agit donc de mettre en oeuvre dans ce travail en prenant notamment pour objet la distinction des études théâtrales vis-à-vis des disciplines littéraires. Elle se trouve toutefois complexifiée par notre objet. En effet, les études théâtrales prétendent transcender les frontières structurales opposant art et science. Notre démarche s'inscrit ainsi dans celle que propose Andrew Abbott lorsqu'il écrit que « nous ne devrions pas chercher les frontières des choses, mais les choses des frontières [*things of boundaries*][26]. »

Entre sociologie et histoire : les principes de la sociologie historique

Les relations entre histoire et sociologie se sont parfois limitées en France et en Allemagne à des portraits caricaturaux, dessinés par chaque discipline pour mieux légitimer sa propre démarche. Par exemple, Norbert Elias, raillant les historiens, oppose « l'histoire structurée des sociologues » à « l'histoire sans structuration des historiens[27] ». À l'opposé Fernand Braudel écrit que les sociologues

> « s'évadent, ou dans l'instant, toujours actuel, comme suspendu au-dessus du temps, ou dans les phénomènes de répétition qui ne sont d'aucun âge ; donc par une démarche opposée de l'esprit, qui les cantonne soit dans l'évènementiel le plus strict, soit dans la durée la plus longue[28] ».

Il existe pourtant une riche filiation au dialogue entre histoire et sociologie, faite autant de coopérations que de conflits.

---

[24] Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », in *Genèses des études théâtrales en France*, *op. cit.*, pp. 7-8.

[25] Steven Shapin, "Discipline and bounding: The History and Sociology of Science as seen through the Externalism-Internalism Debate", *History of Science*, 30/4, 1992, p. 335.

[26] Andrew Abbott, « Les choses des frontières » (2001), trad. Thomas Béraud, Didier Demazière, Morgan Jouvenet et Arnaud Saint-Martin, in Didier Demazière et Morgan Jouvenet (dir.), *Andrew Abbott et l'héritage de l'école de Chicago*, Paris, éditions de l'EHESS, 2016, p. 119.

[27] Norbert Elias, *Norbert Elias par lui-même* (1990), trad. Jean-Claude Capèle, Paris, Fayard, 1991, p. 128.

[28] Fernand Braudel, *Écrits sur l'histoire* (1969), Paris, Flammarion, 2013, p. 79.

L'œuvre de Max Weber s'inscrit dans un dialogue fructueux avec l'histoire et ses méthodes, comme le souligne Jean-Claude Passeron en parlant de sa « démarche d'historien-sociologue[29] ». Émile Durkheim, soutenu par son élève François Simiand, conçoit son projet scientifique en rupture avec l'« histoire historisante[30] », attentive uniquement aux causes conscientes, c'est-à-dire individuelles, au détriment des forces collectives – tout en mettant en œuvre un programme historico-sociologique particulièrement manifeste dans *L'Évolution pédagogique en France*[31] (1905, publié en 1938). Cet effort de mise à distance de l'écriture classique en histoire sera poursuivi par l'École des Annales, dont, comme l'écrit Ernest Labrousse, « le grand lien commun […] est l'introduction généralisée des forces collectives dans la problématique de l'histoire. Sans méconnaître bien sûr l'individuel à côté du collectif[32]. »

Plus récemment, le renouveau des approches historiques en sociologie, et sociologiques en histoire, indiquent un regain d'intérêt pour les tentatives unitaires, quoique plurielles, de pratiquer les sciences humaines et sociales. En sociologie, Pierre Bourdieu et les chercheurs et chercheuses qui s'inscrivent à sa suite insistent sur les différents états de l'histoire, « l'histoire objectivée et l'histoire incorporée[33] », ainsi que sur les processus historiques de constitution des champs (littéraire et artistique en particulier[34]). Aux États-Unis, la « macrosociologie historique » adopte, à la suite de Charles Tilly, « une perspective de longue durée sur les faits sociaux[35] », tandis que George Steinmetz, qui s'est lui-même intéressé à l'histoire de la sociologie historique[36], privilégie la recherche de terrain à partir des archives. Jérôme Lamy et Arnaud Saint-Martin souhaitent enfin réactualiser, au prix de l'éclaircissement de son histoire

[29] Jean-Claude Passeron, « L'espace wébérien du raisonnement comparatif », in Max Weber, *Sociologie des religions*, trad. Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 2012, p. 6.

[30] Émile Durkheim, « Débat sur l'explication en histoire et en sociologie » (1908), in *Textes 1 : Éléments d'une théorie sociale*, Paris, Minuit, 1975, pp. 199-217.

[31] Émile Durkheim, *L'Évolution pédagogique en France* (1905, publié pour la première fois en 1938), Paris, PUF, 2014.

[32] « Entretiens avec Ernest Labrousse », *Paternalisme et maternage*, *Actes de la recherche en sciences sociales* vol. 32-33, avril/juin 1980, p. 114.

[33] Pierre Bourdieu, « Le mort saisit le vif : les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°32-33, avril/juin 1980, p. 10.

[34] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.* Et : *Manet, une révolution symbolique : Cours au Collège de France (1998-2000)*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2013.

[35] Immanuel Wallerstein, Randall Collins, Michael Mann, Georgi Derluguian et Craig Calhoun, *Le Capitalisme a-t-il un avenir ?*, trad. Marc Saint-Upéry, Paris, La Découverte, 2014, p. 12.

[36] George Steinmetz, « La sociologie historique en Allemagne et aux États-Unis : un transfert manqué (1930-1970) », trad. Chloé Degois, *Genèses*, 71/2, 2008, pp. 123-147.

plurielle, la sociologie historique des sciences et des techniques (SHST), cette « tradition intellectuelle souterraine[37] ».

Des démarches similaires apparaissent au sein de la discipline historique, comme l'histoire comparée qui s'oriente selon Christophe Charle vers une « perspective comparative, transdisciplinaire, génétique et structurale[38] » ; l'histoire croisée proposée par Michael Werner et Bénédicte Zimmermann dont « l'un des enjeux […] est de reconceptualiser certains aspects de ces rapports multiples entre histoire et sciences sociales[39] » ou la socio-histoire qui « combine les *principes fondateurs* de ces deux disciplines [l'histoire et la sociologie] tels qu'ils ont été fixés au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècle[40] ». C'est également le cas en Allemagne, où des historiens ont pu s'inspirer des travaux de Pierre Bourdieu, en particulier Ingrid Gilcher-Holtey[41]. Parfois éloignées, ces conceptions partagent pourtant l'ambition de dialogues interdisciplinaires approfondis, loin des injonctions contemporaines à l'interdisciplinarité, souvent superficielles. Plutôt que de s'enfermer dans des reproches parfois justifiés ou des oppositions classiques mais répétées *ad nauseam* (sciences nomothétiques vs. sciences idiographiques ; synchronie vs. diachronie ; continuité vs. rupture ; structure vs. individu etc.), il nous semble ainsi urgent de poursuivre ce dialogue.

Sans nier la « narrative/analysis distinction[42] » qui divise selon Abbott l'histoire et la sociologie – et qui engendre d'ailleurs des difficultés d'écriture, soulignées par Reinhart Koselleck lorsqu'il écrit que « les "évènements" ne peuvent être que racontés et les "structures" décrites[43] » –, une sociologie historique des disciplines vise à cumuler les méthodes de l'histoire et celles de la sociologie, afin de prendre en compte simultanément événements, histoire institutionnelle et analyse structurale. Elle permet de maintenir à distance le risque, pour le sociologue, de s'en tenir à un « usage

[37] Jérôme Lamy, Arnaud Saint-Martin, « La sociologie historique des sciences et techniques : essai de généalogie conceptuelle et d'histoire configurationnelle », *Revue d'histoire des sciences*, 68/1, 2015, p. 176.
[38] Christophe Charle, *Homo Historicus : Réflexions sur l'histoire, les historiens et les sciences sociales*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 62.
[39] Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, sciences sociales* 58/1, 2003, p. 31.
[40] Gérard Noiriel, *Introduction à la socio-histoire*, Paris, La Découverte, 2006, p. 3.
[41] Ingrid Gilcher-Holtey, « Contre le structuralisme, le pansymbolisme et la pansémiologie : Pierre Bourdieu et l'histoire », in Hans-Peter Müller et Yves Sintomer (dir.), *Pierre Bourdieu, théorie et pratique – Perspectives franco-allemandes*, Paris, La Découverte, 2006, pp. 155-164.
[42] Andrew Abbott, *Chaos of disciplines*, Chicago/Londres, Chicago University Press, 2001, p. 92.
[43] Reinhart Koselleck, *Le Futur passé : Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), trad. Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, éditions de l'EHESS, 2016, p. 164.

commode et paresseux du contexte[44] » comme le dénoncent Michael Werner et Bénédicte Zimmermann. Ce risque est également reconnu par Charles Wright-Mills, qui parle de « délayage insipide qui consiste à "situer l'arrière-plan historique", le plus souvent dans les préfaces, et du procédé *ad hoc* qu'on appelle l' "explication historique[45]" ».

La sociologie historique *des disciplines* permet en outre de dépasser certaines apories de l'histoire des disciplines d'un côté et de la sociologie des sciences de l'autre. Tandis que la première, en se focalisant sur des individus, a parfois tendance à autonomiser l'histoire interne de la discipline au détriment de ses déterminations extérieures, la seconde, trop attentive aux structures, en perd souvent de vue les agents et le caractère historique des processus sociaux. Elle repose alors fréquemment sur le postulat fonctionnaliste d'un processus linéaire de différenciation des sphères d'activités.

Entre histoire des disciplines et sociologie des sciences : les enjeux d'une sociologie historique des disciplines

Étudiant la structuration de l'espace des disciplines – comme modalité d'organisation de l'activité scientifique historiquement située –, le sociologue allemand Rudolf Stichweh note que cette « structure absolument nouvelle du système des disciplines scientifiques […] se déploie pour la première fois au dix-neuvième siècle[46] ». Pour lui, fidèle à la thèse centrale du sociologue allemand Niklas Luhmann, cette différenciation des disciplines coïncide avec le moment du passage, pour les sociétés européennes, d'une logique de stratification sociale hiérarchique à celle d'une « différenciation fonctionnelle » caractérisée par l'autonomie grandissante des systèmes sociaux. Comme l'écrit Rudolf Stichweh, la différenciation des disciplines n'apparaît en effet « nullement comme le début d'une fragmentation et d'une perte d'organisation […] [mais] est bien plutôt un *mécanisme d'auto-organisation du système qui se substitue aux interventions ordonnatrices externes*[47]. » Montrant le poids grandissant des principes de « différenciation interne » (*Innendifferenzierung*) au détriment de ceux de « différenciation externe » (*Ausdifferenzierung*), il démontre également que

[44] Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée », *op. cit.*, p. 30.
[45] Charles Wright-Mills, *L'Imagination sociologique* (1959), trad. Pierre Clinquart, Paris, La Découverte, 2006, pp. 157-158.
[46] Rudolf Stichweh, *Études sur la genèse du système scientifique moderne*, *op. cit.*, p. 17.
[47] *Ibid.*, p. 21.

l'apparition des disciplines est liée à l'avènement de l'université moderne, et notamment celle fondée par Wilhelm von Humboldt en 1810 à Berlin. Ce dernier aurait défini l'université comme étant faite « pour intégrer une multiplicité hétérogène de matières et pour leur concéder un droit propre tout en les maintenant unies[48] », c'est-à-dire comme une « infrastructure organisatrice de la différenciation progressive des disciplines[49]. »

Enrichissant l'histoire des universités par une véritable sociologie des disciplines, cette thèse a le mérite, de même que la théorie des champs proposée par Pierre Bourdieu, d'insister sur l'autonomisation des espaces sociaux et sur la spécificité des enjeux qui les animent. Cependant, contrairement à cette dernière ou même à la théorie marxiste, elle ne parvient pas à rendre compte des luttes et des rapports de force inégaux qui structurent ces espaces, ni à prendre en compte les liens qui les unissent (ou les divisent) entre eux – Yann Renisio a par exemple montré pour la France l'homologie structurale qui existe entre l'espace social et l'espace des disciplines[50]. Pierre Bourdieu le disait déjà dans *La Noblesse d'État* (1989) : « Les différences entre les disciplines *recouvrent*, au double sens, des différences sociales[51]. » Quoique partiellement historique – Rudolf Stichweh mentionne certaines « *discontinuités*[52] », sans pour autant les prendre pour objet – et revendiquant son caractère relationnel, cette sociologie des disciplines aboutit à une forme raffinée de fonctionnalisme, qui dessine un processus social d'ampleur en partie téléologique et des trajectoires disciplinaires standardisées. Cette perspective a déjà été critiquée par Johan Heilbron, qui considère à l'inverse que « les genèses et les trajectoires des différentes disciplines varient de manière importante[53]. »

Ce reproche vaut également pour la « sociologie processuelle » d'Andrew Abbot, appliquée aux disciplines dans *Chaos of disciplines*. Il élabore une conception écologique et relationnelle des disciplines selon laquelle « aucune discipline ne peut gagner ou perdre d'autorité dans un domaine sans déplacer ou attirer d'autres

[48] *Ibid.*, p. 75.
[49] *Ibid.*, p. 76.
[50] Yann Renisio, « L'origine sociale des disciplines », *Espace des disciplines et pratiques interdisciplinaires, Actes de la recherche en sciences sociales* n°210, 2015, pp. 10-27.
[51] Pierre Bourdieu, *La Noblesse d'État : Grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Minuit, 1989, p. 33.
[52] Rudolf Stichweh, *Études sur la genèse du système scientifique moderne*, *op. cit.*, p. 52.
[53] Johan Heilbron, "A Regime of Disciplines: Toward a Historical Sociology of Disciplinary Knowledge", in Charles Camic and Hans Joas (dir.), *The Dialogical Turn: New Roles for Sociology in the Postdisciplinary Age*, Lanham, Rowlan & Littlefield Publishers, 2004, p. 35.

disciplines[54] [*no disciplines gains or loses authority in an area without displacing or enticing other disciplines*] ». C'est dans ce cadre qu'il formule sa « théorie des fractales » :

> "A fractal distinction thus produces both change and stability. Any given group is always splitting up over some fractal distinction. But dominance by one pole of the distinction requires that pole to carry on the analytic work of the other, so the endless subdivision that we label by the word differentiation does not seem possible. There results a continuous bending of terminologies that breaks down the original metaphors that produced dominance[55]."

Avec cette théorie, Andrew Abbott prétend offrir un modèle opérationnel de sociologie des discipline attentif aux dynamiques historiques. Il remplace pourtant les principes téléologiques de la différenciation présents chez Stichweh par un modèle circulaire et largement mécanique d'où l'histoire semblent absentes, de même que les agents sociaux. Jean-Louis Fabiani le reconnaît d'ailleurs en notant que « sa prétention modélisatrice entre en conflit avec [s]a démarche processuelle[56]. »

En même temps qu'une définition objective des disciplines – selon laquelle, quelque peu tautologiquement, est discipline ce qui est reconnu comme discipline[57] –, Pierre Bourdieu en donne également une définition relationnelle. En effet, une discipline se définit surtout par son opposition aux autres disciplines et donc par les enjeux et conflits spécifiques qui l'anime et par les frontières – mouvantes – ainsi dessinées :

> « Les frontières de la discipline sont protégées par un droit d'entrée plus ou moins codifié, strict et élevé ; plus ou moins marquées, elles sont parfois l'enjeu de luttes avec des disciplines voisines. Il peut exister des intersections entre les disciplines, certaines, vides, certaines, pleines, qui offrent la possibilité d'extraire des idées et des informations d'un nombre et d'un éventail plus ou moins grand de sources. (La novation dans les sciences s'engendre souvent dans les intersections). […] Une discipline est définie non seulement par des propriétés intrinsèques, mais par des propriétés qu'elle doit à sa position dans l'espace (hiérarchisé) des disciplines[58]. »

---

[54] Andrew Abbott, *Chaos of disciplines*, *op. cit.*, p. 137.
[55] *Ibid.*, p. 21.
[56] Jean-Louis Fabiani, « Du chaos des disciplines à la fin de l'ordre disciplinaire ? », *Pratiques* n°153-154, 2012, p. 132.
[57] « La discipline est un champ relativement stable et délimité, donc relativement facile à identifier : elle a un nom reconnu scolairement et socialement […] ; elle est inscrite dans des institutions, des laboratoires, des départements universitaires, des revues, des instances nationales et internationales (congrès), des procédures de certification des compétences, des systèmes de rétribution, des prix. La discipline est définie par la possession d'un capital collectif de méthodes et de concepts spécialisés dont la maîtrise constitue le droit d'entrée tacite ou implicite dans le champ. » (Pierre Bourdieu, *Science de la science et réflexivité : Cours du Collège de France 2000-2001*, Paris, Raisons d'agir, 2001, p. 128.)
[58] *Ibid.*, p. 132.

La sociologie de Pierre Bourdieu – qui insiste sur cette « vérité double » des disciplines – permet ainsi de dépasser certaines apories du fonctionnalisme, largement an-historique chez Rudolf Stichweh comme chez Andrew Abbott. En effet, elle constitue un programme de recherche réintégrant l'histoire – sous ses deux formes, « objectivées » et « incorporées » – et ses bouleversements, sans pour autant abandonner l'approche structurale. Ce « structuralisme génétique » offre un modèle pour appréhender l'apparition de nouvelles disciplines en insistant sur les facteurs sociaux qui en sont à l'origine tout en articulant enjeux internes et enjeux externes. Ce programme de recherche a été mis en œuvre dans le cadre de monographies, par exemple par Jean-Louis Fabiani, étudiant l'apparition de la figure de la philosophie universitaire au tournant du XX^{ème} siècle qui « exprime les tensions et les ambiguïtés d'une redéfinition sociale en train de s'opérer [entre] créateur et professeur : plus tout à fait répétiteur, mais pas encore véritable auteur[59] » ; par Johan Heilbron, s'attachant à rendre compte de la genèse de la sociologie[60] ou encore par Marie-Pierre Pouly sur la discipline de l'anglais[61].

Sociologie historique des disciplines, théorie des champs et hybridation

Forgé par Pierre Bourdieu et défini dans « Quelques propriétés des champs[62] » (1976) comme un espace relativement autonome, doté d'une logique propre et constitué autour de valeurs et d'enjeux spécifiques, le concept de champ nous semble d'un concours précieux pour appréhender l'ensemble des processus que nous avons évoqués. Il permet en effet de rendre compte des oppositions qui structurent tel ou tel espace et des processus de rapprochement entre des agents et des activités *a priori* éloignés dans le monde social. D'autre part et surtout, il s'agit d'un concept dynamique doublement heuristique : il suppose d'une part d'étudier la genèse du processus d'autonomisation spécifique par lequel se constitue l'univers pris pour objet, tout en permettant d'autre part d'appréhender les logiques possibles de ses transformations ultérieures. En effet, cet espace relationnel, fait de positions qui se définissent les unes par rapport aux autres et déterminent en partie les prises de position présentes et futures, n'est pas à considérer

[59] Jean-Louis Fabiani, *Les Philosophes de la République*, Paris, Minuit, 1988, p. 10.
[60] Johan Heilbron, *Naissance de la sociologie* (1990), Marseille, Agone, 2006. Ainsi que : *French Sociology*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2015.
[61] Marie-Pierre Pouly, *L'«Esprit » du capitalisme et le corps des lettrés. L'inscription scolaire de l'anglais et sa différenciation. XIX-XXème siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Stéphane Beaud, EHESS, 2009.
[62] Pierre Bourdieu, « Quelques propriétés des champs » (1976), in *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 2002, pp. 113-120.

comme un espace clos opposé à un dehors qui ne pourrait que menacer sa logique propre. Il offre précisément la possibilité de saisir l'évolution des rapports de force en son sein et vis-à-vis des autres espaces.

Toutefois, l'apparition d'une discipline mêle des processus distincts souvent télescopés les uns dans les autres et qu'il faut alors parvenir à différencier, comme l'ont montré Gisèle Sapiro, Éric Brun et Clarisse Fordant : premièrement, l'autonomisation d'un champ de recherche spécifique et reconnu ; deuxièmement, le processus d'institutionnalisation, caractérisé par le développement de la discipline dans l'institution académique avec la mise en place de programmes et de diplômes ; troisièmement, le mouvement de professionnalisation avec l'apparition d'associations professionnelles et d'instances collectives (et souvent collégiales) de régulation de la discipline[63]. Dans le cas de l'histoire des études théâtrales, on observe ces différents processus au cours du temps. Du fait du caractère hybride des études théâtrales, ces processus de clôture disciplinaire se heurtent pourtant à des mouvements contradictoires d'ouverture à l'égard du monde théâtral, ce qui détermine la persistance durable de la porosité de ses frontières. Prenant pour objet une discipline s'inscrivant dans le mouvement d'apparition de nouvelles disciplines qui refusent les processus classiques de constitution disciplinaire, notre travail prétend contribuer à la compréhension de ces métamorphoses – en particulier à partir de l'étude des processus d'hybridation entre champ universitaire et champ théâtral qui ont rendu possibles l'apparition des études théâtrales en France comme en Allemagne.

Rudolf Stichweh ne parle pas d'hybridation, mais il met en avant les « processus d'*interrelation dynamique*[64] » entre disciplines, contre « la science normale [qui] demeure, en règle générale, à l'intérieur des frontières sûres de la discipline[65] ». Andrew Abbott écrit de même, à propos de la sociologie, qu'il s'agit d'une « science interstitielle[66]. » Le concept d'hybridation a été mobilisé par Ben-David et Collins pour souligner l'importance des facteurs sociaux dans la transformation ou l'apparition de nouvelles disciplines. Pour eux, la discipline de la psychanalyse se constitue à la fin du

[63] Gisèle Sapiro, Éric Brun et Clarisse Fordant, "The Rise of the Social Sciences and Humanities in France: Institutionalization, Professionalization, and Autonomization", in Christian Fleck, Matthias Duller et Victor Karady (dir.), *Shaping Human Science Disciplines – Institutional Developments in Europe and Beyond*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 25-68.
[64] Rudolf Stichweh, *Études sur la genèse du système scientifique moderne*, *op. cit.*, p. 20.
[65] *Ibid.*, p. 54.
[66] Andrew Abbott, *Chaos of disciplines*, *op. cit.*, p. 6.

XIX^{ème} siècle à la faveur d'un processus d'hybridation interne au monde académique, déterminé par les opportunités stratégiques qui se développent en son sein :

> « Des nouveaux rôles scientifiques peuvent émerger de diverses façons. L'exemple étudié ici est un cas d'hybridation de rôles : une personne qui passe d'un rôle à un autre, en passant par exemple d'une profession ou d'une discipline universitaire à une autre, peut se trouver, au moins momentanément, dans une position de conflit de rôles. Ce conflit peut se résoudre par l'abandon des attitudes et des comportements propres à l'ancien rôle et l'adoption de ceux du nouveau rôle ; dans ce cas, il faut renoncer à l'identification avec l'ancien groupe de référence. Mais un sujet peut se sentir peu disposé à abandonner son identification à son ancien groupe de référence, laquelle implique peut-être un statut supérieur (sur le plan intellectuel ou, peut-être, social) à celui du nouveau groupe. Dans ce cas, il peut tenter de résoudre le conflit en innovant, c'est-à-dire en adaptant au nouveau rôle les méthodes et les techniques de l'ancien, dans le but délibéré de créer un nouveau rôle.
> La psychanalyse est un exemple de création d'un rôle scientifique selon ce processus ; son créateur passa de la profession prestigieuse de chercheur à une activité au statut relativement inférieur, celle de la pratique médicale ; Freud tenta de garder son statut au même niveau en essayant d'élever la pratique médicale à une forme de recherche scientifique, ce qui aboutit à la création de la psychanalyse[67]. »

Jean-Louis Fabiani s'est intéressé à des formes d'hybridation externes au système académique. Ainsi, les *cultural studies* apparaissent selon lui autour de questionnements issus hors des frontières du champ universitaire. Comme il l'écrit, dans ces cas « il est plutôt question d'une hétéronomisation de la constitution d'un programme à travers la définition de problèmes : les questions sont adressées de l'extérieur de la discipline, mais ceci ne limite en rien le succès disciplinaire[68]. »

La thèse d'Andrew Abbott de l' « extraordinaire stabilité de la structure sociale des disciplines[69] » prend ainsi peu en compte ces dynamiques historiques de croisement – entre disciplines, entre champs ou entre espaces nationaux. Notre travail propose d'insister sur les différentes formes d'hybridation permettant de comprendre l'apparition puis le développement des études théâtrales en France et en Allemagne et de les situer dans des métamorphoses structurales de l'espace des disciplines qu'il s'agit, en définitive, de prendre pour objet. Il importe en effet d'adapter les outils de la sociologie historique des disciplines aux transformations qui les affectent – à cet égard, comme le note Johan Heilbron :

---

[67] Joseph Ben-David, Randall Collins, « Les facteurs sociaux dans la genèse d'une nouvelle science. Le cas de la psychologie » (1966), in Joseph Ben-David, *Éléments d'une sociologie historique des sciences* (1991), trad. Michelle de Launay et Jean-Pierre Rotschild, Paris, PUF, 1997, pp. 79-80.

[68] Jean-Louis Fabiani, « À quoi sert la notion de discipline ? », in Jean Boutier, Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (dir.), *Qu'est-ce qu'une discipline ?*, Paris, éditions de l'EHESS, 2006, pp. 25-26.

[69] Andrew Abbott, *Chaos of disciplines*, *op. cit.*, p. 122.

> "the emergence of the notion of interdisciplinarity and its diffusion through the academic system since the 1960s is probably the clearest sign of the erosion of disciplines as the predominant mode of academic organization. Several other recent trends, such as the decreasing significance of classical disciplines, the growing importance of practical fields of knowledge, and the increasing heteronomy of academic institutions, suggest that we have perhaps entered a kind of postdisciplinary era, in which disciplines have not disappeared but tend to function as one mode of organization beside several others[70]."

On ne saurait toutefois conclure trop vite ni à la fin des disciplines, ni à la parfaite inertie des structures.

L'histoire de l'apparition des études théâtrales doit, dans cette optique, être envisagée à ces différentes échelles et donc considérée comme articulant enjeux internes (au monde universitaire) et logiques hétéronomes (que provoquent le rapprochement avec le champ théâtral), inscrits de plus dans des dynamiques transnationales largement conflictuelles – double enjeu que permet la notion d'hybridation à la fois comme cadre théorique (qui ne peut se détacher d'une théorie des champs) et comme construction méthodologique.

Pour un « comparatisme structural »

Pour observer,
Il faut apprendre à comparer. Pour comparer,
Il faut déjà avoir observé. L'observation
Donne un savoir, mais un certain savoir est nécessaire
À l'observation[71].

Bertolt Brecht, « Discours à des comédiens-ouvriers danois sur l'art de l'observation » (1935)

De la comparaison à l'histoire croisée

Au-delà de sa seule dimension géographique, la méthode comparative participe, au tournant du siècle, à renouveler les sciences sociales, en particulier pour Durkheim pour qui « on n'explique qu'en comparant[72] ». Au même moment, en Allemagne, Max Weber met en œuvre une pratique de la comparaison alternative à celle du sociologue français. Par l'analyse d' « individualités historiques » singulières, il s'agit pour lui

[70] Johan Heilbron, « A Regime of Disciplines", *op. cit.*, pp. 37-38.
[71] Bertolt Brecht, « Discours à des comédiens-ouvriers danois sur l'art de l'observation » (1935), in *Écrits sur le théâtre*, trad. sous la direction de Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 676
[72] Émile Durkheim, *Le Suicide* (1897), Paris, PUF, 2013, p. 1.

d'étudier leurs spécificités (perspective diacritique) – par exemple le capitalisme occidental[73] – ainsi que les raisons historiques et culturelles toujours plurielles de cette singularité (perspective génétique). Souhaitant cumuler les principes de la comparaison durkheimienne et wébérienne, Marc Bloch écrit en 1928 que :

> « deux conditions sont nécessaires pour qu'il y ait, historiquement parlant, comparaison : une certaine similitude entre les faits observés – cela va de soi – et une certaine dissemblance entre les milieux où ils se sont produits[74]. »

S'il pointe le risque des « fausses similitudes[75] », il insiste surtout sur le fait que la méthode comparative – comme « perception des contrastes[76] » et non pas comme « chasse des ressemblances[77] » –, offre la possibilité d'écrire une histoire structurale, allant au-delà des « petits faits locaux[78] » et des apparences (de similitude ou de dissemblance). Il peut ainsi écrire que « la méthode comparative semble capable de rendre aux historiens les plus signalés services, en les engageant sur la voie qui peut conduire aux causes véritables[79] ». Ce programme de recherche est poursuivi par l'École des Annales et, plus tard, par Theda Skocpol, qui, dans *States and Social Revolutions* (1979), étudie le cas des révolutions française, russe et chinoise. Selon elle, « en dépit de leurs différences, ces cas partagent des schémas de causalité similaires[80]. » Cette méthode risque pourtant de maintenir « la fiction d'unités indépendantes[81] », tandis qu'elle insiste au contraire sur l'interdépendance des situations nationales.

Interdépendance ne signifie pas pour autant rapports symétriques de dépendance mais plutôt rapports de domination, point sur lequel insiste particulièrement Immanuel Wallerstein avec son analyse en termes de « système-mondes[82] ». Contre une image irénique qui prévaut parfois en histoire intellectuelle, ces relations asymétriques qui lient centres et périphéries conditionnent largement les circulations intellectuelles et les

---

[73] Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904-1905), trad. Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 2004.
[74] Marc Bloch, « Pour une histoire comparée des sociétés européennes » (1928), in *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*, édition établie par Annette Becker et Étienne Bloch, Paris, Gallimard, 2006, p. 350.
[75] *Ibid.*, p. 364.
[76] *Ibid.*, p. 355.
[77] *Ibid.*, p. 363.
[78] *Ibid.*, p. 361.
[79] *Ibid.*, p. 360.
[80] Theda Skocpol, *États et révolutions sociales : La révolution en France, en Russie et en Chine* (1979), trad. Noëlle Burgi, Fayard, 1985, p. 64. Sa démonstration est résumée dans « Tableau 1. Cause des révolutions sociales en France, en Russie et en Chine » , in *Ibid.*, pp. 213-215.
[81] *Ibid.*, p. 67.
[82] Immanuel Wallerstein, *World-Systems Analysis : An Introduction*, Durham, Duke University Press, 2004.

transferts À propos du processus de « transnationalisation » des sciences sociales au XX^{ème} siècle, Johan Heilbron, Nicolas Guilhot et Laurent Jeanpierre insistent sur le fait que

> « les espaces disciplinaire transnationaux […] se caractérise[nt] par une structure extrêmement asymétrique, qui consacre l'hégémonie des pays occidentaux, et en tout premier lieu des États-Unis. Cette structure a non seulement déterminé les modalités de diffusion des sciences sociales, mais aussi leurs contenus et leurs champs d'applications[83]. »

Bien que pour Durkheim la comparaison était un outil qui n'était pas réservé à la comparaison internationale, son usage croissant dans cette perspective a contribué à conforter le « clivage national[84] » et à promouvoir une forme – souvent inconsciente – de « nationalisme méthodologique[85] ». Selon Bénédicte Zimmermann, cette perspective « fait de l'État-nation l'entité naturelle de la comparaison [...] [ce qui] amène [...] à se situer à un niveau essentiellement macro-historique, au détriment de l'étude des situations concrètes d'action[86]. » Pour Bénédicte Zimmermann et Michael Werner, l' « histoire croisée » offre justement la possibilité de dépasser cet écueil en jouant sur les différentes échelles de l'analyse, dans un monde lui-même de plus en plus composite. Les deux auteurs insistent en effet sur l'interdépendance de ces différents niveaux :

> « Dans une perspective d'histoire croisée, le transnational ne peut pas simplement être considéré comme un niveau d'analyse supplémentaire qui viendrait s'ajouter au local, régional ou national, selon une logique de changement de focale. Il est, au contraire, appréhendé en tant que niveau qui se constitue en interaction avec les précédents qui génère des logiques propres avec des effets de retour sur les autres logiques de structuration de l'espace. Loin de se limiter à un effet de réduction macroscopique, l'étude du transnational fait apparaître un réseau d'interrelations dynamiques, dont les composantes sont en partie définies à travers les liens qu'elles entretiennent et les articulations qui structurent leurs positions[87]. »

Anne-Marie Thiesse, en étudiant la création des identités nationales à la fin du XVIII^{ème} siècle, a ainsi pu démontrer la « dimension transnationale du processus de construction nationale », un processus qui, en se renforçant, « s'occulte [...] lui-même,

---

[83] Johan Heilbron, Laurent Jeanpierre et Nicolas Guilhot, « Vers une histoire transnationale des sciences sociales », *Sociétés contemporaines* n°73, 2009/1, p. 139.

[84] Michel Espagne, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses* 17/1, 1994, p. 113.

[85] Andreas Wimmer et Nina Glick Schiller, "Methodological nationalism and beyond : nation-state building, migration and the social sciences", *Global Network*, 2/4, 2002, pp. 301-334.

[86] Bénédicte Zimmermann, *La Constitution du chômage en Allemagne : Entre professions et territoires*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 4.

[87] Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée », *op. cit.*, pp. 22-23.

dans le double déni de son historicité et de sa dimension transnationale[88] ». Ce constat est partagé par Michel Espagne et Michael Werner à propos des littératures nationales :

> « Le comparatisme littéraire tend parfois à poser l'existence de littératures nationales distinctes dans leur essence, puis à dépasser cette opposition en construisant un niveau métanational, où se dévoilent des thèmes communs à tous, où les opposés se réconcilient. Pourtant, la définition même de ce qu'est une littérature nationale n'est guère possible sans le recours permanent à des éléments de cultures étrangères[89]. »

Christophe Charle et Jacques Verger ont également souligné la dimension transnationale des réformes et métamorphoses universitaires tout au long du XX^ème^ siècle. Selon eux, cette « convergence n'est cependant que partielle en raison des spécificités nationales et infra-nationales[90] ».

Toutes ces approches offrent alors la possibilité d'un renouvellement méthodologique. Elles permettent également, en les cumulant, de mettre à distance le double écueil que représentent d'une part l'idée d'une homogénéisation croissante et presque mécanique des espaces sociaux à l'échelle internationale avec, pour corollaire, l'affaiblissement du cadre national et d'autre part la croyance dans l'existence et le maintien de cultures nationales homogènes quoique menacées par l'hégémonie de modèles étrangers. Ce que souligne Gisèle Sapiro en écrivant que « les cultures nationales sont elles-mêmes des entités hétérogènes, fruits de processus d'hybridation par l'adaptation de modèles étrangers, y compris pour résister aux diverses formes d'hégémonie[91]. »

Malgré la recrudescences de paradigmes concurrents au sein des sciences sociales – « histoire comparée », « histoire croisée », « histoire connectée », « histoire globale », « socio-histoire », « sociologie historique » etc. –, la plupart insistent sur le nécessaire dépassement de l'échelle nationale, sans pour autant tomber dans le « biais internationaliste [qui] conduit fréquemment à surestimer la dénationalisation des

---

[88] Anne-Marie Thiesse, « Nations, internationalismes et mondialisation », *Romantisme* 1/163, 2014, pp. 19 et 18. Voir également Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Seuil, 1999.

[89] Michel Espagne et Michael Werner, « Avant-propos », in Michel Espagne et Michael Werner (dir.), *Philologiques III – Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994, p. 7.

[90] Christophe Charle et Jacques Verger, *Histoire des universités (XIIe-XXIe siècle)*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 105.

[91] Gisèle Sapiro, « Comparaison et échanges culturels – Le cas des traductions », in Olivier Remaud, Jean-Frédéric Schaub et Isabelle Thireau (dir.), *Faire des sciences sociales – Comparer*, Paris, éditions de l'EHESS, 2012, p. 206.

configurations circulatoires[92] » selon Antoine Vauchez. Multipliant les échelles d'analyse plutôt que de réifier les cadres nationaux ou internationaux, il s'agit de prendre également en compte les rapports de force qui structurent les circulations des idées et des modèles (et déterminent largement leurs réussites ou leurs échecs[93]) – autant d'enjeux qu'avaient tendance à ignorer bien souvent les études de transfert ou « d'influence ». Soulignant la nécessité de dépasser la « fausse alternative entre comparatisme et échanges interculturels[94] », Gisèle Sapiro propose alors ce qu'elle appelle un « comparatisme structural »,

> « qui prend en compte les échanges, les rapports de force et les relations de dépendance et d'encastrement, qu'il s'agisse de la comparaison dans l'espace (entre champs nationaux ou supranationaux) ou dans le temps (entre différents états d'un même champ) – ce que permet le concept abstrait de champ[95]. »

Cette alliance entre un comparatisme structural, débarrassé de ses scories nationalistes comme de ses pulsions internationalistes, et une étude des transferts qui, sans préfigurer de leurs effets, insiste sur les rapports de force qui structurent les échanges, constitue un programme de recherche utile à l'histoire intellectuelle et à son renouvellement[96]. En effet, cette dernière a souvent été accusée de dissoudre les conditions sociales de la circulation des idées et des modèles au profit d'une approche idéaliste où les idées parviendraient à s'imposer seules en faisant fi des frontières nationales et/ou sociales.

S'inscrivant dans une démarche de sociologie historique comparée, la méthodologie mobilisée doit ainsi beaucoup à l'histoire croisée, sans pour autant abandonner la configuration nationale comme l'un des cadres pertinents de la comparaison. Michael Werner a bien sûr raison de souligner les principes distincts de structuration des disciplines en Allemagne et en France :

---

[92] Antoine Vauchez, « Le prisme circulatoire. Retour sur un leitmotiv académique », *Critique internationale* n°59, 2013, p. 13.

[93] Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées » (1989), *La Circulation internationale des idées*, *Actes de la recherche en sciences sociales* n°145, 2002, pp. 3-8.

[94] Gisèle Sapiro, « Introduction », in Gisèle Sapiro (dir.), *L'Espace intellectuel en Europe – De la formation des Etats-Nations à la mondialisation (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2009, p. 12.

[95] Gisèle Sapiro, « Le champ est-il national ? – La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Théorie du champ*, *Actes de la recherche en sciences sociales* n°200, 2013, p. 85.

[96] Frédérique Matonti, « Plaidoyer pour une histoire sociale des idées politiques », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 59/5, 2012, pp. 85-104.

> « les différences [entre l'Allemagne et la France] ne concernent pas seulement les méthodes et les approches, mais aussi l'extension et les limites des disciplines, puis leur place même au sein des hiérarchies universitaires[97]. »

Pourtant, l'histoire des études théâtrales dans les deux pays offre de profondes ressemblances (structurales) dans les différences (chronologiques) pour reprendre la définition des homologies structurale par Pierre Bourdieu[98], la *Theaterwissenschaft* apparaissant en 1923 alors que les études théâtrales en 1959. Il s'agit donc de comprendre ces « homologies structurales » à distance en comparant ces deux histoires. En effet, comme le souligne Johan Heilbron,

> "Comparative research is the most effective – though rarely used – means of understanding such national variations in research domains and disciplines[99]."

La comparaison entre l'Allemagne de l'Ouest, l'Allemagne de l'Est – trop rarement prise en compte – et la France nous permet d'étudier les variations nationales de la discipline et des formes d'hybridation en les situant dans des configurations disciplinaires et dans des cadres politiques, sociaux et culturels distincts. En multipliant les échelles d'analyse comme le propose l'histoire croisée, il s'agit pour nous d'insister en même temps sur les multiples circulations et transferts internationaux dans lesquels sont prises les études théâtrales. L'histoire croisée, jouant des échelles spatiales (imbrication entre logiques locales, nationales et internationales) comme de celles de l'historicité (conjonctures/histoire structurelle), permet alors d'articuler ces différentes logiques et de « penser ensemble le changement et la stabilité[100] ».

Perspective relationnelle et jeux d'échelle : la construction d'une enquête

Pour mettre en œuvre ce programme de recherche, notre travail a dû multiplier les ressources afin d'éviter, autant que possible, les effets de source. En effet, l'origine des sources détermine largement leur interprétation, et donc les résultats de la recherche. Faisant allusion aux travers respectifs de l'historien et du sociologue, Arlette Farge insiste sur le fait qu' « il faut se tenir loin de l'archive-reflet où l'on ne puise que des

[97] Michael Werner, « À propos de la notion de philologie moderne – Problèmes de définition dans l'espace franco-allemand », in Michel Espagne et Michael Werner (dir.), *Philologiques I*, *op. cit.*, p. 14.

[98] « L'homologie peut être décrite comme une ressemblance dans la différence. Parler d'homologie entre le champ politique et le champ littéraire, c'est affirmer l'existence de traits structuralement équivalents – ce qui ne veut pas dire identiques – dans des ensembles différents. » (Pierre Bourdieu, « Le champ intellectuel : un monde à part » (1985) in *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 168).

[99] Johan Heilbron, *French Sociology*, *op. cit.*, p. 220.

[100] Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée », *op. cit.*, p. 32.

informations et de l'archive-preuve qui achève des démonstrations[101] ». Plutôt que de focaliser notre regard sur une institution ou une personnalité uniques, nous avons privilégié la perspective relationnelle et les jeux d'échelle, en plus de la nécessaire critique des sources.

Premièrement, notre travail repose sur le dépouillement de nombreuses archives universitaires[102]. En Allemagne, nous avons ainsi consulté les archives déposées à l'*Akademie der Künste*, au *Bundesarchiv – Berlin*, au *Deutsches Literaturarchiv Marbach*, au *Theaterhistorische Sammlungen* (*Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin*), à l'*Universitätsarchiv Freie Universität Berlin* et à l'*Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin*. En France, nous avons eu accès à celles des Archives nationales, de la Théâtrothèque Gaston Baty (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle) et aux archives du Département Théâtre du Centre expérimental de Vincennes (déposées au secrétariat du département Théâtre de l'Université Paris 8). Outre ces archives universitaires, disséminées, nous avons pu nous appuyer sur les archives d'institutions internationales, comme celles de l'Institut international du théâtre ou de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale, déposées notamment aux archives de l'Unesco et à la BNF. Nous avons également pu nous appuyer sur des archives personnelles, comme celles de Bernard Dort ou de Michel Vinaver pour la France, déposées à l'*Institut mémoires de l'édition contemporaine* (IMEC) et, pour celles des Dort, également à la Théâtrothèque Gaston Baty[103]. Hasard des découvertes – et misère du capitalisme, qui transforme tout en marchandise –, nous avons pu rentrer en possession d'une partie des archives d'Eckhard Schulz (membre et *Geschäftsführer* de la *Dramatiker-Union* ouest-allemande au cours des années 1970), celles qui portent sur l'histoire interne du Berliner Ensemble dans les années 1960 et 1970.

La contrepartie de cette multiplication des sources est de risquer de sacrifier, avec la monographie, la profondeur de sa démarche. Afin d'éviter cet écueil et compléter les données recueillies dans les archives, nous avons également dépouillé de nombreuses revues théâtrales françaises (la revue de la Société d'histoire du théâtre, sous la forme d'un *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre* entre 1933 et 1939, remplacé en 1939 jusqu'en 1946 par « Travaux (Société des historiens du théâtre) » avant de devenir en

[101] Arlette Farge, *Le Goût de l'archive* (1989), Paris, Seuil, 1997, p. 146.
[102] Pour une présentation complète des archives consultées, voir « Archives », pp. 458-470.
[103] Au moment où nous l'avons consulté, ce fonds d'archive n'était pas classé. Depuis, il l'a été, grâce à l'action énergique de Céline Hersant, responsable de la Théâtrothèque Gaston Baty.

1948 la *Revue d'histoire du théâtre* ; *Théâtre populaire*, de 1953 à 1964 et *Travail théâtral*, de 1970 à 1979 ; ainsi que des revues plus éphémères comme *Organon : Bulletin d'études et de documentation* théâtrales, créé en 1972, ou encore les C*ahiers du groupe de recherches théâtrales de l'Université de Caen*, fondés en 1970 et qui existent jusqu'en 1976), germanophones (*Maske und Kothurn*, revue viennoise créée en 1955 ; *Theater der Zeit*, revue est-allemande créée en 1946 jusqu'à la réunification ; *Theater heute*, créée en Allemagne de l'Ouest en 1960, ainsi que la collection est-allemande *Material zum Theater*, qui existe de 1970 à 1989) et internationales (*Bulletin de l'Institut Internationale du théâtre*, qui existe entre 1948 et 1949 ; *Le Théâtre dans le monde*, de 1950 à 1968 ; *Recherches théâtrales*, créé en 1958 et consultée jusqu'en 1974, date de son hébergement à la *Oxford University Press* et les *Rendez-vous des théâtres du monde* de 1957 à 1965).

En plus de pouvoir confronter nos analyses aux nombreux travaux existants – en particulier, pour la France, ceux de Marco Consolini sur *Théâtre populaire*[104] et de Julie de Faramond sur *Travail théâtral*[105], qui indiquent un intérêt renouvelé et grandissant pour les revues de théâtre –, la méthode de la sociologie historique permet également d'ajouter à la rigueur du métier d'historien l'imagination et la boîte à outils des sociologues. Parallèlement au dépouillement des archives et des revues, nous avons ainsi pu réaliser une quinzaine d'entretiens (12 en France, 3 en Allemagne) avec des acteurs de cette histoire afin d'une part de pouvoir retracer leur trajectoire individuelle et les comparer entre elles et d'autre part de dessiner un espace des points de vue sur les études théâtrales et leur institutionnalisation.

Enfin, malgré les difficultés à obtenir des statistiques viables et continues pour appréhender la discipline, étant donné que le recueil des statistiques se fait le plus souvent à l'échelle des grandes familles disciplinaire, nous avons constitué de nombreuses bases de données, parmi lesquelles deux principales – la première regroupant l'ensemble des travaux de recherche portant sur le théâtre entre 1885 et 1960 en Allemagne, en Autriche et en Suisse (n=4580) et la seconde compilant l'ensemble des travaux de recherche déposés à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne de 1959 à 2002 (n=1515). Celles-ci nous ont permis une vue plus large des processus qui

[104] Marco Consolini, *Théâtre populaire - 1953-1964 : Histoire d'une revue engagée*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, éditions de l'IMEC, 1998.

[105] Julie de Faramond, *Pour un théâtre de tous les possibles : La Revue Travail théâtral (1970-1979)*, Lavérune, L'Entretemps, 2010.

affectent la discipline au cours du temps, à la fois en termes chronologique et d'échelle. Les riches informations récoltées – dans les différentes archives ou grâce aux efforts de Gisela Schwanbeck[106] et Hans Jürgen Rojek[107] pour l'Allemagne et à ceux de Sylvie Chevalley[108] et, surtout, de Colette Scherer[109] pour la France – nous ont ainsi permis d'analyser et de comparer les travaux de recherche en études théâtrales et leur évolution, les effectifs étudiants et certaines de leurs caractéristiques ou encore les cours proposés au sein des institutions d'études théâtrales en France et en Allemagne de l'Ouest et de l'Est.

Présentation du plan

Pour intégrer ces différentes échelles, notre travail se construit autour de trois temps et de trois dimensions : une dimension chronologique, nécessaire dans le cadre d'un sujet historique ; spatiale, afin de mener la comparaison et l'étude des circulations et des transferts, et, enfin, thématique, pour appréhender des processus plus généraux, comme par exemple l'internationalisation et la politisation du champ théâtral et ses

[106] Gisela Schwanbeck, *Bibliographie der deutschsprachigen Hochschulschriften zur Theaterwissenschaft von 1885 bis 1952*, *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Band 58, Berlin, 1956.

[107] Hans Jürgen Rojek, *Bibliographie der deutschsprachigen Hochschulschriften zur Theaterwissenschaft von 1953 bis 1960*, *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Band 61, Berlin, 1962.

[108] Sylvie Chevalley, « Recherches théâtrales : Thèses de doctorat soutenues et en préparation dans les Universités de France 1944-1959 », *Recherches théâtrales* vol. 2, n°2, 1960, pp. 99-109. et Sylvie Chevalley, « Recherches théâtrales : Thèses de doctorat soutenues et en préparation dans les Universités de France 1944-1959 », *Recherches théâtrales* vol. 2, n°3, 1960, pp. 141-162.

[109] Colette Scherer, « Institut d'études théâtrales », *Revue d'histoire du théâtre*, 24-1, janvier-mars 1972, pp. 81-101. ; Colette Scherer, « Thèses et mémoires déposés à l'Institut d'Études Théâtrales (Paris 3) », *Revue d'histoire du théâtre*, 25-4, octobre-décembre 1973, pp. 513-521. ; Colette Scherer, « La recherche à l'UER d'Études Théâtrales (Paris III - Centre Censier) », *Revue d'histoire du théâtre*, 28-2, avril-juin 1976, pp. 165-193. ; Colette Scherer, « La recherche à l'UER d'Études Théâtrales (Paris III - Centre Censier) », *Revue d'histoire du théâtre*, 31-1, janvier-février-mars 1979, pp. 96-105. ; Colette Scherer, « Recherche théâtrale et documentation », *Revue d'histoire du théâtre*, 33-4, octobre-décembre 1981, pp. 476-484. ; « Recherches théâtrales et documentation : Thèses et maîtrises entrées à la Bibliothèque Gaston Baty du 1/1/81 au 31/12/83) », *Revue d'histoire du théâtre*, 1983/4, pp. 470-479. ; « Recherches théâtrales et documentation : Thèses et maîtrises entrées à la Bibliothèque Gaston Baty du 1/1/84 au 28/2/87) », *Revue d'histoire du théâtre*, 1987/4, pp. 422-448. ; « Recherches théâtrales et documentation : Thèses et maîtrises entrées à la Bibliothèque Gaston Baty du 1/3/87 au 30/6/90) », *Revue d'histoire du théâtre*, 1992/4, pp. 364-384. ; « Recherche théâtrale et documentation à la Bibliothèque Gaston Baty : Travaux manuscrits déposés du 1er juillet 1990 au 31 décembre 1995 », *Revue d'histoire du théâtre*, 1997/2, pp. 181-188. ; « Recherche théâtrale et documentation à la Bibliothèque Gaston Baty : Travaux manuscrits déposés du 1er juillet 1990 au 31 décembre 1995 (suite) », *Revue d'histoire du théâtre*, 1997/3, pp. 271-285. ; « Recherche théâtrale et documentation à la Bibliothèque Gaston Baty : Travaux manuscrits déposés du 1er juillet 1990 au 31 décembre 1995 (suite) », *Revue d'histoire du théâtre*, 1997/4, pp. 356-375. ; « Recherche théâtrale et documentation à la Bibliothèque Gaston Baty : Travaux manuscrits déposés du 1er janvier 1996 au 31 décembre 1998 », *Revue d'histoire du théâtre*, 2000/3, pp. 257-277. ; et « Recherche théâtrale et documentation à la Bibliothèque Gaston Baty : Travaux manuscrits déposés du 1er janvier 1999 au 31 décembre 2002 », *Revue d'histoire du théâtre*, 2004/3, pp. 241-270.

effets. La première partie, qui va de l'immédiat après-guerre au milieu des années 1960, s'intéresse à la genèse et/ou au renouveau de la discipline à travers l'étude comparée des différentes formes d'hybridation entre champs universitaire et théâtral. La seconde partie interroge l'expansion de la discipline au cours des années 1950 et 1960 en prenant pour objet les processus d'internationalisation et de politisation qui affectent simultanément universités et théâtres à cette période et concourent largement aux réorganisations ultérieures de la discipline. Enfin, l'accélération du mouvement d'institutionnalisation de la discipline des années 1970 jusqu'au début des années 2000 permet d'analyser, en France comme en Allemagne, la persistance des tensions entre l'histoire initiale de la *Theaterwissenschaft,* marquée par une volonté réformatrice, et son intégration accrue au sein de l'ordre disciplinaire, lui-même en voie de transformation.

PREMIÈRE PARTIE :

« TÊTES RONDES ET TÊTES POINTUES »

–

GENÈSE D'UNE DISCIPLINE HYBRIDE

(ANNÉES 1950-1960)

INTRODUCTION :
Entre art et science, une discipline « à tête de Janus »

> « Plus il ira, plus l'art sera scientifique, de même que la science deviendra artistique. Tous deux se rejoindront au sommet après avoir été séparés à la base[110]. »
>
> Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet » (1852)

> « Que Pascal soit à la fois un grand géomètre et un grand écrivain, que Beaumarchais soit un grand homme d'affaires, que Zamet soit un profond courtisan ; ces rares exceptions confirment le principe de la spécialité des intelligences[111]. »
>
> Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847)

Dans cet extrait, Flaubert souligne la séparation selon lui mortifère qui a éloigné le champ universitaire et le champ littéraire au début du XIX^ème^ siècle en France, à la faveur d'un processus de « division du travail intellectuel[112] » entre art et science. Balzac insiste à l'inverse sur le principe, essentiel à ses yeux, de la « spécialité des intelligences ». Le processus social de longue haleine de division du travail entre art et science s'est objectivé peu à peu dans des croyances collectives et des institutions et incorporé dans des pratiques[113], ce qui a participé de la naturalisation de cette opposition. C'est également ce processus qui permet de comprendre l'intégration inégale des artistes et des universitaires au sein des élites politiques et culturelles. Ces hiérarchies sociales dépendent également des conjonctures politiques et des contextes nationaux. Christophe Charle a montré par exemple la différence entre l'Allemagne où ce sont les professeurs « qui détiennent la légitimité sociale suprême, [et la] France [où] ce sont plutôt les hommes de lettres[114]. »

Ainsi, l'opposition entre *auctor* et *lector* est particulièrement patente en Allemagne, où les universitaires sont apparentés à des « Mandarins ». Ces derniers sont

[110] Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet » (24 avril 1852), in *Correspondance – II, 1851-1858*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 76.
[111] Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847), Paris, Gallimard, 1973, pp. 244-245.
[112] Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain – Littérature, droit et morale en France (XIXème-XXIème siècle)*, Paris, Seuil, 2011, p. 23.
[113] Pierre Bourdieu, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°30, 1979, pp. 3-6.
[114] Christophe Charle, *Naissance des intellectuels (1880-1900)*, Paris, Minuit, 1990, p. 231.

définis par Fritz Ringer comme les membres d'une « élite sociale et culturelle qui doit son statut à des diplômes, plutôt qu'à des droits héréditaires ou à la richesse[115] ». Ils représentent alors un corps unifié et relativement homogène au sein de la *Bildungsbürgertum*. À l'inverse, en France, les dynamiques du champ universitaire se rapprochent beaucoup de celles du champ littéraire. Selon Christophe Charle, ils se caractérisent tous deux par une plus grande porosité à la fois idéologique et sociale, et une forte polarisation, deux dimensions qui ont pu se modifier au gré des contextes scientifiques et politiques :

> « Si en France l'université, au sens allemand ou anglais du mot, est impossible, c'est en raison avant tout de la crise permanente de la définition sociale des enseignants. Sauf à de courts moments exceptionnels, ceux-ci ne sont presque jamais parvenus à se doter d'une conscience collective, d'un projet social minimal et d'un idéal de corps unifié. […] Divisés par ces modèles divergents de comportement et des stratégies sociales et intellectuelles opposées, les enseignants du supérieur ne peuvent établir un front commun corporatif face aux interlocuteurs extérieurs (pouvoir politique, demande locale et demande sociale, pouvoir économique, étudiants, etc.), si bien que les conflits internes de la vie universitaire retraduisent le plus souvent les tensions sociales externes[116]. »

Entre pôle mondain (les facultés de droit et de médecine) et pôle scientifique (les facultés de sciences), les facultés de lettres occupent une position intermédiaire et fluctuante au sein de cet espace, où coexistent, selon Pierre Bourdieu

> « les agents et les institutions qui sont plutôt tournés vers la recherche et les enjeux scientifiques ou vers le champ intellectuel et les enjeux proprement culturels, et ceux qui sont orientés davantage vers la reproduction de l'ordre culturel et du corps des reproducteurs et vers les intérêts associés à l'exercice d'un pouvoir temporel dans l'ordre culturel[117]. »

Ni tout à fait artistes, ni parfaitement bourgeois, les universitaires français disposent toutefois depuis la fin du XIX^ème^ siècle d'une « identité symbolique[118] », celle de l'intellectuel. Cette identité collective s'oppose, selon Christophe Charle, au « consensus apolitique sur le mode longtemps pratiqué par les mandarins allemands[119] ». C'est contre cette porosité – mais sans toutefois rompre avec le modèle de l'intellectuel qui repose, comme l'a montré Christophe Charle, sur l'intervention au nom des valeurs autonomes de vérité et de justice à partir de l'Affaire Dreyfus[120] – que se développe à la

[115] Fritz Ringer, *The Decline of the German Mandarins – The German Academic Community, 1890-1933* (1969), Hannover/Londres, Wesleyan University Press, 1990, p. 5.
[116] Christophe Charle, *La République des universitaires, 1870-1940*, Paris, Seuil, 1994, p. 11.
[117] Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, *op. cit.*, p. 100.
[118] Christophe Charle, *La République des universitaires*, *op. cit.*, p. 292.
[119] *Ibid.*, p. 293.
[120] Christophe Charle, *Naissance des intellectuels*, *op. cit*.

même époque en France le paradigme objectiviste issu des sciences naturelles, représenté dans les études littéraires par Gustave Lanson. En réaction à cet abandon des principes de la culture littéraire, qui serait la marque de « l'esprit français » opposée à l'érudition et au pédantisme du modèle allemand, des écrivains s'opposent à la perte de certaines de leurs prérogatives en dénonçant l'excès de « spécialisation[121] ». On retrouve ce phénomène à la même époque en Allemagne, où le pouvoir des universitaires s'érode.

Certains artistes, en revanche, décident de s'inspirer de la méthode scientifique, et de favoriser les points de convergence entre art et science : le projet de Flaubert dont il a été question plus haut, le naturalisme de Zola en France[122] ; plus tard en Allemagne, le courant de la « Nouvelle Objectivité » (*Neue Sachlichkeit*), la « dramaturgie sociologique[123] » du metteur en scène Erwin Piscator ou l'ambition de Bertolt Brecht d'un « théâtre de l'âge scientifique[124] » etc. Plus largement, l'établissement de « laboratoires » au début du XX^{ème} siècle, qui sont souvent liés à un projet de réforme du théâtre, dénote l'influence du paradigme scientifique dans les champs de production artistique, influence que souligne Jean-Manuel Warnet :

> « le laboratoire est à la fois un espace de recherche artistique, le lieu d'une pédagogie nouvelle elle-même objet d'investigation, et l'embryon d'une troupe cohérente parce que formée à la même école. Le modèle scientifique inscrit au contraire la recherche individuelle dans un projet commun, visant à instituer l'art du théâtre en une science de la scène, disposant de règles reconnues, de lois, de théories. Le laboratoire de théâtre serait alors un véritable lieu expérimental, au service d'une communauté en cours de constitution, un espace de recul et d'objectivation d'une pratique qui ne peut, dans le mouvement effréné de la production, prendre le temps de réfléchir à ses propres codes et modes de fonctionnement[125]. »

---

[121] Comme l'a montré Gisèle Sapiro, à la suite de Christophe Charle, le monde universitaire français occupe une position médiane entre le modèle italien et le modèle allemand : « faiblement différenciés en Italie, où nombre d'écrivains occupent des chaires universitaires et jouent un rôle dans la formation de la conscience nationale, ces deux champs sont séparés en Allemagne, où leur recrutement distinct crée une barrière sociale insurmontable. La France se situe entre ces deux pôles » (Gisèle Sapiro, « Défense et illustration de "l'honnête homme" : Les hommes de lettres contre la sociologie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 153/3, 2004, p. 11.)

[122] Dans *Le Naturalisme au théâtre*, Zola note qu'« un courant irrésistible emporte notre société à l'étude du vrai » (Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre* (1881), Bruxelles, éditions Complexe, 2003, p. 34.)

[123] Erwin Piscator, *Le Théâtre politique* (1929), trad. Arthur Adamov et Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1972, p. 126 *ssq.*

[124] Bertolt Brecht, « Petit organon pour le théâtre » (1948), in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 354 *ssq.*

[125] Jean-Manuel Warnet, *Les Laboratoires – Une autre histoire du théâtre*, Lavérune, L'Entretemps, 2013, pp. 50-51.

Après la Seconde Guerre mondiale, en France, une personnalité comme Sartre parvient de même à investir ces deux espaces en étant reconnu à la fois comme un « professeur » et un « créateur », ainsi que l'a montré Anna Boschetti :

> « Cette double réussite, dont toute l'histoire ultérieure du champ semblait attester l'impossibilité, explique l'effet de prodigieuse anomalie produit par Sartre. Non seulement personne n'a jamais réalisé aussi brillamment un tel exploit, mais une série d'oppositions cristallisées, incarnées par une galerie d'exemples célèbres, sépare dans l'imaginaire collectif les écrivains des professeurs[126]. »

C'est également contre cette séparation conçue comme artificielle, et à côté de la « troisième culture[127] » entre art et science représentée par la sociologie, que se constitue en France comme en Allemagne la discipline des études théâtrales. À la fois « tête ronde » et « tête pointue[128] » contre les antagonismes factices dessinées par Brecht dans sa pièce de théâtre, cette discipline refuse en effet l'opposition entre approche littéraire et approche scénique du théâtre et entre théorie et pratique[129]. Elle a ainsi pu être décrite par l'un de ses partisans allemands, Hans Knudsen (1886-1971), comme une discipline « à tête de Janus[130] [*Januskopf*] » – du nom de la divinité romaine bicéphale des commencements et des fins –, regardant simultanément du côté du théâtre et de l'université. Mais, plutôt que d'essentialiser cette idée d'une hybridation initiale et continue – et donc de reproduire l'histoire que la discipline donne souvent d'elle-même pour la légitimer –, il s'agit pour nous d'étudier les différentes formes de cette jonction entre théorie et pratique, au gré des contextes et dans les deux pays (puis trois pays, avec la séparation entre les deux Allemagnes en 1949). Pour cela, nous avons la possibilité de mettre en regard l'historiographie des études théâtrales en France et en Allemagne à partir des sources publiées et les différentes archives institutionnelles dépouillées : celles de l'*Institut für Theaterwissenschaft* de Berlin puis de la *Freie Universität* et de la *Humboldt-Universität* pour l'Allemagne et celle de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne pour la France.

---

[126] Anna Boschetti, *Sartre et « Les Temps Modernes »*, *op. cit.*, p. 24.

[127] Wolf Lepenies, *Les Trois Cultures – Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie* (1985), trad. Henri Plard, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990.

[128] Bertolt Brecht, *Têtes rondes et Têtes pointues ou Pauvres gens ne sont pas riches – Conte noir* (1931-1934), trad. Bernard Lortholary, in *Théâtre complet 3*, Paris, L'Arche, 2006, pp. 95-210.

[129] Cette opposition théorie/pratique n'est pas propre aux disciplines littéraires puisqu'elle se retrouve également entre partie théorique et partie expérimentale des sciences physiques et des sciences de la nature, ainsi que l'a montré Rudolf Stichweh (Rudolf Stichweh, *Études sur la genèse du système scientifique moderne*, *op. cit.*, p. 31.)

[130] Hans Knudsen, „Begründung und Entwicklung der Theaterwissenschaft an der Friedrich-Wilhelms-Universität", St*udium Berolinense: Aufsätze und Beiträge zu Problemen der Wissenschaft und zur Geschichte der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1960, p. 741.

Notre méthodologie nous permet également d'interroger les conditions historiques et sociales qui ont rendu possible l'apparition de cette discipline, dans un environnement pourtant initialement hostile – selon le bon mot allemand, « la *Theaterwissenschaft* aurait deux ennemis : le théâtre et la science[131]. » En outre, ce contexte d'éclosion informe largement son histoire postérieure. Autant de questionnements qu'une sociologie historique comparée nous permettra de saisir et – peut-être – de dénouer, en tenant à distance à la fois les travers de l'histoire internaliste des disciplines, où tout serait réductible à la mise à jour du « projet » (plus ou moins conscient) de « pères fondateurs » illustres, et de l'approche fonctionnaliste, pour laquelle l'histoire des nouvelles disciplines pourrait se résumer simplement à un processus linéaire de différenciation du monde académique.

Afin d'articuler les deux dimensions qui nous intéressent – contextes universitaire et artistique d'apparition et de renouveau de la discipline, ainsi que son caractère polymorphe, remettant en cause la question des frontières entre art et science –, nous commencerons par appréhender le cas allemand, qui précède chronologiquement le cas français. Les premiers instituts de *Theaterwissenschaft* se développent en effet dès les années 1920. Fort de l'exemple allemand, qui est de plus en plus hétérogène à mesure de l'opposition grandissante entre la discipline d'Allemagne de l'Ouest et celle d'Allemagne de l'Est, nous étudierons ensuite l'apparition des études théâtrales en France, en 1959, la même année que l'apparition du ministère des Affaires culturelles.

[131] „der Philologe von der Leyen fasste dies in das Bonmot, dass die Theaterwissenschaft zwei Feinde habe: das Theater und die Wissenschaft." (Norbert Scholl et Jürgen W. Kleindiek, „Braucht das Theater eine eigene Wissenschaft? – Von der Krise einer Universitätsdisziplin", *Die Zeit*, 12 juin 1970, in Helmar Klier (Hrsg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum – Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, p. 172.)

CHAPITRE 1 – *Theater/Wissenschaft* : Genèse et renouveau des études sur le théâtre en Allemagne (1919-1966)

La discipline de la *Theaterwissenschaft* apparaît en Allemagne en 1923, année de la création d'un institut au sein de l'Université de Berlin, le premier à devenir autonome en 1925. Du point de vue de l'histoire universitaire, cette époque est marquée par la concordance de deux crises : l'une, sociale et sur le long terme, qui voit le statut social et économique des universitaires allemands lentement s'affaiblir[132] et l'autre, politique et brutale, avec la chute de la monarchie et l'avènement de la République de Weimar en 1918. Menacé par la massification universitaire d'une part et irrité par la demande croissante de réformes de l'autre – deux phénomènes allant à l'encontre de leur « habitus élitiste[133] » selon l'expression de Christophe Charle –, le corps des enseignants perd en cohésion.

D'un point de vue disciplinaire, la position centrale des sciences de l'esprit (*Geisteswissenschaften*) s'érode au profit des sciences de la nature (*Naturwissenschaften*) et, plus largement, du paradigme objectiviste. La « querelle des méthodes [*Methodenstreit*] », qui éclate à la fin du XIX^{ème} siècle et se poursuit au début du XX^{ème} siècle[134], oppose par exemple les défenseurs du caractère historique des faits économiques et sociaux et les partisans de la formalisation mathématique dont l'« idéal épistémologique est inspiré par l'analogie avec les sciences de la nature[135] » comme l'écrit Catherine Colliot-Thélène.

---

[132] Fritz Ringer, dans *The Decline of the German Mandarins* (1990), montre que l'industrialisation tardive en Allemagne favorise à cette époque la divergence entre un système de *statut* et un système de *classe*, auparavant convergent : "The high capitalist class society made traditional status conventions appear increasingly irrelevant, even as a technical "civilization" threatened to overwhelm their inherited norms of humanist culture. In secondary and higher education, substantial enrollment increases and the rise of "realistic" or technical studies raised the spectre of "massification" and of "utilitarianism", while the advance of disciplinary specialization threatened to sever the tie between *Wissenschaft* and *Weltanschauung* in the idealist philosophy of *Bildung*." (Fritz Ringer, *Fields of Knowledge: French academic culture in comparative perspective, 1890-1920*, Cambridge/Paris, Cambridge University Press/éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992, p. 3.)

[133] Christophe Charle, *La République des universitaires*, *op. cit.*, p. 107.

[134] Agnès Labrousse, « La querelle des méthodes : une affaire close ? », in Alain Alcouffe et Claude Diebold (dir.), *La Pensée économique allemande*, Paris, Economica, 2009, pp. 143-169.

[135] Catherine Colliot-Thélène, *Max Weber et l'histoire*, Paris, PUF, 1990, p. 14.

D'un point de vue idéologique, la communauté académique voit de plus en plus s'opposer en son sein « orthodoxes » et « modernistes[136] ». C'est dans ce contexte singulier que l'on peut comprendre les ressources sur lesquelles s'appuient les promoteurs de la discipline de la *Theaterwissenschaft*, mais également les oppositions auxquelles ils se heurtent dès l'origine. Ces tensions participent de la formalisation de la discipline qui est alors plus le produit d'un compromis idéologique que d'une hybridation spontanée. D'autre part, ces tensions rendent possibles des appropriations contradictoires tout au long de l'histoire de la discipline.

Quelques années plus tard, les « orthodoxes » jouent un rôle important dans la circulation de l' « humeur idéologique[137] » antimoderniste et antidémocratique sur laquelle prend appui le nazisme. Aussitôt parvenus au pouvoir, les nazis mettent au pas l'ensemble de la société (selon la politique de « *Gleichschaltung* »). Comme l'a montré Fritz Ringer à propos des universités, ils licencient des centaines d'enseignants pour motifs raciaux et politiques et ils réduisent fortement les effectifs étudiants, tout en s'assurant de leur « fiabilité idéologique[138] ».

Tandis que Max Herrmann, le principal instigateur de la *Theaterwissenschaft* en Allemagne, est assassiné au camp de *Theresienstadt* en 1942 où il a été déporté en tant que juif, d'autres enseignants sont accusés après la guerre d'avoir à l'inverse soutenu l'idéologie nazie. Le régime hitlérien semble en effet avoir favorisé l'expansion de la discipline dans l'espace germanophone. Cet héritage honteux de l'université comme de la discipline et la dénazification partielle qui suit la guerre ont des répercussions sur le renouveau de la discipline dans les deux Allemagnes après 1949. Après une période de latence de plusieurs années, la *Theaterwissenschaft* renaît en Allemagne de l'Ouest comme en Allemagne de l'Est. Leurs partisans sont toutefois tiraillés entre la volonté de poursuivre l'héritage de la discipline (largement reconstruit *a posteriori*) et la nécessité de s'adapter à ce nouveau contexte de guerre froide, caractérisé par la concurrence universitaire, artistique et politique entre les deux modèles de société.

---

[136] Cette taxinomie est celle de Fritz Ringer, qui insiste – à raison nous semble-t-il comme nous le verrons par la suite – premièrement sur la nécessité de ne pas tout réduire à un conflit d'ordre politique et deuxièmement sur l'importance de prendre en compte l'hétérogénéité croissante du groupe des « Mandarins » : "The real difference between the orthodox and the modernists, in other words, lay not on a political scale from right to left, but on a continuum from the uncritical reproduction to the self-conscious mastery of an intellectual tradition." (Fritz Ringer, *Fields of Knowledge*, *op. cit.*, pp. 7-8.)

[137] Pierre Bourdieu, *L'Ontologie politique de Martin Heidegger*, Paris, Minuit, 1988, p. 17.

[138] Fritz Ringer, *Education and Society in modern Europe*, Bloomington/Londres, Indiana University Press, 1979, p. 45.

Dans un premier temps, nous étudierons le contexte social d'apparition de la discipline, notamment les oppositions auxquelles elle a eu à faire face et qu'elle a tenté de surmonter à ses débuts. Après avoir également rendu compte de l'éventuelle instrumentalisation dont la discipline a fait l'objet sous le nazisme, nous analyserons son renouveau dans les systèmes ouest- et est-allemands. Comme nous le verrons, cette histoire ne peut être appréhendée qu'en prenant en compte à la fois le contexte réformateur plus large et les conflits d'héritage auquel elle donne continûment lieu.

La (pré-)histoire de la discipline et les enjeux mémoriels (1919-1945)

Retracer l'histoire d'une discipline suppose d'interroger son histoire institutionnelle et ses déterminants, mais il est également nécessaire de questionner son historiographie passée et présente, en la considérant comme révélatrice d'enjeux de mémoire et donc de luttes de pouvoir. Comme le note Christian Topalov, « ces traditions imaginées doivent toujours être analysées au présent – c'est-à-dire en relation avec chacun des présents successifs qui les mobilisent[139]. » En effet, l'histoire qu'une discipline offre d'elle-même, constituée autant d'hyperboles que d'oublis, représente une arme mémorielle dont il ne faut sous-estimer ni la portée ni les enjeux. Afin de rendre intelligible les mises en scène dont l'histoire fait l'objet, ainsi que les conflits qui la rythment, une perspective historiographique est alors nécessaire. Elle s'accompagne pourtant de difficultés spécifiques, dues notamment à l'inégalité quantitative et quantitative des sources.

Le cas allemand en est un parfait révélateur. Malgré un grand nombre de travaux (bien supérieurs à ceux consacrés au cas français), peu d'entre eux portent sur la période de renaissance de la discipline qui suit la Seconde Guerre mondiale et précède 1968 à Berlin-Ouest[140], et presque aucun sur la *Theaterwissenschaft* en Allemagne de l'Est (en particulier depuis 1989). Parallèlement à ces oublis, qui correspondent à une réécriture *a posteriori* de l'histoire mobilisée dans le cadre de tentatives d'imposition de définitions disciplinaires et/ou idéologiques alternatives, les premiers temps de la *Theaterwissenschaft* – ceux des « pères fondateurs » – font l'objet de nombreux récits jusqu'à nos jours. Ceux-ci insistent tous sur la difficulté d'imposition de la discipline. Ces luttes autour de l'héritage de la discipline, qui sont autant de tentatives

[139] Christian Topalov, « Les usages stratégiques de l'histoire des disciplines : Le cas de l'"école de Chicago" en sociologie », in *Pour une histoire des sciences sociales, op. cit.*, p. 127.
[140] À l'exception notable de : Peter Jammerthal et Jan Lazardzig (Hrsg.), *Front Stadt Institut, op. cit.*

d'appropriations rétrospectives, représentent un enjeu central dans les conflits disciplinaires qui suivent la Seconde Guerre mondiale. S'intéresser à l'histoire de cette discipline après la guerre requiert de remonter à sa sociogenèse pour comprendre à la fois son contexte d'éclosion et les différentes façons dont elle est héritée par la suite.

Les conditions sociales de l'innovation disciplinaire

À lire les nombreux manuels de la discipline depuis celui d'Hans Knudsen de 1926[141], écrit pour les étudiants étrangers, jusqu'à ceux d'aujourd'hui, l'apparition de la discipline devrait tout à quelques grandes figures, les trois « pères fondateurs » Max Herrmann (1865-1942) à Berlin, Carl Niessen (1890-1969) à Cologne et Artur Kutscher (1878-1960) à Munich. Max Herrmann est particulièrement présent dans ce que l'on pourrait appeler la légende dorée de la discipline. Selon Erika Fischer-Lichte, c'est lui qui aurait permis une « rupture radicale[142] [*radikalen Bruch*] » vis-à-vis des disciplines littéraires. Cette perspective s'accompagne de diverses tentatives d'établir une illustre filiation à la discipline, par exemple avec Gotthold Ephraim Lessing (1729-1981) – ce « poète intelligent[143] » célébré par Thomas Mann – et sa *Dramaturgie de Hambourg* (1767-1769) ou encore Goethe et Schiller[144].

Cette reconstitution d'une tradition a pour but de légitimer la *Theaterwissenschaft* en l'inscrivant dans un patrimoine national, sans pour autant sacrifier le principe avantageux de l'innovation radicale. En se focalisant sur les individualités à l'origine de cette histoire, échelle de compréhension nécessaire mais non suffisante, ce mythe du grand homme – commode et que l'on retrouvera dans le cas français – empêche de prendre en compte les conditions réelles d'éclosion de la discipline, aux causes multiples et donc nécessitant un traitement multifocal. Ni parfaite continuité des structures ni rupture absolue de l'évènement, que tentent de cumuler les partisans de la

[141] Hans Knudsen, *Das Studium der Theaterwissenschaft*, Berlin, Verlag "Hochschule und Ausland", Handbuch für das Hochschulstudium in Deutschland: Ein Führer für ausländische Studenten, 1926.

[142] Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, *op. cit.*, p. 13.

[143] Cité par Wolf Lepenies, *Les Trois Cultures*, *op. cit.*, p. 227.

[144] Hans Knudsen, dans *Theaterwissenschaft : Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin* (1950), consacre trois chapitres (et plus de la moitié de l'ouvrage) à ce qui précède la « fondation de la *Theaterwissenschaft* au sein de l'enseignement universitaire [*Die Begründung der modernen Theaterwissenschaft im Universitäts-Lehrbetrieb*] » : „I. Theaterwissenschaftliche Anfänge im 18. Jahrhundert" (1. Löwen, Schmid, Gallerie ; 2- Lessing, Schink und die Theorienliteratur zur Schauspielkunst ; 3) Goethe und Schiller et 4) Die lokalen Theatergeschichte), „II. Neue Ideen in der theaterwissenschaftlichen Literatur um 1850" (Prutz, Devrient, Rötscher) et „III. Popularisierungsbestrebungen um 1900" (Litzmann, Gesellschaft für Theatergeschichte, Martersteig).

Theaterwissenschaft, c'est un autre type d'explication qui doit être mobilisé pour expliquer la création du *Theaterwissenschaftliches Institut* en 1923 à Berlin. Et ce malgré le profond conservatisme de l'université allemande ralentissant l'éclosion et l'essor d'une discipline qui revendique une plus grande porosité entre théorie et pratique, science et art, approche du texte théâtral et pratique spectaculaire. Comme nous le postulons, l'apparition d'une telle institution est rendue possible par la rencontre entre une conjoncture universitaire, artistique et politique favorables et la figure de Max Herrmann, qui, en plus de son double positionnement à la charnière de l'université et du théâtre, parvient à réunir autour de lui de nombreux soutiens, au sein comme en-dehors du monde académique.

Massification universitaire et concurrence académique

Des innovations disciplinaires surgissent au sein de l'université allemande dès le début du XX^{ème} siècle, par exemple le renouvellement de la discipline de la *Literaturwissenschaft* qu'Hans Knudsen rapproche en 1927 de l'apparition de la *Theaterwissenschaft* :

> de la même manière que les philologues de la vieille école se sont révoltés lorsque la *Literaturwissenschaft* s'est émancipée de l'histoire littéraire, ils s'opposent désormais à la *Theaterwissenschaft*, qui va au-delà de l'histoire du théâtre[145].
>
> [*so wie sich die Philologen alter Schule aufgelehnt haben, als sich die „Literaturwissenschaft" von der „Literaturgeschichte" loslöste, so wehren sie sich jetzt auch gegen die „Theaterwissenschaft", die über die „Theatergeschichte" hinausgeht.*]

Des transformations morphologiques se font également jour, pouvant faire espérer aux réformateurs académiques un renouvellement organisationnel et disciplinaire. Par exemple, le nombre d'étudiants passe de 54 500 en 1910 à 86 900 en 1920, soit une augmentation de plus de 60%. Comme le montre le tableau ci-dessous, le pourcentage d'étudiants dans la population totale passe alors de 0,9% à presque 2%.

[145] Hans Knudsen, „Der Stand der Theaterwissenschaft in Deutschland", *The Germanic Review: literature, culture, theory* 1927/2, p. 77.

Tableau 2 : Évolution du nombre d'étudiants dans les universités allemandes (1870-1931)[146]

	« Bacheliers » (*en % de la classe d'âge*)	Nombre d'étudiants (*en milliers*)	Étudiants (*en % de la population totale*)
1870/1871	0,6	12,7	0,4
1880/1881	0,8	21,9	0,6
1890/1891	0,8	28,2	0,6
1900/1901	0,9	34,3	Entre 0,7 et 1
1910/1911	1,1	54,5	0,9
1920/1921	1,3	86,9	1,2
1930/1931	3,3	99,9	Entre 1,6 et 2,1

Cette augmentation des effectifs, accentuée par la fin de la Première Guerre mondiale, est soulignée par les contemporains. À l'occasion d'un hommage à Julius Petersen, autre personnalité importante de la *Theaterwissenschaft*, l'universitaire Richard Alewyn écrit par exemple à propos de cette période qu' « il s'agissait des années où les hommes de retour du front inondaient les universités. […] Les séminaires comptaient des centaines de participants, les cours magistraux près de mille[147]. » Surtout, les effectifs étudiants sont très volatiles (ce que masque en partie le « Tableau 2 »), même s'ils augmentent de manière presque continue en *Theaterwissenschaft* tout au long des années 1920. Comme on le voit dans le tableau suivant, ils passent ainsi de 99 pour le *Wintersemester* de l'année 1923/1924 à 163 pour l'année 1930/1931, avant de brutalement chuter du fait de la conjoncture politique.

[146] Données tirées de : „Tabelle 1: Zugang zu deutschen Universitäten, 1700-1930", in Walter Rüegg (Hrsg.), *Geschichte der Universität in Europa – Band 3: Vom 19. Jahrhundert zum Zweiten Weltkrieg (1800-1945)*, Munich, C.H. Beck Verlag, 2004, p. 205.

[147] Richard Alewyn, „Nachruf von Julius Petersen" (1941), cité par Martin Hollender, *Der Berliner Germanist und Theaterwissenschaftler Max Herrmann (1865-1942): Leben und Werk, op. cit.*, p. 252. [*Es waren die Jahre, in denen die aus dem Kriege Zurückgekehrten die Universitäten überfluteten. […] Seminare mit Hunderten von Teilnehmern, Vorlesungen für nahezu Tausend.*]

Tableau 3 : Nombre d'étudiants à l'*Institut für Theaterwissenschaft* de l'Université de Berlin (1923-1933)[148]

	Wintersemester			*Sommersemester*		
	Ordentliche Mitglieder (inscrits)	*Hospitanten* (auditeurs libres)	Total	*Ordentliche Mitglieder* (inscrits)	*Hospitanten* (auditeurs libres)	Total
1923-24	24	75	99	?	?	?
1927-28	10	72	82	13	115	128
1928-29	17	99	116	11	96	107
1929-30	10	139	149	11	118	129
1930-31	10	153	163	12	96	108
1931-32	8	69	77	6	42	48
1932-1933	11	50	61			

Parallèlement à cette première augmentation étudiante, la population des enseignants tous statuts confondus s'accroît également très fortement : le nombre d'enseignants titulaires d'une chaire (*Ordinariate*) est ainsi multiplié par 1,5 entre 1870 et 1910, tandis que celui des enseignants non titulaires d'une chaire (*Privatdozenten*) est multiplié par 3,7.

Tableau 4 : Évolution du nombre d'enseignants (*Privatdozent* et *Ordinariat*) en Allemagne entre 1870 et 1910[149]

	1870	**1910**	**Coefficient multiplicateur 1870-1910**
Privatdozent	378	1401	3,7
Ordinariat	805	1236	1,5

Cette augmentation inégale des effectifs enseignants a pour conséquence paradoxale un accroissement de la concurrence au sein du monde académique en accentuant les disparités internes du corps professoral. Elle agit alors comme agent de frustration et également comme facteur d'innovation scientifique selon Christophe Charle et Jacques Verger :

> « Ce déséquilibre entre le nombre de professeurs ordinaires et extraordinaires ou des *privat-docenten* rend la carrière plus lente et plus difficile et nourrit un mécontentement qui apparaît au grand jour avant la guerre de 1914 avec le mouvement des *Nicht-ordinarien*. La multiplication des non-titulaires ne s'explique pas seulement par l'intérêt financier des gouvernements à disposer d'enseignants moins payés ou quasi gratuits, elle provient aussi du prestige grandissant de la fonction professorale, qui attire de plus en plus de postulants, et de la spécialisation croissante des disciplines dont les nouvelles

[148] Tableau réalisé grâce aux données présentes dans Martin Hollender, *Der Berliner Germanist und Theaterwissenschaftler Max Herrmann (1865-1942)*, *op. cit.*

[149] Tableau réalisé grâce aux données présentes dans Fritz Ringer, *The Decline of the German Mandarins*, *op. cit.*, p. 54.

> branches sont confiées aux jeunes enseignants non-titulaires. C'est un gage d'innovation mais aussi, car tous ne seront pas promus, de frustrations intellectuelles[150]. »

Contre le mythe du « nomothète », l'« entreprise Herrmann »

Pour autant, ces innovations ne peuvent pas se réduire à une ouverture mécanique de nouveaux débouchés disciplinaires face à l'accroissement de la compétition académique. Étudier l'apparition de la discipline de la *Theaterwissenschaft* – cas particulier de la « spécialisation », dénoncée par les élites universitaires traditionnelles – suppose alors de rendre compte de l'« entreprise » Herrmann, qui parvient à allier ressources propres et soutiens fidèles, selon le modèle élaboré par Pierre Bourdieu à propos de Manet et du champ artistique qu'il contribue à créer au milieu du XIX[ème] siècle :

> « l'apparition d'une subversion radicale […] doit prendre en compte, pour être comprise, d'une part, les dispositions de l'hérésiarque, de celui qui opère la subversion, et, d'autre part, le capital dont il était doté et dont il faudra préciser le contenu, ces deux propriétés – les dispositions et les atouts – devant être mises en relation avec le champ, avec le jeu. C'est dans cette relation entre les atouts, les dispositions du joueur et le jeu que se définit la subversion[151]. »

Si Max Herrmann est parfois présenté comme l'« éternel *Privatdozent*[152] [*der ewige Privatdozent*] », il est en effet loin d'être le seul enseignant dans cette situation. Après l'obtention de son doctorat en 1889, rapidement suivi de son *Habilitation* en 1891, il reste *Privatdozent* jusqu'en 1919, ce qui peut s'expliquer par la conjoncture décrite précédemment et par le fait qu'il soit juif[153], mais également par son double positionnement. Herrmann donne des cours de « *Theaterwissenschaft* » à la *Friedrich-Wilhelms-Universität* de Berlin dès 1900 (c'est en tout cas la lecture rétrospective qu'en donne Hans Knudsen, son élève[154]). Il participe activement à la création de la *Gesellschaft für Theatergeschichte* [Société d'histoire du théâtre] en 1902, avant d'en prendre la tête en 1919 à la suite de la mort de Ludwig Geiger (et après de « longues et

---

[150] Christophe Charle et Jacques Verger, *Histoire des universités*, *op. cit.*, pp. 120-121.
[151] Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, *op. cit.*, p. 451.
[152] Martin Hollender, *Der Berliner Germanist und Theaterwissenschaftler Max Herrmann (1865-1942)*, *op. cit.*, p. 246.
[153] Comme l'a montré Fritz Ringer, quoique 12% des universitaires allemands étaient de religion juive et 7% des juifs convertis au christianisme en 1909-1910 (alors qu'ils ne représentent que 1% de la population allemande totale), seuls 3% des *Ordinariate* sont cette même année de religion juive (4% de juifs convertis), dont aucun à l'université de Berlin (Fritz Ringer, *The Decline of the German Mandarins*, *op. cit.*, p. 136.).
[154] Hans Knudsen, „Begründung und Entwicklung der Theaterwissenschaft an der Friedrich-Wilhelms-Universität", *op. cit.*, p. 739.

fondamentales discussions préparatoires[155] [*grundsätzliche und längere Vorbesprechungen*] »). Parallèlement à cet investissement universitaire, il est actif au sein du champ théâtral – son père était lui-même journaliste et auteur de pièces de théâtre. En 1917, devant des hommes de théâtre et dans une salle réservée personnellement pour l'occasion par Max Reinhardt (1873-1943, célèbre metteur en scène, directeur du *Deutsches Theater* de Berlin), il fait un exposé au titre évocateur : « La recherche théâtrale dans sa relation avec l'activité de pratique théâtrale [*Theaterforschung in ihrer Beziehung zum praktischen Theater-Betrieb*] ». En 1919, il crée de même la *Deutsche Dramatische Gesellschaft* [Société dramatique allemande], qui se donne pour but de

> Contribuer au succès de nouveaux textes dramatiques, qu'ils soient de jeunes débutants ou de représentants de la génération précédente[156].
>
> [*neu entstandenen Dramen, gleich, ob von jugendlichen Debütanten oder Angehörigen der vorigen Generationen zum Bühnenerfolg zu verhelfen.*]

Outre ce multipositionnement, Herrmann tire sa force de sa capacité à s'assurer des soutiens fidèles : 36 thèses sont soutenues sous sa direction entre 1898 (date de la soutenance de Hans Oberländer, metteur en scène) et 1934. Dès 1924, il s'entoure de deux assistants, Hans Knudsen, son futur successeur à Berlin (puis à Berlin-Ouest), et Bruno Satori-Neumann (1886-1943), qualifié de « *Doktor-Regisseur*[157] [docteur-metteur en scène] ».

Alliances et conflits avec les métiers artistiques

Le développement de cette « école Herrmann[158] [*Schule Herrmanns*] » et la promotion de la discipline de la *Theaterwissenschaft* se renforcent grâce à ses nombreux alliés au sein du champ théâtral, en particulier les metteurs en scène. Aidé de Knudsen et de Satori-Neumann, Max Herrmann créé ainsi en 1920 la Société des amis et des mécènes du *Theaterwissenschaftlichen Institut* de l'Université de Berlin [*Gesellschaft der Freunde und Förderer des Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Berlin*]. Dotée d'une revue, les *Theaterwissenschaftliche Berichte* (1920-1922) qui

[155] Hans Knudsen, „50 Jahre Gesellschaft für Theatergeschichte - 50 Jahre theatergeschichtliche Forschung", *1902-1952 : Ein halbes Jahrhundert Gesellschaft für Theatergeschichte E. V., Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* n°10, 1952, p. 5.

[156] Propos de Hans Knudsen de 1928, cité par Martin Hollender, *Der Berliner Germanist und Theaterwissenschaftler Max Herrmann (1865-1942)*, *op. cit.*, p. 246.

[157] Walter Unruh, *Nekrolog für Bruno Th. Satori-Neumann (1886-1943)* (1947). Sammlung Walter Unruh, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin.

[158] Bruno Satori-Neumann, *Die Schriften aus der Berliner literaturwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns (1895-1936). Eine Bibliographie*, Berlin, Gesellschaft für deutsche Literatur, 1936.

deviennent en 1925 les *Theaterwissenschaftliche Blätter*, l'association regroupe rapidement 200 membres, principalement des enseignants et des artistes, dont par exemple Gerhart Hauptmann (1862-1946, écrivain dramatique), Max Reinhardt, Max von Schillings (1868-1933, chef d'orchestre et compositeur), Franz Schreker (1878-1934, compositeur) ou encore Leopold Jessner (1878-1945, metteur en scène, directeur du *Staatlichen Schauspielhauses*). Lors d'un discours prononcé le 27 juin 1920 dans le cadre de cette société, Herrmann affirme son désir de fonder la *Theaterwissenschaft* sur des bases à la fois scientifiques et artistiques :

> Cette science, qui est aussi affinée que doit l'être une science en devenir, se situe à la frontière la plus vivante entre théorie et pratique, synthèse et analyse. La synthèse et l'analyse sont d'une importance égale. Une science vivante se fraye actuellement un chemin dans nos universités poussiéreuses. Et elle est tout aussi importante pour le théâtre[159].
>
> [*Diese Wissenschaft, die so kultiviert ist, wie eine künftige Wissenschaft geartet sein muss, steht an der lebendigsten Grenze zwischen Theorie und Praxis, Synthese und Analysis. Synthese und Analysis sind gleichstark. Es dringt eine lebendige Wissenschaft in das Staubige unserer Universitäten hinein. Aber für das Theater ebenso wichtig.*]

Tout en affirmant la nécessité de mettre en œuvre une activité pratique au sein de l'université, il prend position contre l'idée de « don », croyance centrale prévalant au sein du champ artistique. En plus de s'opposer aux dépositaires du pouvoir universitaire, il s'attire ainsi les foudres de certains artistes pour qui une formation (particulièrement universitaire) est inutile, ainsi que le note – peut-être abusivement – Hans Knudsen dans *Das Studium der Theaterwissenschaft in Deutschland* (1926) :

> Je crois donc que la résistance des praticiens du théâtre contre une formation scientifique des metteurs en scène s'estompera progressivement (dès l'instant où, tout en conservant une rigueur scientifique et philologique, elle met suffisamment l'accent sur ce qui est nécessaire et vivant dans la pratique théâtrale[160]).
>
> [*Ich glaube also, dass der Widerstand des praktischen Theaters gegen eine wissenschaftliche Vorbildung des Regisseurs (wofern sie eben bei aller strengen, theater-philologischen Wissenschaftlichkeit einen genügend starken Akzent auf das im Theater praktisch Notwendige, Lebendige legt) langsam schwinden wird.*]

Le même Hans Knudsen note également ailleurs le « combat » qu'a représenté l'apparition de la *Theaterwissenschaft* en Allemagne, en butte à une double opposition, à la fois universitaire et théâtrale :

---

[159] Max Herrmann, „Über die Aufgaben eines theaterwissenchaftlichen Institutes" (27 juin 1920), *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin – 1974: Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* n°3-4, 1974, p. 351

[160] Hans Knudsen, *Das Studium der Theaterwissenschaft in Deutschland*, *op. cit.*, p. 30.

> Le combat d'un jeune champ de recherche nouveau pour sa reconnaissance scientifique est principalement un combat pour la méthode, pour ses méthodes de travail. […] Le premier opposant est l'université elle-même. Cela n'est pas vraiment incompréhensible. Les travaux précédents sur le théâtre, dilettantes et à moitié scientifiques, et quelques publications fâcheuses d'aujourd'hui, qui n'ont rien à voir avec la science, inquiètent l'université sur le fait que les travaux sur le théâtre puissent faire baisser le niveau intellectuel que l'université est en droit d'attendre. Les autres opposants à la *Theaterwissenschaft* sont les théâtres eux-mêmes, car ils craignent l'arrivée dans le monde du théâtre d'une génération formée dans les universités, qui disposerait de connaissances et de savoir, mais ni d'expérience, ni de talent théâtral. Ces objections sont infondées : premièrement parce que dans les instituts (du moins de ce que j'en sais de mon activité d'assistant à Berlin), il sera toujours exigé que ceux qui n'ont pas de don pour le théâtre restent en dehors, car ils ne pourront pas avancer ; deuxièmement parce que la formation ne se limite pas à la transmission de connaissance, mais prescrit également aux étudiants des exercices pratiques. D'ailleurs, la résistance du théâtre a remarquablement reculé ces derniers temps et les hommes de théâtre eux-mêmes affirment que le futur appartient aux metteurs en scène et aux *Dramaturg* formés à l'université ou au moins que les praticiens purs peuvent bien s'entendre avec les hommes de science[161].
>
> [*Der Kampf eines neuen, jungen Forschungs-Gebietes um seine wissenschaftliche Anerkennung ist meistens ein Kampf um die Methode, um die besondere Arbeitsweise. […] Der erste Gegner ist die Universität selbst. Das ist gar nicht so unbegreiflich. Die früheren dilettantischen und halbwissenschaftlichen Arbeiten über Theater und manche unerfreulichen Erscheinungen von heute, die mit Wissenschaft nichts zu tun haben, machen der Universität Sorge darüber, dass Arbeiten über das Theater das geistige Niveau dessen, was die Universität verlangen muss, herabdrücken könnten. […] Der andere Gegner der Theaterwissenschaft sind die Theater selbst, deswegen nämlich, weil sie fürchten, dass von den Universitäten ein Nachwuchs in das praktische Theaterleben hineinkommt, der Kenntnisse und Wissen, aber keine Theatererfahrung und kein Theatertalent hat. Diese Einwände sind hinfällig; erstens weil in den Instituten (wenigstens weiß ich es von meiner Assistententätigkeit in Berlin her) immer wieder verlangt wird: wer keine Theaterbegabung hat, soll wegbleiben, er wird nicht weiterkommen; zweitens weil die Ausbildung sich nicht auf Vermittlung von Kenntnissen beschränkt, sondern dem Studenten praktisch Übungen vorschreibt. Übrigens ist der Widerstand des Theaters in letzter Zeit sehr bemerkenswert zurückgegangen, und selbst die Leute vom Theater sprechen es aus, dass dem auf der Universität vorgebildeten Regisseur und Dramaturgen die Zukunft gehört oder das sich mindestens der Nur-Praktiker mit dem Wissenschaftler gut vertragen kann.*]

Herrmann se trouve ainsi contraint à un double discours, consistant à donner simultanément des garanties de pureté artistique en même temps que de sérieux académique, confortant paradoxalement par là-même son projet initial. Il exclut toutefois dès l'origine la formation des comédiens du champ d'activité de la *Theaterwissenschaft* au profit des écoles de comédien, comme il l'écrit en 1920 :

[161] Hans Knudsen, „Der Stand der Theaterwissenschaft in Deutschland", *op. cit.*, pp. 75-77.

> L'art de l'acteur n'a rien à voir avec l'université : l'art de l'acteur est art pur. Pour l'acteur, il n'y a pas besoin de formation. Pour le peu qu'on peut apprendre, une simple école professionnelle suffit[162].
>
> [*Schauspielkunst hat mit der Universität nichts zu tun: denn Schauspielkunst ist reine Kunst. Für den Schauspieler gibt es keine Ausbildung. […] Für das wenige, was gelernt werden kann, reicht eine Fachschule aus.*]

La revendication d'une discipline « vivante »

La volonté de rapprocher la discipline du monde contemporain rejoue à l'échelle locale le conflit entre « orthodoxes » et « modernistes ». Ici, ce « modernisme » passe en particulier par l'affirmation militante du caractère « vivant » du théâtre et de sa discipline (contre les études littéraires, jugées « poussiéreuses »), leitmotiv que l'on retrouve tout au long de son histoire sous des formes diverses. Quoique partagé par les avant-gardes de l'époque, ce discours est plus tard instrumentalisé par le régime nazi pour promouvoir une conception « racialiste », proche du mouvement « *Blut und Boden* » (un mouvement dont Hans Knudsen et Heinz Kindermann (1894-1985), à Vienne, sont à l'époque proches). Auparavant, cette revendication permet, comme l'a montré Jan Lazardzig, une séparation plus claire vis-à-vis de la *Germanistik* :

> « Le lien entre "vie" et "théâtre" se retrouve pratiquement chez tous les *Theaterwissenschaftlern* de la première génération (Artur Kutscher, Carl Niessen, Max Herrmann) et a servi, entre autres, à les différencier vis-à-vis de la *Germanistik* et de son objet supposément non-vivant [*unlebendig*], le drame[163]. »
>
> [*Die Verbindung von "Leben" und "Theater" finden sich in Variationen praktisch bei allen Theaterwissenschaftlern der ersten Generation (Artur Kutscher, Carl Niessen, Max Herrmann) und diente unter anderem der emphatischen Abgrenzung gegenüber der Germanistik und ihrem vermeintlich unlebendigen Gegenstand, dem Drama.*]

Chez Herrmann, cette insistance sur la nature « vivante » de la discipline et de son objet constitue un « opérateur axiologique », défini par Gisèle Sapiro comme « une catégorie éthique de l'entendement scolastique qui confèrent aux systèmes d'oppositions culturelles leur "sens[164]" ». Elle s'appuie en effet sur tout un jeu d'oppositions structurales (ancien-/nouveau, mort/vivant, fermé/ouvert, etc.). Elle représente également une rhétorique de légitimation, qui repose sur trois niveaux distincts. Tout d'abord, d'un point de vue artistique, Herrmann et ses partisans prennent fait et cause pour les avant-gardes artistiques, en particulier à travers la reconnaissance

---

[162] Max Herrmann, „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes" (27 juin 1920), *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* n°3-4, *op. cit.*, p. 353.

[163] Jan Lazardzig, „Theaterwissenschaft für die Frontstadt. Der "Fall Knudsen"", in *Front Stadt Institut*, *op. cit.*, p. 36.

[164] Gisèle Sapiro, « Défense et illustration de "l'honnête homme" », *op. cit.*, p. 21.

de la fonction du metteur en scène. Ensuite, la méthodologie que promeut Herrmann se veut l'homologue pour le phénomène théâtral de l'herméneutique de son ancien professeur, Wilhelm Dilthey, dont le projet – « comprendre la vie à partir d'elle-même[165] » – représente déjà une façon de « s'engager dans la voie de la science de telle manière qu'elle finisse par rejoindre la création poétique[166] » comme le note Wolf Lepenies. Il s'agit en effet pour Herrmann de « revivre [*Nacherleben*] » le théâtre par le biais d'un enseignement pratique, avec l'idée, soulevée par Viktoria Tkaczyk, que :

> « seule la reviviscence physique permise par l'art dramatique contemporain rend l'historien capable de comprendre l'histoire du théâtre et, inversement, le fait d'être plongé dans les arts dramatiques du passé influence l'expérience vécue par l'historien avec le théâtre de son époque[167]. »

Cette relecture pratique et expérimentale de l'herméneutique de Dilthey va déterminer Herrmann à insister davantage sur la nécessité de la pratique théâtrale au sein de l'université. À partir de 1926, un cours de « mise en scène [*Regie*] » est ainsi assuré par Ferdinand Gregori (1870-1928), acteur et metteur en scène, qui insiste sur l'« objectif pratique[168] [*prakt. Ziele*] » de son enseignement. Il peut en outre profiter d'une scène de théâtre universitaire que Max Herrmann a fait construire dès le début des années 1920. Gregori meurt en 1928, où, résumant la double optique de la discipline, il est décrit par Julius Petersen comme « un artiste-penseur et un penseur-artiste[169] [*der denkende Künstler und künstlerische Denker*] ». Enfin, politiquement, Herrmann refuse le conservatisme de ses collègues, qui ne vivent que pour et dans le passé : il est ainsi classé parmi les rares enseignants de *Germanistik* dans la catégorie « *Liberale* » par Christian Jansen[170].

---

[165] Wolf Lepenies, *Les Trois Cultures*, *op. cit.*, p. 203.

[166] *Ibid.*, p. 212.

[167] Viktoria Tkaczyk, « La naissance de la "*Theaterwissenschaft*" allemande à partir de l'esprit de la psychophysiologie : Le programme de Max Herrmann », trad. Arthur Lochmann, in *Genèses des études théâtrales*, *op. cit.*, p. 44.

[168] Ferdinand Gregori, „Regie - Kolleg 1926/1927". Nachlass Ferdinand Gregori, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin.

[169] Julius Petersen, „Ferdinand Gregori" (1928). Nachlass Ferdinand Gregori, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin.

[170] Christian Jansen regroupe l'ensemble des enseignants en *Germanistik* entre 1910 et 1925 en trois groupes : les *Liberalen* (n=4, soit 4% de l'ensemble), les *Autoritär-Altkonservativen* (n=42, soit 31%) et les *Völkisch-Jungkonservativen* (n= 24, soit 21%) : mis à part Herrmann, classé comme un *Liberale*, Artur Kutscher, Julius Petersen et Gustav Roethe – dont il sera question plus bas – font partie des *Autöritär-Altkonservativen* (Christian Jansen, „Im Kampf um die geistig-ideologische Führungsrolle in Universität und Gesellschaft. Die zwischen 1910 und 1925 in Deutschland lehrenden germanistischen Hochschullehrer im politisch-wissenschaftliche Spektrum", in Christoph König und Eberhard Lämmert (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925*, Frankfurt-am-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1993, pp. 385-399.)

Une discipline du compromis

Dans la continuité des mouvements réformateurs de l'université s'opposant à sa fraction « orthodoxe », Max Herrmann souhaite établir la *Theaterwissenschaft* sur des bases scientifiques, débarrassées des mondanités et du dilettantisme d'usage comme de l'érudition vaine et des velléités de collection des *Theaterkunde*, aux caractéristiques semblables à celles des cabinets de curiosités contre lesquels s'est construite la science moderne[171]. Cette revendication de la scientificité, cette alliance avec l'art et les artistes « vivants » ainsi que l'avènement du nouveau régime démocratique, la République de Weimar, à la suite de la Révolution allemande de novembre 1918[172], lui assurent des soutiens nécessaires à sa nomination en tant que professeur non titulaire d'une chaire (*außerordentlicher Professor*) en 1919, et à la création de l'institut. Et ce malgré la réticence de certains agents du monde universitaire. Toutefois, ce jeu d'alliances complexes nécessite également une adaptation permanente du discours d'Herrmann, participant à formaliser, au moins pour un temps, la discipline de la *Theaterwissenschaft*.

La création du *Theaterwissenschaftliches Institut* de Berlin en 1923

Gustav Roethe (1859-1926), *Germanist* reconnu, recteur de l'Université de Berlin à partir de 1923 et membre du *Deutschnationale Volkspartei*, formation de droite radicale, refuse cette nouvelle discipline, perçue comme une « maladie à la mode[173] [*Modekrankheit*] ». Roethe – qui, selon Fritz Ringer, fait partie des rares représentants de la fraction orthodoxe à acquérir une certaine renommée politique[174] –, allie ici la métaphore physiologique (« *Krankheit* »), associée à l'idée de décadence, et la haine du peuple (« *Mode* » comme renvoyant à la masse), correspondant au projet antidémocratique des « Mandarins » orthodoxes. Preuve du renversement des hiérarchies académiques, il est pourtant contraint de plier sous les pressions combinées du ministère et d'autres enseignants, dont Max Dessoir (1867-1947). Ce philosophe,

[171] Rudolf Stichweh a par exemple montré que, dans la seconde moitié du XVIII[ème] siècle, la science moderne se construit autour de la figure du spécialiste et « parallèlement au processus de dévalorisation […] de l'érudition » (Rudolf Stichweh, *Études sur la genèse du système scientifique moderne*, *op. cit.*, p. 26.)

[172] Il en est de même pour la sociologie, comme l'a montré Wolf Lepenies : « la sociologie ne fut mise à la mode en Prusse que par la Révolution, qui hissa le député social-démocrate Hoffmann au fauteuil de ministre de la Culture. On lui doit la création de chaires de sociologie » (Wolf Lepenies, *Les Trois Cultures*, *op. cit.*, p. 248.)

[173] Propos de Gustav Roethe, cité par Martin Hollender, *Der Berliner Germanist und Theaterwissenschaftler Max Herrmann (1865-1942)*, *op. cit.*, p. 253.

[174] Fritz Ringer, *The Decline of the German Mandarins*, *op. cit.*, p. 218.

psychologue et historien de l'art, est, comme Herrmann, un ancien élève de Dilthey. À cet égard, il promeut une esthétique scientifique et souhaite privilégier une « connaissance de l'art par l'art de la connaissance[175] [*Erkenntnis der Kunst durch Kunst der Erkenntnis*] ». Soutenant l'apparition de la discipline, il fait partie d'un « comité d'honneur réunissant d'éminents scientifiques et artistes[176] [*Ehrenbeirat namhafter Wissenschaftler und Künstler*] », crée en 1921 en vue de la création d'une « société académique pour la *Theaterwissenschaft*[177] [*die Akademische Vereinigung für Theaterwissenschaft*] ».

Au final, c'est après cinq ans de combats et à la suite de multiples compromis, scientifiques, artistiques et idéologiques, que Max Herrmann parvient à créer le *Theaterwissenschaftliches Institut* de l'Université de Berlin. Une « expertise de la Faculté de Philosophie de l'Université de Berlin en vue de la création d'un *Theaterwissenschaftliches Institut* » a lieu en juillet 1921 et pointe les risques d'une telle discipline vis-à-vis des lois traditionnelles du monde universitaire en visant directement à Max Herrmann. Elle souligne tout d'abord que

> « le programme ne doit pas être dicté par les expressionnistes et autres modernistes en – isme de la scène théâtrale de la Société des Amis et des Mécènes[178]. »
>
> [*Das Curriculum mochte man sich nicht von den Expressionisten und anderen "Ismen"-Modernisten aus der Theaterszene der Gesellschaft der Freunde und Förderer diktieren lassen*] ».

L'ouverture d'un tel institut est pourtant acceptée, à trois conditions : la *Theaterwissenschaft* ne peut pas prétendre au rôle de discipline indépendante avec ses propres examens et diplômes ; un *numerus clausus* strict doit être imposé et seuls peuvent être acceptés les étudiants « ayant fait preuve du sérieux de leur intérêt scientifique, afin de prévenir toute dérive puérile[179]. » Enfin, Max Herrmann ne doit pas être à la tête d'un tel institut.

---

[175] Max Dessoir, „Kunstgeschichte und Kunstsystematik", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* n°21, Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1927, p. 142.

[176] „Die akademische Vereinigung für Theaterwissenschaft", *Theaterwissenschaftliche Berichte – Zeitschrift der akademischen Vereinigung für Theaterwissenschaft an der Universität Berlin* n°1, janvier 1921, p. 1.

[177] *Id.*

[178] „Gutachten der Philosophischen Fakultät der Universität Berlin zur Begründung eines Theaterwissenschaftlichen Instituts", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* n°3-4, 1974, p. 355.

[179] „Als ordentliche Mitglieder, denen die volle Benutzung des Arbeitsmaterials zusteht, dürften, um jede Ausartung in Spielerei auszuschließen, nur solche Studierende zugelassen werden, deren ernstes wissenschaftliches Interesse erprobt ist." (*Id.*)

Un « mariage de raison »

Finalement fondé le 10 novembre 1923, l'institut est marqué par un *Duumvirat* que Max Dessoir qualifie de « mariage de raison[180] [*Vernunftehe*] ». Il est en effet dirigé alternativement jusqu'en 1933 par Max Herrmann et par Julius Petersen (1879-1941), ce dernier étant censé garantir le sérieux universitaire. Après une thèse de doctorat préparée sous la direction de Gustav Roethe et soutenue en 1903, Julius Petersen obtient son *Habilitation* en 1909. Il devient *außerordentlicher Professor* dès 1911, puis *ordentlicher Professor* (titulaire d'une chaire) en 1914 à l'Université de Francfort, avant de revenir à Berlin en 1919. Le créateur de l'institut de *Theaterwissenschaft* de Cologne, Carl Niessen, peut écrire de lui en 1927 que

> « lorsque Petersen parlait du "*Faust* de Goethe sur les scènes du XIX^e^ et du XX^e^ siècle", il le faisait avec la méthode de la *Literaturwissenschaft*[181]. »
>
> [*Wenn Petersen über "Goethes Faust auf der Bühne des 19. und 20. Jahrhunderts" sprach, tat er das mit der Methode der Literaturwissenschaft.*]

Cette description, peu flatteuse selon les nouvelles conceptions disciplinaires, montre que Petersen représente l'ambiguïté initiale de la discipline. Comme l'a montré Bernd Zegowitz,

> « aussi souvent que Petersen intervient dans le débat, qu'il s'agisse de *Literaturwissenschaft* ou de questions relatives à la politique de l'éducation, son positionnement est toujours resté ambigu, curieusement confus[182]. »

Sa position est également ambigüe vis-à-vis de la discipline de la *Theaterwissenschaft*, presque sceptique : il note par exemple en 1935 que le risque d'une telle discipline est « d'abandonner les principes de rigueur de la science[183] [*den strengten Charakter der Wissenschaft zu verlieren*] » avant de souligner que son territoire de compétence est « le

---

[180] « [Julius Petersen] n'avait certes pas du sang théâtral dans les veines, mais un fort penchant pour le théâtre ; il conclut avec le *Theaterwissenschaftlichen Institut* fondé par Max Herrmann, un heureux mariage de raison. » (Propos de Max Dessoir, rapporté par Hans Knudsen, in *Theaterwissenschaft: Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin*, Berlin-Hamburg-Stuttgart, Im Christian-Verlag, 1950, p. 60.) [*Er hatte zwar kein Theaterblut in den Adern, aber eine starke Neigung für das Theater; mit dem von Max Herrmann gegründeten Theaterwissenschaftlichen Institut schloss er eine glücklich ausgegangene Vernunftehe.*]

[181] Carl Niessen, „I. Kongress der deutschen Theaterwissenschaft: Zur "Wissenschaftlichen Woche" (Magdeburg 1927)“, in Carl Niessen, *Kleine Schriften zur Theaterwissenschaft und Theatergeschichte*, Emsdetten, Verlag Lechte, 1971, p. 10.

[182] Bernd Zegowitz, „"Zunächst meine herzlichen Glückwünsche zu Frankfurt": Der Germanist Julius Petersen auf dem Weg von Basel nach Berlin (1914-1921)“, in Frank Estelmann und Bernd Zegowitz (Hrsg.), *Literaturwissenschaften in Frankfurt am Main 1914-1945*, Göttingen, Wallstein Verlag, Schriftenreihe des Frankfurter Universitätsarchivs 7, 2017, p. 51.

[183] Julius Petersen, „Die Stellung der Theaterwissenschaft“, *Heftgabe der Gesellschaft für Deutsche Literatur zum siebzigsten Geburtstag ihres Vorsitzenden Max Herrmann*, Berlin, 1935, p. 33.

même que celui du théâtre, entre tous ces domaines scientifiques[184] [*Die Theaterwissenschaft liegt da, wo das Theater selbst ist, nämlich zwischen ihnen allen*] ». Le travail organisationnel et d'établissement institutionnel de la discipline est de toute manière presque entièrement assuré par le seul Max Herrmann[185].

Grâce à ces compromis qui permettent à Herrmann d'atténuer les oppositions, l'institut devient autonome en 1925, date à laquelle l'intitulé de doctorat *Theaterwissenschaft* est « toléré ». Il peut alors former indifféremment aux métiers intellectuels et pratiques ayant trait au théâtre (à l'exception des comédiens), première réalisation du caractère double de la discipline, simultanément du côté académique et du côté théâtral, du « *Geist* [esprit] » et du « *Blut*[186] [sang] ». Preuve de ces multiples débouchés, et homologue à la double ambition de la *Theaterwissenschaft*, Leopold Jessner, déclare en 1925, à l'occasion d'un hommage rendu à Max Herrmann :

> Beaucoup de vos élèves ont déjà reçu leur baptême du feu en tant que metteurs en scène, beaucoup s'assoient déjà dans les rédactions de la critique et beaucoup s'adressent à leurs auditeurs du haut de leur chaire[187].
>
> [*Viele Ihrer Schüler haben bereits die Feiertaufe als Regisseure empfangen, viele sitzen schon in kritischen Redaktionen und viele sprechen vom Katheder der Auditorien herab.*]

La *Theaterwissenschaft* à l'échelle nationale

Des créations simultanées ont lieu dans d'autres universités allemandes[188] : en 1919, Carl Niessen est le premier universitaire à obtenir une *Habilitation* en *Theaterwissenschaft* et il créé l'année suivante un *Institut für Theaterwissenschaft* à l'Université de Cologne, première institution qui, quoique non autonome, donne lieu à un examen spécifique (*Prüfungsfach*) ; à Kiel, un *Institut für Literatur- und Theaterwissenschaft* est créé en 1921 par Eugen Wolff ou encore à Munich avec Artur Kutscher.

---

[184] *Ibid.*, p. 39.
[185] Bernd Zegowitz, „"Zunächst meine herzlichen Glückwünsche zu Frankfurt"“, *op. cit.*, p. 56.
[186] Leopold Jessner, Discours du 14 mai 1925 à l'occasion des 60 ans de Max Herrmann, cité par Bruno Satori-Neumann, *Die Vereinigung Künstlerischer Bühnenvorstände – Ihre Begründung, ihre Entwicklung und ihre Ziele* (sans date). Nachlass Satori-Neumann, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin.
[187] *Id.*
[188] Voir « Annexe 1 : Chronologie non-exhaustive de la discipline en Allemagne, en France et à l'échelle internationale », pp. 529-546.

Encadré n°1 :
Artur Kutscher (1878-1960), der « *Theaterprofessor* »

À partir de 1909, Artur Kutscher donne les premiers séminaires et exercices de *Theaterwissenschaft* à Munich et il revendique même la paternité de l'appellation *Theaterwissenschaft* (contre celle de *Theaterwissenschaften*, au pluriel[189], qui indique une moindre grande prétention à une discipline unifiée). Il partage un certain nombre de caractéristiques avec Herrmann – mais pas son progressisme politique (ce qui tend à relativiser l'homogénéité des fractions orthodoxes et modernistes dessinée par Fritz Ringer, comme ce dernier le reconnait lui-même). Dans son effort d'affirmer la discipline et sa légitimité, Kutscher trouve tout comme Herrmann le soutien de nombreux artistes, écrivains (Erich Mühsam, Frank Wedekind, Johannes R. Becher, Heinrich et Thomas Mann etc.) et hommes de théâtre (Georg Fuchs notamment), qui viennent faire des conférences dans son séminaire. Il organise également à partir de 1910 des excursions avec ses étudiants, à Berlin (où ils rencontrent Max Reinhardt et Leopold Jessner) puis dans toute l'Europe, comme par exemple dans le Sud de la France en 1929. C'est également le cas en Russie en 1930 où Stanislavski, intéressé par la *Theaterwissenschaft* allemande, le reçoit, comme le relate Artur Kutscher :

> « Dans l'après-midi j'ai rencontré seul et en cachette le presque septuagénaire Constantin Sergueïevitch Stanislavski, le fondateur, directeur, dramaturge, metteur en scène et scénographe du Théâtre artistique de Moscou. Il me reçut amicalement, se laissa entretenir avec attention de nous et de notre *Theaterwissenschaft*, et ce n'est que sur mon insistance qu'il accepta de parler de lui[190]. »
>
> [*Nachmittags fuhr ich allein und heimlich zu dem fast 70jährigen Konstantin Sergejewitsch Stanislavsky, dem Gründer, Leiter, Dramaturgen, Regisseur und Darsteller des Moskauer Künstlertheaters. Er empfing mich frisch und freudig, ließ sich aufmerksam von uns und unserer Theaterwissenschaft erzählen, und erst nach einigen Nötigungen sprach er von sich.*]

Kutscher attire de nombreux étudiants à ses séminaires (selon son propre compte, plus de 50 000 sur cinq décennies[191]) et il dirige 117 thèses entre 1919 et 1959[192]. Certains de ses auditeurs deviendront des artistes célèbres (Ernst Toller, Bertolt Brecht, Erwin Piscator, ainsi que Gaston Baty, metteur en scène français). Et d'autres des *Theaterwissenschaftler*, comme Ernst Schumacher.

[189] Artur Kutscher, *Der Theaterprofessor: Ein Leben für die Wissenschaft vom Theater*, Munich, Franz Ehrenwirth Verlag, 1960, pp. 76-77.
[190] *Ibid.*, p. 188.
[191] *Ibid.*, p. 256.
[192] „Dissertationen bei Artur Kutscher", in *Ibid.*, pp. 262-266.

Si Munich est à l'époque la « capitale des arts[193] » en Allemagne, et plus spécifiquement des avant-gardes artistiques et théâtrales, Berlin occupe à partir de la fin du XIX^{ème} et de plus en plus une position dominante au sein du champ universitaire. Christophe Charle parle ainsi d'une « polarisation croissante en fonction de la dominance berlinoise[194] ». Cela explique peut-être pourquoi l'exemple berlinois joue un rôle aussi important – il est également le plus étudié – dans l'histoire de la *Theaterwissenschaft* allemande jusqu'à nos jours, tandis que la figure d'Artur Kutscher « est aujourd'hui presque inconnue[195] » comme le souligne Chiara Maria Buglioni. De plus, c'est surtout autour de Max Herrmann, et de son « école », que la discipline essaime progressivement, en dehors comme au sein de l'université, et au-delà du seul bassin local comme c'est le cas avec Kutscher. Ce sont également ses étudiants qui, à son initiative, promeuvent la discipline à l'échelle nationale, alors que Carl Niessen à Cologne et Artur Kutscher à Munich sont plus isolés (peut-être une autre manifestation de l'échelle locale de leur « mandarinat »). Depuis Berlin, Hans Knudsen mène par exemple une activité éditoriale et promotionnelle importante avec la publication de nombreux ouvrages et articles, comme :

- « Universität und Theater » dans *Das deutsche Theater: Jahrbuch für Drama und Bühne* en 1922 ;
- « Ein Semester "Theaterwissenschaftliches Institut an der Universität Berlin" » dans *Die Deutsche Bühne* en 1924 ;
- *Das Studium der Theaterwissenschaft* en 1926 (réédité en 1927) ;
- *Theaterkritik* en 1928 ;
- *Wesen und Grundlagen der Theaterkritik* en 1935 etc.

Il poursuit d'ailleurs ce genre de publications après la guerre, au moment du renouveau de la discipline, ce qui lui assure une grande visibilité.

Bruno Satori-Neumann parvient à créer un espace de présentation, d'échanges et de débats avec la revue *Theaterwissenschaftliche Blätter: Fachorgan für die Wissenschaft, Kunst, Technik und Kultur des Theaters*. Les 4 premiers numéros, parus en 1925, sont ainsi consacrés à l'exemple berlinois (n°1), à Francfort (n°2), à Kiel (n°3) et à Munich (n°4). C'est en partie grâce à lui que se tiendra en 1926 le premier Congrès

[193] Rainer Metzger (dir.), *Munich 1900*, Paris, Hazan, 2009, p. 29.
[194] Christophe Charle, *La République des universitaires*, *op. cit.*, p. 95.
[195] Chiara Maria Buglioni, *„Das strittige Gebiet zwischen Wissenschaft und Kunst" – Artur Kutscher und die Praxisdimension der Münchner Theaterwissenschaft*, Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität, München, 2013/2014, p. 1

de la *Theaterwissenschaft* allemande [*Kongress der deutschen Theaterwissenschaft*] à Magdeburg, afin que, comme le note Carl Niessen, « la jeune discipline académique de la *Theaterwissenschaft* puisse se sentir renforcée[196] [*Dass die akademische Disziplin junge Theaterwissenshaft sich innerlich gekräftigt fühlen darf*] ». L'augmentation des effectifs étudiants de l'institut berlinois montre que la *Theaterwissenschaft* est alors un territoire de recherche reconnu quoique toujours restreint à la fin des années 1920. Ces recherches, de même que l'ensemble de l'université, auront à souffrir de la guerre et de l'après-guerre, en tout cas plus que de l'arrivée au pouvoir des nazis.

La Theaterwissenschaft sous le nazisme (1933-1945)

Un essor paradoxal

La discipline de la *Theaterwissenschaft* ne disparaît pas sous le nazisme et elle se développe même d'un point de vue institutionnel[197]. Ainsi, en 1938, elle devient à Cologne une discipline autonome ; un *Zentralinstitut für Theaterwissenschaft* est créé à Vienne en 1943 par Heinz Kindermann (membre du NSDAP depuis mai 1933) avec le projet d'en faire, après la fin de la guerre, « l'institut de recherche théâtrale du Reich[198] [*Reichsinstitut für Theaterforschung*] » ; Hans Knudsen (membre du NSDAP à partir de 1942), qui obtient en 1938 à Berlin une charge d'enseignement en « Dramaturgie et critique théâtrale », remplace Julius Petersen (décédé en 1941) à la tête de l'institut berlinois en 1943 après deux années de mise en veille ; un *Theaterwissenschaftliches Institut*, dirigé par Friedrich Kranich, également directeur de la *Städtischen Bühnen*, est créé en 1944 à Hanovre etc.

Un échange en décembre 1943 entre Heinz Kindermann – qui est alors, selon Carl Niessen, « soudainement érigé au rang de pape de la *Theaterwissenschaft*[199] [*urplötzlich zum theaterwissenschaftlichen Papst aufgeworfen*] » – et Hans Knudsen indique une profonde solidarité entre ses membres, garantie d'homogénéité disciplinaire[200]. Il montre

---

[196] Carl Niessen, « I. Kongress der deutschen Theaterwissenschaft: Zur "Wissenschaftlichen Woche" (Magdeburg 1927) », *op. cit.*, p. 9.

[197] Voir « Annexe 1 : Chronologie non-exhaustive de la discipline en Allemagne, en France et à l'échelle internationale », pp. 529-546.

[198] Mechthild Kirsch, „Heinz Kindermann - ein Wiener Germanist und Theaterwissenschaftler", in Wilfried Barner und Christoph König (Hrsg.), *Zeitenwechsel: Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt-am-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1996, p. 47.

[199] Carl Niessen, *Handbuch der Theater-Wissenschaft, op. cit.*, p. XX.

[200] En 1943, Heinz Kindermann prévoit de visiter l'institut berlinois, comme il l'écrit à Hans Knudsen (Lettre de Heinz Kindermann à Hans Knudsen (11 mai 1943). Handschriftenarchiv des Deutschen Literaturarchivs Marbach.)

en outre une forme de soutien du régime envers la *Theaterwissenschaft* par la promotion de manuels :

> Le Ministre de l'Education du *Reich* m'a chargé de publier une série d'œuvres fondatrices pour la *Theaterwissenschaft*. Parmi elles se trouvent un dictionnaire spécialisé de *Theaterwissenschaft* et un manuel de *Theaterwissenschaft*. Pour les deux ouvrages je souhaiterais vous demander votre collaboration. […] J'espère, que vous occuperez bientôt le poste de professeur de *Theaterwissenschaft*. J'en ai fait dans tous les cas la proposition dans mon rapport[201].
>
> [*Der Reicherziehungsminister hat mich beauftragt eine Reihe von Grundwerken der Theaterwissenschaft zu veröffentlichen. Darunter befindet sich ein Sachwörterbuch der Theaterwissenschaft und ein Handbuch der Theaterwissenschaft. Für beide Werke möchte ich Ihre Mitarbeit erbitten. […] Ich hoffe sehr, dass nun bald die Berliner Professur für Theaterwissenschaft mit Ihnen besetzt werden wird. Ich habe jedenfalls in meinem Gutachten diesen Vorschlag gemacht.*]

Ce projet d'un « *Handbuch der Theaterwissenschaft* » est soutenu par le pouvoir (il ne verra jamais le jour). Pour Kindermann, ce soutien démontre « le grand intérêt des services officiels à notre travail[202] [*wie gross das Interesse der offiziellen Stellen an unserer Arbeit ist*] ». Les travaux de *Theaterwissenschaft* peuvent ainsi être utilisés comme un outil de propagande, par l'exaltation d'une histoire nationale largement mythifiée. Cette instrumentalisation se retrouve également dans le projet scientifique de Kindermann, préférant se mettre « au service de la Nation [*Dienst an der Nation*] » plutôt que de poursuivre « la recherche scientifique comme une fin en soi[203] [*wissenschaftlicher Selbstzweck*] », perspective qui avait pourtant caractérisé le modèle humboldtien de l'université humaniste. Le berlinois Bruno Satori-Neumann, à propos du deuxième tome de son ouvrage *Elbinger Theatergeschichte* qu'il souhaite voir imprimer en 1943 dans une période de rationnement du papier (ce qui lui est refusé), insiste sur son rôle de « propagande culturelle », à la fois soumission aux impératifs politiques du régime et jeu stratégique avec ces injonctions à l'hétéronomie[204] :

> Le livre peut ainsi tout à fait être considéré comme une arme importante pour la propagande culturelle allemande dans le *Reichsgau* [division territoriale et administrative

[201] Lettre de Heinz Kindermann à Hans Knudsen (23 décembre 1943). Handschriftenarchiv des Deutschen Literaturarchivs Marbach.

[202] Lettre de Heinz Kindermann „an der Herren Mitarbeiter am Handbuch für Theaterwissenschaft" (20 janvier 1945). Cette lettre, non publiée, a été retrouvée par hasard dans *Rundbrief des Zentralinstitutes für Theaterwissenschaft an der Universität Wien* n°5, Dezember 1944.

[203] Propos de Heinz Kindermann, cité par Mechthild Kirsch, „Heinz Kindermann", *op. cit.*, pp. 49-50.

[204] George Steinmetz a étudié un cas similaire : Georges Steinmetz « La sociologie et l'empire : Richard Thurnwald et la question de l'autonomie scientifique », trad. Camille Joseph, *Actes de la recherche en sciences sociales* n°185, 2010, pp. 12-29.

de l'Allemagne nazie] et, par son rôle dans la défense des intérêts politico-culturels, comme « de première nécessité » pour la guerre[205].

[*Das Buch kann daher wohl als eine wichtige Waffe für die deutsche Kulturpropaganda im Reichsgau und infolge der damit gegebenen Wahrung der kulturpolitischen Belange als "kriegswichtig" angesprochen werden.*]

La liquidation d'un héritage honteux

Au-delà de la seule question morale, il importe de comprendre les jugements, souvent contradictoires, apportés sur cette période dans l'espace germanophone après la guerre. Ainsi, pour les uns – le plus souvent les plus compromis –, il s'agit d'une période de lutte pour la survie disciplinaire, voire de lutte tout court. Comme pour Hans Knudsen écrivant en 1961, à une époque où des affinités avec le nazisme lui sont reprochées, qu'« il était bien plus simple de s'opposer verbalement à Hitler en Suisse, aux États-Unis ou n'importe où d'autre que de s'opposer à Hitler en vivant à Berlin[206] [*Es war viel leichter, in der Schweiz oder in Amerika oder sonst wo gegen Hitler zu reden, als in Berlin gegen Hitler zu leben*] ». Ou encore pour Heinz Kindermann parlant de la promotion de la *Theaterwissenschaft* comme d'un « acte de résistance[207] [*Akt des Widerstandes*] ».

Ce témoignage de « résistance intérieure [*Innere Emigration*] », largement reconstruit *a posteriori*, s'oppose à l'inverse au discours accusateur, militant (de gauche) ou à l'inverse partisan du retrait de l'université hors du monde, qui se renforcera dans les années 1960 pour liquider cet héritage et reconstruire la discipline sur de nouvelles bases. C'est par exemple le cas de l'ensemble des documents publiés par Joseph Wulf dans *Theater und Film im Dritten Reich*[208] en 1964 ou de la brochure

[205] Lettre de Bruno Satori-Neumann au *Staatsrat* Prof. Dr. W. Recke (16 avril 1943). Nachlass Satori-Neumann, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin. Bruno Satori-Neumann est tué par une bombe en 1943. Walter Unruh, dans une nécrologie en 1947, insiste sur le fait qu'il avait été mis à l'index par les nazis – en tant que « socialiste et franc-maçon » –, sans qu'il soit possible de vérifier ces informations (Walter Unruh, *Nekrolog für Bruno Th. Satori-Neumann (1886-1943)* (1947). Sammlung Walter Unruh, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin).

[206] Lettre de Hans Knudsen à Itzschak Pruschnowski (12 octobre 1961). Nachlass Walter Huder, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin.

[207] Heinz Kindermann, „Aufstieg und Aufgabenbereich der Theaterwissenschaft", in *Gastvorträge von Professoren der Universität Wien Heinz Kindermann und Margret Dietrich anlässlich zur Gründung des Theaterwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität Ankara*, Turquie, Ankara Universitesi Basimevi, 1965, p. 11.

[208] Joseph Wulf, *Theater und Film im Dritten Reich: Eine Dokumentation*, Gütersloh, Sigbert Mohn Verlag, 1964.

Theaterwissenschaft und Faschismus[209] portant sur le cas viennois, publiée en 1981 à Berlin et produite par un « groupe de travail antifasciste [*Antifaschistische Arbeitsgruppe*] ». La période nazie est ainsi déterminante, par générations interposées, pour façonner la discipline et ses conflits, particulièrement entre Berlin-Est et Berlin-Ouest, mais également au sein de ce dernier.

L'*Institut für Theaterwissenschaft* de la *Freie Universität Berlin* (1945-1965) : le retour des « Mandarins » ?

Erika Fischer-Lichte (née en 1943), l'enseignante allemande actuellement la plus renommée et la plus influente de la discipline, résume l'histoire de la *Theaterwissenschaft* à la *Freie Universität* de Berlin entre 1945 et la fin des années 1960 comme un simple processus de « stagnation[210] ». En fait, il s'agit même, pour elle, d'une véritable régression : tandis que Hans Knudsen et Wolfgang Baumgart (1911-2000), son successeur à la tête de l'institut, se seraient avilis au contact du nazisme, et auraient entachés à travers eux la discipline toute entière, Max Herrmann aurait, quant à lui, préfiguré les variantes les plus modernes de la *Theaterwissenschaft*, les *performance studies* anglo-américaines, en considérant le théâtre comme un « un art de la *performance* et non pas un art du texte[211] [*performative – und nicht als eine textuelle Kunst*] ». À travers cet anachronisme, essentialisant la notion de *performance* et ses usages, il s'agit pour Erika Fischer-Lichte de légitimer sa propre trajectoire académique et ses options scientifiques en rapprochant la discipline allemande de son modèle américain et en établissant donc une filiation de longue haleine. Cette généalogie élimine pourtant plus de trente ans de l'histoire de la discipline (du début des années 1930 jusqu'à la fin des années 1960), qu'il s'agit ici de retracer, de même que l'ensemble de l'histoire est-allemande.

---

[209] Antifaschistische Arbeitsgruppe, *Theaterwissenschaft und Faschismus*, Berlin (Ouest), Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, 1981.

[210] Erika Fischer-Lichte, „Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin", in *Die Altertums- und Kunstwissenschaften an der Freien Universität Berlin*, Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte der Freien Universität Berlin 7, Göttingen, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, 2015, p. 63.

[211] *Ibid.*, p. 61. Christopher Balme fera de même à propos de Carl Niessen, en écrivant que ce dernier, dans son *Handbuch der Theater-Wissenschaft* (1949), aurait théorisé „einer globalen *Performance Studies avant la lettre*." (Christopher Balme, „Carl Niessen, Handbuch der Theater-Wissenschaft : Relektüre", *Forum Modernes Theater*, 24/2, 2009, p. 187)

Politiques éducatives et renouveau disciplinaire après-guerre

Au sortir de la guerre, les universités allemandes – dont l'état global est selon Corine Defrance celui d'un « délabrement moral, scientifique, matériel[212] » – représentent un enjeu important pour les Alliés étatsuniens, britanniques, français et soviétiques, au sein d'une politique plus générale dite des « 4D » : démilitarisation, décentralisation, démocratisation et dénazification. Le remplacement des enseignants les plus compromis avec le régime – politique de dénazification plus intense en zone soviétique qu'ailleurs, en tout cas dans un premier temps, comme nous pouvons le voir dans le « Tableau 5 » – s'accompagne de nombreux projets de réformes tout au long de la fin des années 1940 et des années 1950. Ils visent en particulier à la démocratisation des universités, c'est-à-dire à la remise en cause de son caractère élitiste et à sa plus grande ouverture vis-à-vis du monde contemporain.

Tableau 5 : Dénazification des universités allemandes, semestre d'été 1946[213]

	Zone américaine	**Zone britannique**	**Zone française**	**Zone soviétique**
Nombre d'enseignants dans le supérieur	1975	1825	423	837
Nombre d'enseignants du supérieur limogés	917	?	150	611
Ratio (en %)	46,4 %	(« D'après F. Pingel, un tiers des enseignants environ furent suspendus de leurs fonctions[214]. »)	35,5 %	73 %

Ce climat réformateur – marqué par un optimisme vite déçu – est rappelé par Walter Rüegg et Jan Sadlak :

> « À aucune autre époque, les attentes adressées aux universités ne furent aussi grandes que dans la moitié du siècle après la Seconde Guerre mondiale. Jamais autant de nouvelles universités et grandes écoles ne naquirent en Europe en aussi peu de temps. Jamais il n'y eut d'aussi nombreux enseignants et étudiants dans les établissements. Jamais les universités furent l'objet d'autant de discussions publiques et de critiques.

[212] Corine Defrance, *Les Alliés occidentaux et les universités allemandes, 1945-1949*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 76. À propos des productions culturelles à la même époque, voir Bernard Genton, *Les Alliées et la culture à Berlin (1945-1949) : Essai de comparaison*, Paris, PUF, 1998. Ainsi que : Élise Petit (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949) : Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, éditions Delatour France, 2015.

[213] Tableau tiré de Corine Defrance, *Les Alliés occidentaux et les universités allemandes*, *op. cit.*, p. 106.

[214] *Id.*

> Jamais leur développement ne fut autant soutenu par l'État. Mais jamais non plus les universités ne s'efforcèrent autant à coopérer à l'échelle nationale et internationale[215]. »

Le retour des élites académiques passées

En effet, la dénazification de l'université, en plus d'être relativement superficielle, est rapidement remise en cause. De nombreux enseignants compromis retrouvent leur poste au début des années 1950. Pour la seule *Theaterwissenschaft*, Carl Niessen (à Cologne) et Artur Kutscher récupèrent leur chaire à la fin des année 1940. Heinz Kindermann doit atteindre 1954 pour retourner à l'université de Vienne – un retour qui ne se fait pas sans remous, du fait, selon lui, d'un « groupe de communistes relativement petit[216] [*relativ kleine kommunistische Gruppe*] », tandis qu'il se prévaut, à l'inverse, du soutien de nombreux étudiants de *Theaterwissenschaft* et d'enseignants étrangers, « d'Angleterre, des États-Unis et de France[217] ». Malgré le fait que Hans Knudsen ait rejoint le parti nazi à partir de 1942, qu'il fut responsable de l'importante revue théâtrale *Die Bühne* durant cette période et qu'il ait écrit dans ce cadre des articles partisans, il est lavé de tout soupçon par la commission de dénazification en 1947, au motif que :

> dans cette activité, il n'y avait pas de voies libres. Même son entrée au sein du parti en 1942 a eu lieu seulement pour des raisons politiques bien réfléchies, afin que l'influence de son rôle d'éducateur antinazi puisse être sauvegardée[218].
>
> [*in dieser Tätigkeit keines Wegs frei war. Auch sein Eintritt in die Partei im Jahre 1942 ist nur unter wohlüberlegten Gesichtspunkten erfolgt, damit sein antinazistischer Erzieher-Einfluss erhalten bleiben konnte.*]

Il est ensuite nommé titulaire de la chaire de *Theaterwissenschaft* – la première en Allemagne après la guerre – en 1948, au sein de la *Freie Universität zu Berlin*. Cette dernière, alors nouvellement créée, est la seule véritable réalisation de l'optique

---

[215] Walter Rüegg, Jan Sadlak, „Die Hochschulträger", in Walter Rüegg (Hrsg.), *Geschichte der Universität in Europa – Band 4: Vom Zweiten Weltkrieg bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*, Munich, C.H. Beck Verlag, 2010, p. 79. [*In keiner Epoche waren die Erwartungen, die an die Universitäten gerichtet wurden, höher als in dem halben Jahrhundert seit dem Zweiten Weltkrieg. Nie entstanden in Europa in so kurzer Zeit so viele neue Universitäten und andere Hochschulen. Nie gab es derart zahlreiche Lehrende und Lernende in den einzelnen Lehranstalten. Nie standen die Universitäten derart im Mittelpunkt öffentlicher Diskussionen und Kritiken. Nie wurde ihre Entwicklung stärker vom Staat bestimmt. Aber auch nie zuvor bemühten sich die Universitäten derart um eine Zusammenarbeit auf nationaler und internationaler Ebene.*]

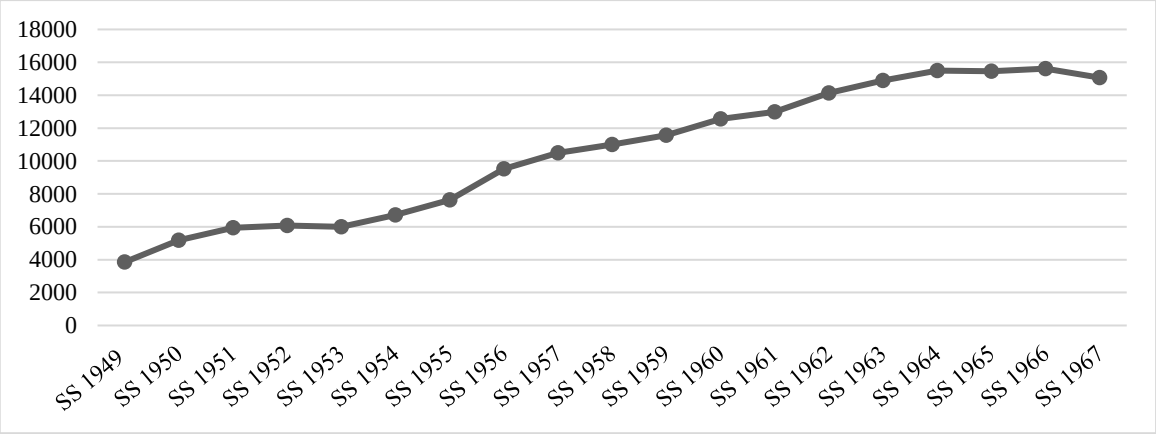
[216] Lettre de Heinz Kindermann à Hans Knudsen (27 mai 1954). Handschriftenarchiv des Deutschen Literaturarchivs Marbach.

[217] *Id.*

[218] „Entnazifizierung Prof. Dr. Hans Knudsen - Von der Entnazifizierungskommission an dem Rektor der Universität Berlin" (novembre 1947). Nachlass Walter Huder, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin.

réformatrice de cette période en Allemagne de l'Ouest, et elle s'inscrit, selon Peter Jammerthal et Jan Lazardzig, dans une relation simultanée « à l'actuel et à la tradition[219] [*Gegenwart und Tradition*] ». La *FU* est instituée pour concurrencer l'université de Berlin, qui devient la *Humboldt-Universität* en 1949 et qui est alors de plus en plus soumise au contrôle soviétique. Elle voit ses effectifs fortement croître tout au long de la décennie.

Graphique 1 : Évolution des effectifs étudiants de la *Freie Universität* de Berlin (*Sommersemester* de 1949 à 1967)[220]



Le nombre d'étudiants passe ainsi de 3 850 en 1949 à 15 060 en 1967, soit une multiplication par presque 4 de ses effectifs – moins d'un tiers de femme, 28% en 1966 (seule année pour laquelle les effectifs féminins sont disponibles). Le nombre d'étudiants de l'ensemble des universités ouest-allemandes est de 247 200 en 1960 et de 412 000 en 1970[221] (soit une augmentation de 170%, bien faible en comparaison). De plus, la *Freie Universität* manifeste presque seule l'ouverture disciplinaire et académique que les Alliés tentent vainement d'imposer pendant cette période, comme l'a montré Corine Defrance :

> « De 1946 à 1947, il s'avéra que les universitaires "établis" n'avaient guère envie d'accepter une réforme du système dont ils étaient eux-mêmes le produit et qui, de surcroît, leur était présentée par les autorités d'occupation. Au lendemain de l'expérience

[219] Peter Jammerthal, Jan Lazardzig, „Einleitung", in *Front Stadt Institut*, *op. cit.*, p. 10.

[220] Graphique réalisé à partir des données présentes dans *Freie Universität Berlin, 1948-1973: Hochschule im Umbruch - Teil I-III, 1945-1964*, Berlin (Ouest), Presse- und Informationsstelle der FU Berlin, 1978 ; *Freie Universität Berlin, 1948-1973: Hochschule im Umbruch - Teil IV, 1964-1967, Die Krise*, Berlin (Ouest), Presse- und Informationsstelle der FU Berlin, 1975 et *Freie Universität Berlin, 1948-1973: Hochschule im Umbruch - Teil V, 1967-1969, Gewalt und Gegengewalt*, Berlin (Ouest), Presse- und Informationsstelle der FU Berlin, 1983.

[221] Données issues de "Tabelle 1 – Universitätsstudierende in Tausend", in Walter Rüegg (Hrsg.), *Geschichte der Universität in Europa – Band 4*, *op. cit.*, p. 55.

nationale-socialiste, la volonté des occupants de multiplier les liens entre l'Université et le reste de la société devait se heurter à la méfiance des mandarins, soucieux de préserver leur autonomie[222]. »

Entre tradition et modernité

La concordance entre le manque de renouvellement du corps enseignants – « un groupe de professeurs âgés, conservateurs, nationalistes et totalement étrangers à toute innovation[223] » pour Corine Defrance – et le repli dans l'histoire mythifiée du modèle humaniste de l'université allemande initié par Humboldt convenant à la fois aux enseignants compromis et aux émigrés qui rentrent d'exil expliquent sans doute la difficulté de telles réformes. Si « la grande majorité des universitaires allemands [voulaient] se contenter d'un retour à la situation des années 20 [et] rejetèrent donc la plupart des mesures alliées qui rompaient avec la tradition allemande[224] », il s'agit pourtant avant tout d'un refus de voir leurs prérogatives – et le pouvoir social correspondant – remis en cause. Cette opposition entre enseignants conservateurs (partisans du *statu quo*) et enseignants réformateurs (par exemple, Karl Jaspers qui souhaite adapter le modèle humboldtien aux sociétés modernes) semble homologue au conflit qui opposait « orthodoxes » et « modernistes » auparavant. Elle marque alors cette période charnière dans l'histoire universitaire entre la première et la seconde moitié du XX^{ème} siècle que Corine Defrance définit comme « une phase d'évolutions en gestation[225] ».

Hans Knudsen : un « Mandarin » ?

La figure de Hans Knudsen montre bien cette ambivalence qui existe à l'époque entre désir du retour au mandarinat et nécessité de la réforme, ambivalence qui porte peut-être avant tout la marque de l'opportunisme à l'égard des alliés américains.

La professionnalisation des universités

Hans Knudsen oscille en effet entre volonté de « poursuivre la tradition de Max Herrmann[226] » et adaptation de l'enseignement de la discipline de la

[222] Corine Defrance, *Les Alliés occidentaux et les universités allemandes*, *op. cit.*, p. 252.
[223] *Ibid.*, p. 111.
[224] *Ibid.*, p. 329.
[225] Corine Defrance, « Universités et universitaires allemands dans l'après-guerre », *Francia Forschungen zur westeuropäischen Geschichte* n°30, 2004, p. 69.
[226] *Zwanzig Jahre Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin bei Professor Dr. Hans Knudsen (1948-1968)*, Berlin, Ernst-Reuter-Gesellschaft der Förderer und Freunde der Freien Universität Berlin e. V, 1968, p. 24.

Theaterwissenschaft aux réalités contemporaines, et notamment les optiques professionnalisantes, qui caractérisent les réformes portées par les États-Unis, comme l'a montré Natalia Tsvetkova :

> "The intention of the head of the Education Office, John Taylor, was to make German universities less aristocratic, to change the structure of the universities by instituting new sub-divisions such as departments, to insert a special representative board made up of persons from outside the universities, to expand the power and duties of the rectors, to introduce more professional knowledge into the universities by appointing more specialists from the outside […], to make academic program and university curricula more suitable for real life and more social science-oriented[227]."

Ces options professionnalisantes sont acceptées et promues par Hans Knudsen – sans qu'il accepte pour autant de rompre entièrement avec l'idéal (désintéressé) de la *Bildung*, comme le note clairement un document institutionnel du milieu des années 1960 : « Le cursus de Theaterwissenschaft n'a pas vocation à être une formation professionnelle, mais bel et bien un domaine d'étude[228]. [*Das Studium der Theaterwissenschaft […] dient keinem Ausbildungszweck und ist durchaus Bildungsfach.*] » Pourtant, cette première forme de professionnalisation de la discipline a bien lieu. Mais elle repose surtout sur une plus grande proximité avec le monde théâtral, comme Knudsen l'explicite en 1955 – ce qui permet alors de se placer dans la continuité des ambitions de Max Herrmann :

> Il est important de souligner, que la *Theaterwissenschaft* vise *au cours du temps* à servir le théâtre vivant. […] en tant que discipline universitaire, la *Theaterwissenschaft* doit – sérieusement et fondamentalement – accorder une grande importance au fait que les jeunes gens aspirent – la plupart du temps – à un métier dans la pratique[229].
>
> [*Es ist wichtig zu betonen, dass die Theaterwissenschaft au cours du temps dem lebendigen Theater dienen will. […] die Theaterwissenschaft als Universitäts-Fach muss – sehr ernst und wesentlich – darauf bedacht sein, dass die jungen Menschen – zumeist – nach einem praktischen Beruf hinstreben.*]

En 1958, il se voit même contraint de justifier le rôle de la discipline et ses débouchés, face à l'accusation d'être une « discipline de luxe [*Luxus-Studium*] », critique formulée par Rainer Höynck le 22 mars 1958 au micro de la *Rundfunk im amerikanischen Sektor* (RIAS) :

---

[227] Natalia Tsvetkova, *Failure of American and Soviet Cultural Imperialism in German Universities (1945-1990)*, Leiden/Boston, Brill, 2013, p. 80.

[228] *Studien- und Lehrplan für das Fach Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin* (sans date, probablement au début des années 1960), cité par Hermann Haarmann, „Theaterwissenschaft und ihr Verhältnis zur Geschichte" (1974), in *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, op. cit.*, p. 308.

[229] Hans Knudsen, „Probleme und Leistungen der Theaterwissenschaft", *Universitas: Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur* 10/9, Stuttgart, 1955, pp. 957-958.

> Je pourrais nommer des douzaines d'hommes et de femmes, qui après leurs études de *Theaterwissenschaft* ont trouvé de bons et mêmes de très bons emplois et reçoivent des salaires corrects, aussi bien dans le théâtre que dans la presse, à la radio, dans l'édition[230].
>
> *[Dutzende von Männern und Frauen kann ich nennen, die nach ihrem theaterwissenschaftlichen Studium in guten und besten Stellungen sich befinden und sehr anständige Bezahlungen erhalten, sowohl im Theater, wie in der Press, im Rundfunk, im Verlagswesen.*]

Si la *Theaterwissenschaft* est ici en butte à une critique que l'on retrouve tout au long de son histoire – ses ambiguïtés disciplinaires et professionnalisantes, voire son caractère futile –, Hans Knudsen arrive pourtant dès 1948 à faire revivre et à faire se développer la discipline, presque entièrement autour de lui. Il y parvient malgré les multiples accusations qui pèsent à son encontre, en se prévalant publiquement de l'héritage de Max Herrmann, par exemple en 1955 dans l'hommage qu'il publie dans le premier numéro de la revue viennoise *Maske und Kothurn*[231].

Expansion et légitimité de la *Theaterwissenschaft*

Opposé aux soviétiques autant qu'allié aux américains et soutenant – parce que contraint – les réorganisations de l'université que ces derniers promeuvent, Hans Knudsen est invité à de nombreuses reprises pour intervenir dans les *Amerika-Häuser*, centres culturels américains créés à partir de 1948. Il y donne notamment l'exposé « Theaterwissenschaft und lebendiges Theater [Études théâtrales et théâtre vivant] » qu'il tiendra plusieurs fois entre 1949 et 1951 et qui sera publié en livre la même année, un an après *Theaterwissenschaft: Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin* (1950). Grâce à cet investissement – et sûrement aussi pour empêcher que la discipline ne soit présente uniquement en territoire soviétique –, Hans Knudsen est rapidement blanchi de ses relations avec le nazisme.

La *Theaterwissenschaft*, qui fait partie des „*Gründungsdisziplinen*" de la *Freie Universität* dès son ouverture en 1948, offre en contrepartie des enseignements sur le théâtre américain : « Amerikanisches und deutsches Theater » et « Amerikanisches und deutsches Theater – Vergleichende Übungen zur Regie » (*Sommersemester* 1949, par Ernst Schröder), « Das amerikanische Universitätstheater » (*Wintersemester* 1949/1950, par Ernst Schröder), ainsi que sur des auteurs anglais (et, en particulier, Shakespeare[232]).

---

[230] Lettre de Hans Knudsen au *Rektor der FU* (31 März 1958). Rektorat 777 – Theaterwissenschaftliches Institut (1954-1968), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[231] Hans Knudsen, „Max Hermann", *Maske und Kothurn*, 1955, pp. 167-170.

[232] Informations tirées de *Freie Universität Berlin: Personal- und Vorlesungsverzeichnis* entre 1948 et 2013.

À cette époque, 27 étudiants y sont inscrits : ils sont entre 100 et 125 en 1950[233] et l'institut dispose de quatre postes d'enseignant à la fin des années 1950. À Hans Knudsen s'ajoutent Kurt Raeck (enseignant depuis 1948 et nommé „*Honorarprofessor für das Fach Theaterwissenschaft*" en 1958), Wolfgang Baumgart (il commence sa carrière enseignante à Erlangen, où il contribue à fonder le festival de théâtre universitaire l'*Internationalen Theaterwochen der Studentenbühne*, il arrive à l'institut ouest-berlinois en 1958, avant de devenir *ordentlicher Professor* en 1962), et Joachim Wilcke (assistant depuis 1958 : il est précédé par Ilsedore Poeschel à partir de 1948, Ingeborg Krengel-Strudthoff à partir de 1951 et par Gisela Schwanbeck de 1953 à 1958).

La discipline connaît alors, si ce n'est un véritable essor, au moins une légitimité grandissante, comme le prouvent les nombreux articles de journaux qui sont consacrée à Hans Knudsen à partir de 1956. Celui-ci, dans l'article « Bühnenstudenten – Studentenbühne / Theaterwissenschaft als Universitätsfach » publié dans *Der Tagespiegel* le 7 novembre 1956, répète la même antienne à propos de la « *Januskopf* » de la *Theaterwissenschaft*. Il y insiste également sur les difficultés que rencontrerait la discipline en Allemagne de l'Ouest, où il n'existe à l'époque que deux chaires de *Theaterwissenschaft*. Pourtant, malgré cette marginalité toute relative (et largement mise en scène), Hans Knudsen est célébré à l'occasion de ses anniversaires, par la presse (7 articles en 1956 et 5 articles en 1966 : voir le « Tableau 6 » ci-dessous) et par les dépositaires du pouvoir universitaire.

Tableau 6 : Articles célébrant l'anniversaire de Hans Knudsen dans la presse (1956 et 1966)[234]

Articles publiés en 1956 à l'occasion du 70ème anniversaire de Hans Knudsen :

1. „Noch immer Herzklopfen - Professor Hans Knudsen 70 Jahre alt" (*Der Tag*, 1 décembre 1956)
2. „Professor Hans Knudsen wird siebzig" (*Die Welt*, 1 décembre 1956)
3. „Das Ohr am Pulsschlag des Theaters - Professor Hans Knudsen wird morgen siebzig Jahre alt" (*Kurier*, 1 décembre 1956)
4. Fritz Schwiefert, „Für das lebendige Theater - Professor Hans Knudsen zum 70. Geburtstag" (*Der Tagesspiegel*, 2 décembre 1956)
5. „Man spricht von Hans Knudsen" (*Berliner Morgenpost*, 2 décembre 1956)

[233] Lettre de Hans Knudsen au *Rektor der FU* (4 mai 1950). KV 2500 - 31-40 1/3, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[234] Les articles de presse ayant présidé à la réalisation de ce tableau se trouvaient dans les *Personalakten Hans Knudsen*, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

6. „Ein Leben für das Theater - Zum 70. Geburtstag von Professor Dr. Hans Knudsen“ (*Telegraf*, 2 décembre 1956)
7. „Thalia dicht auf den Fersen - Heute 70. Jahre alt: Prof Dr. Hans Knudsen“ (*Spandauer Volksblatt*, 2 décembre 1956)

Articles publiés en 1966 à l’occasion du 80ème anniversaire de Hans Knudsen :

8. „Theaterfreund“ (*Berliner Morgenpost*, 2 décembre 1966)
9. „Hans Knudsen - Zu seinem 80. Geburtstag“ (*Frankfurter Allgemeine*, 2 décembre 1966)
10. Sans titre (*Der Abend*, 1 décembre 1966)
11. „Theater als Wissenschaft - Hans Knudsen 80 Jahre“ (*Der Tagesspeiegel*, 2 décembre 1966)
12. „Hans Knudsen wird 80“ (Kurier, 1 décembre 1966)

Le Doyen de la *Freie Universität* prononce ainsi un discours en 1956 pour son 70ème anniversaire, signant l’acceptation de la discipline et de ses options au sein de l’université :

> Je le dis, pour expliquer ma prédilection pour la *Theaterwissenschaft* : elle est une réconciliatrice de la scène et de la philologie, de la pratique et de la théorie, et donc de la vie et de la science[235].
>
> [*Ich sage das, um meine Vorliebe für die Theaterwissenschaft zu erläutern: sie ist mir eine Mittlerin zwischen Bühne und Philologie, zwischen Praxis und Theorie, ja zwischen Leben und Wissenschaft.*]

En 1961, à l’occasion du 75ème anniversaire du même Hans Knudsen, le doyen prononce de nouveau un discours, où cette perspective est encore davantage mise en avant :

> Par la manière dont vous avez façonné l’institut de *Theaterwissenschaft*, par votre enseignement et vos recherches, vous avez contribué de manière décisive à ce que la discipline que vous représentez occupe une place légitime et aujourd’hui incontestée au sein des missions scientifiques et d’enseignement de notre faculté[236].
>
> [*Sie haben […] durch die Gestaltung und Formung des Theaterwissenschaftlichen Institutes, durch Ihre Lehre und Ihre Forschungen entscheidenden Anteil daran, dass die von Ihnen vertretene Disziplin heute ihren wohl nicht mehr bestrittenen, legitimen Platz im Ganzen der Lehr- und Forschungsaufgaben unserer Fakultät einnimmt.*]

Un monopole paradoxal

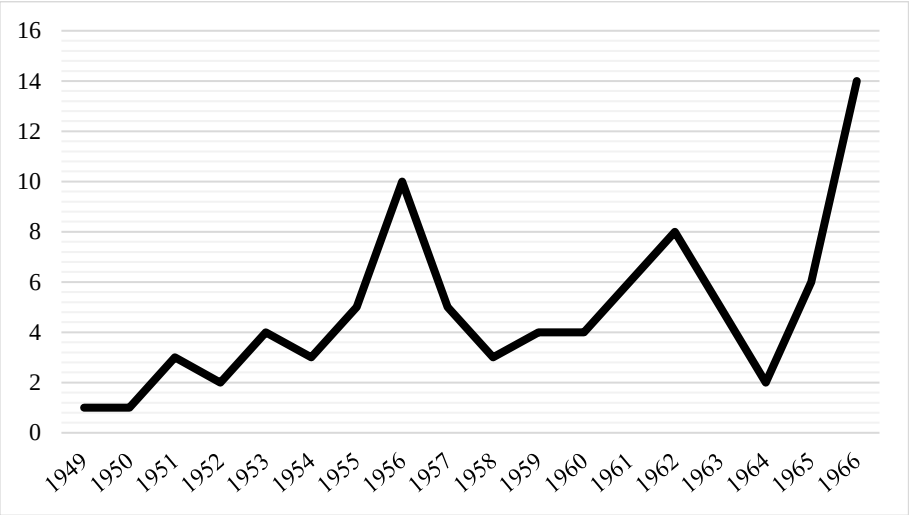
Cette célébration d’un individu, censé résumer à lui seul une discipline, doit certes beaucoup à la nature de l‘exercice mais également à la centralisation importante de la *Theaterwissenschaft* autour de la personnalité d’Hans Knudsen. Sur les 30 thèses

[235] Discours du doyen de la Faculté de Philosophie pour le 70ème anniversaire de Knudsen (1956). *Personalakten Hans Knudsen*, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[236] Discours du doyen de la Faculté de Philosophie pour le 75ème anniversaire de Knudsen (1961). *Personalakten Hans Knudsen*, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

soutenues entre 1953 et 1959 à l'institut ouest-allemand, seules deux ne sont pas dirigées par Hans Knudsen. Entre 1949 et 1966, date de sa retraite scientifique forcée, il dirige 86 thèses.

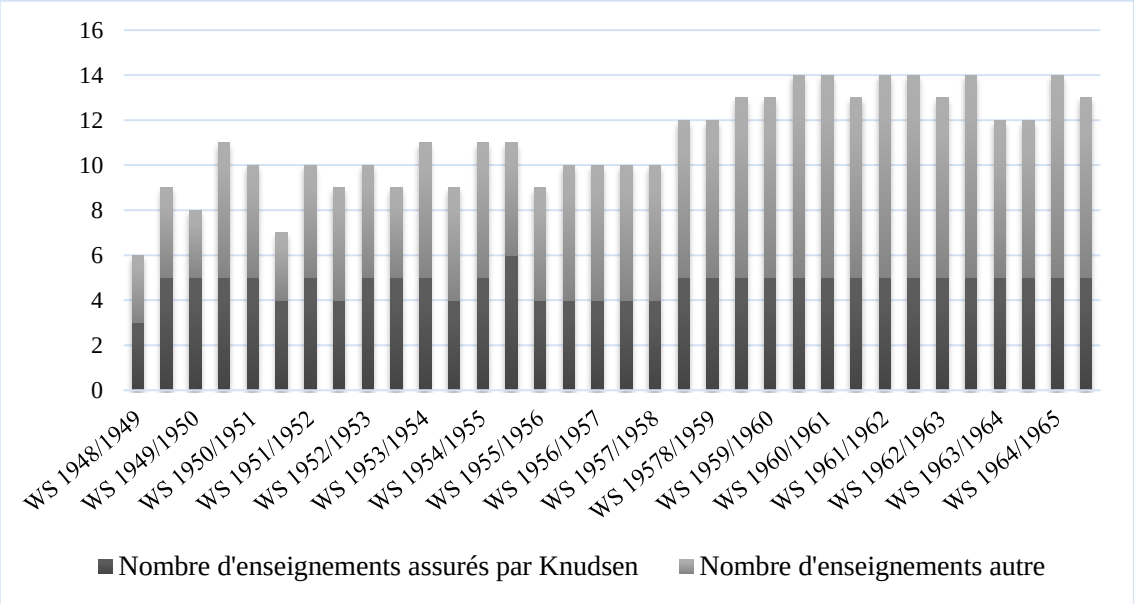
Graphique 2 : Thèses soutenues sous la direction de Hans Knudsen entre 1949 et 1966 à la *Freie Universität* de Berlin (n=86)[237]



De même, c'est lui qui assure entre un tiers et la moitié de l'ensemble des enseignements de l'institut entre 1948 et 1965 avec une moyenne de cinq cours par semestre. Cela indique à la fois une forte concentration du pouvoir entre ses mains mais également une certaine stagnation de la discipline (comparativement à l'augmentation des effectifs de la *Freie Universität*).

[237] Graphique réalisé à partir des données présentes dans : *Theaterwissenschaft in Berlin: Beschreibende Bibliographie der am Theaterwissenschaftlichen Institut unter Hans Knudsen entstandenen Dissertationen*, Berlin, Colloquium Verlag Berlin, 1966.

Graphique 3 : Nombre d'enseignements assurés par Hans Knudsen dans l'ensemble des cours de *Theaterwissenschaft* à la *Freie Universität* (1948-1965)[238]



En plus de monopoliser les prises de parole publiques, c'est également lui qui représente la discipline de la *Theaterwissenschaft* à l'échelle internationale ce dont il se prévaut durant de longues années, comme nous le verrons dans notre seconde partie. Convié en France en 1952 par la direction générale des affaires culturelles pour « découvrir le théâtre français[239] [*das französische Theater kennenzulernen*] », il est invité à la Conférence Internationale d'Histoire du théâtre en 1955 à Londres ainsi que, la même année, à l'Université d'Oslo pour un exposé intitulé « Die Aufgaben und Probleme der Theaterwissenschaft [Tâches et problèmes des études théâtrales] ». Il est élu en 1957 au Comité Exécutif de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (FIRT) et participe au *Tagung des Executive-Comité* de la FIRT en 1959 (Vienne, 1-4 juillet) ; en 1961 (Paris, 25 juin – 2 juillet) ; en 1962 (Prague, 28 août-6 septembre) ; en 1963 (Ljubljana-Venise, 8-15 avril), date à laquelle il est réélu pour 4 ans ; en 1964 (Londres, 5-12 juillet) ; en 1965 (Amsterdam, fin août-début septembre) et en 1966 (prévu à Weimar puis à Berlin-Est, en juin).

[238] Graphique réalisé à partir de la compilation des données présentes dans *Freie Universität Berlin: Personal- und Vorlesungsverzeichnis* entre 1948 et 2013, consultés à Universitätsarchiv Freie Universität Berlin. Le descriptif de l'ensemble de ses enseignements se trouve également dans Coll., *Zwanzig Jahre Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin bei Professor Dr. Hans Knudsen (1948-1968)*, *op. cit.*, pp. 13-88.

[239] Lettre du chef de service des relations artistiques (France) à Hans Knudsen (21 octobre 1952). *Personalakten Hans Knudsen*, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

Cette prétention au monopole disciplinaire correspond au pouvoir presque absolu des titulaires de chaire. Désormais en passe d'être anachronique (en tout cas dans l'atmosphère qui précède et suit l'année 1968), cette monopolisation entraîne de multiples conflits, à la fois d'ordre interpersonnels et disciplinaires.

Des conflits interpersonnels et disciplinaires

Premièrement, un conflit émerge avec Carl Niessen de Cologne qui, dans plusieurs lettres adressées au recteur de la *Freie Universität* en 1954, se plaint du comportement de Knudsen : ce dernier, mécontent de ne pas avoir été invité au Congrès suisse de la *Gesellschaft für Theaterkultur* pour parler de la discipline de la *Theaterwissenschaft* en Allemagne, a en effet tenté de faire annuler la conférence de Niessen avec l'aide d'Oskar Eberle, le secrétaire général de la société et ancien élève d'Hans Knudsen. Contre cette « si charmante bande[240] [*holden Bande*] » ou encore contre le « modèle knudsenien[241] [*Knudsenschem Muster*] », Niessen écrit encore dix ans plus tard, le 14 décembre 1964, au Doyen de la Faculté de Philosophie de la *Freie Universität* à propos d'une affaire similaire :

> Le cœur lourd, je dois me retourner contre les pratiques de Monsieur le Prof. Knudsen, qui sont de nature à nuire à la réputation de l'Université de Berlin et en même temps à la jeune discipline de la *Theaterwissenschaft*[242].
>
> [*schweren Herzens muss ich mich gegen die von Herrn Prof. Knudsen betriebenen Praktiken wenden, die geeignet sind, das Ansehen der Universität Berlin zu schädigen und zugleich auch die junge Disziplin der Theaterwissenschaft.*]

Contre ces attaques, Knudsen réplique en mettant en doute les motivations réelles de Niessen :

> J'ai le sentiment qu'il souffre de ne pas pouvoir obtenir un poste de professeur non-titulaire d'une chaire, et de me voir occuper une chaire à part entière, ce dont il estime être le seul à avoir droit[243].
>
> [*Ich habe dein Eindruck, dass er darunter leidet, selbst über eine außerordentliche Professur nicht hinausgekommen zu sein, mich aber in einer ordentlichen Professur tätig zu sehen, von der er wohl glaubt, dass sie allein ihm zustehe.*]

---

[240] Lettre de Carl Niessen au *Rektor der FU* (4 avril 1954). Rektorat 777 – Theaterwissenschaftliches Institut (1954-1968), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[241] *Id.*

[242] Lettre de Carl Niessen au doyen de la Faculté de Philosophie de la FU (14 décembre 1964). *Personalakten Hans Knudsen*, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[243] Lettre de Hans Knudsen au *Rektor der FU* (15 avril 1954). Rektorat 777 – Theaterwissenschaftliches Institut (1954-1968), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

Un autre conflit éclot en 1962 lorsque Wolfgang Baumgart, le successeur de Hans Knudsen à la tête de l'institut, refuse de garder l'ancienne équipe, majoritairement composée d'élèves de Knudsen. Ce dernier s'en plaint au recteur :

> Il [Wolfgang Baumgart] refuse cela absolument : en aucun cas Sterz, mais également aucun des autres employés de l'institut, et donc aucun des élèves de Knudsen. Il a d'autres plan pour l'institut, les « vieux » doivent tous partir[244].
>
> [*Er lehnte das völlig ab: auf keinen Fall Sterz, aber auch keinen von den anderen im Institut Beschäftigen, also die Knudsen-Schüler nicht. Er habe ganz andere Pläne mit dem Institut, die „Alten" müssten alle fort.*]

Derrière ces conflits interpersonnels apparaissent en fait des rivalités en termes de « souveraineté[245] [*Deutungshoheit*] » disciplinaire, où ce qui est en jeu relève des définitions concurrentes de la discipline et de ses représentants considérés comme légitimes. Cette volonté d'établir la discipline sur de nouvelles bases par la liquidation de l'héritage de Knudsen, figure à la fois trop centrale pour ses successeurs, suspecte politiquement et trop mondaine au détriment de la scientificité de la discipline, s'accentue tout au long des années 1960 et participera largement aux métamorphoses de la *Theaterwissenschaft* après 1970 comme nous le verrons dans la deuxième partie. En 1971, Knudsen meurt à l'âge de 85 ans alors qu'il est depuis cinq ans mis à l'écart. Le journal *Die Welt* lui consacre alors un article, soulignant le fait que son nom fut pendant longtemps « synonyme » de sa propre discipline :

> Dès qu'il s'agissait de sa discipline, la science du théâtre, il montait volontiers aux barricades. Le succès lui donna raison : par sa lutte obstinée contre le dédain latent et parfois seulement supposé des détenteurs classiques de chaires, il conquit pour sa discipline une réputation et un espace vital. La *Theaterwissenschaft* à Berlin est presque synonyme du nom d'Hans Knudsen, qui vient de mourir à l'âge de 85 ans[246].
>
> [*Wenn es um seine Disziplin, die Wissenschaft vom Theater, ging, ging er gern auf die Barrikaden. Der Erfolg gab ihm recht: Im zähen Kampf gegen die latente, zuweilen auch nur eingebildete Geringschätzung der klassischen Ordinarien erkämpfte er seiner Wissenschaft Ansehen und Lebensraum. Theaterwissenschaft in Berlin ist fast Synonym mit dem Namen Hans Knudsen, der jetzt im 85. Lebensjahr starb.*]

S'il est vrai que la discipline ne connait un véritable essor qu'à la fin des années 1960, à une époque de remplacement de Hans Knudsen et d'afflux de nouveaux enseignants, cela est dû à un strict *numerus clausus*, mais également à un manque d'attractivité de la discipline (le taux d'acceptation est de 81% pour les nouveaux

---

[244] Lettre de Hans Knudsen au *Rektor der FU* (28 septembre 1962). Rektorat 777 – Theaterwissenschaftliches Institut (1954-1968), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[245] Sandra Wolf, „Blätter zur Berufskunde: Theaterwissenschaftler", in *Front Stadt Institut, op. cit.*, p. 224.

[246] „Theater als Wissenschaft - Zum Tode von Hans Knudsen", *Die Welt*, 8 février 1971.

entrants, bien supérieur à celui des autres disciplines, comme nous pouvons le voir dans le « Tableau 7 »). Cela semble correspondre à la place dominée qu'elle occupe au sein de la hiérarchie des disciplines.

Tableau 7 : Nombre de dossier reçus et nombre d'étudiants acceptés par discipline pour le *Sommersemester* 1967[247]

	Theaterwissenschaft	*Publizistik*	*Anglistik*	Sociologie	Psychologie
Nombre de dossiers d'inscription reçus	37	37	63	84	107
Nombre d'étudiants acceptés	30	27	44	40	22
Ratio (en %)	81%	73%	69,8%	47,6%	20,5%

Vieillissement social et renouvellement disciplinaire

Les années 1950 et le début des années 1960 sont certes marquées par une stagnation relative (quantitative et symbolique) de la discipline, ce qui a pour conséquence un moins grand intérêt de l'historiographie. Elles se caractérisent également par un isolement des différents instituts les uns envers les autres, comme le note en 1951 un commentateur basé aux États-Unis :

> "It may have been accidental that each of these three men [*Hans Knudsen à la FU, Carl Niessen à Cologne et Artur Kutscher à Munich*] came before the public in the same year, 1949, with an important publication in their discipline. However, considering the present divisions in German spiritual life, it was scarcely accidental that none seems to know of the others' publications, even though all of them are active in Western Germany[248]."

Cette époque est pourtant un moment d'intense (re)construction disciplinaire avec la publication de trois manuels déjà mentionnés : *Handbuch der Theater-Wissenschaft* (1949) de Carl Niessen, *Grundriss der Theaterwissenschaft* (1949) d'Artur Kutscher et *Theaterwissenschaft. Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin* (1950) de Hans Knudsen. Elle offre également la clé de compréhension des métamorphoses postérieures de la discipline, et plus largement de la dynamique qui affectera l'université ouest-allemande à partir de la fin des années 1960.

[247] Informations tirées de : „Protokoll der Fakultätssitzung am Mittwoch, 10. Mai 1967". Protokolle der Philosophische Fakultät (246-264 (1967)), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[248] William W. Melnitz, "Theatre Arts as an Academic Discipline: Recent Theatrical Literature in German", *Educational Theatre Journal* vol. 3, 1951/2, p. 135.

La figure de Hans Knudsen – qui représente bien la « position défensive[249] » des universitaires ouest-allemands entre désir de *statu quo* et réformes imposées à cette époque – est de plus en plus en porte-à-faux par rapport à la vision d'un enseignement supérieur moderne qui progresse parallèlement au remplacement du corps professoral d'après-guerre. Malgré ses tentatives d'accommodations vis-à-vis des alliés états-uniens, cela se remarque d'une part du point de vue des options disciplinaires qu'il porte au détriment des principes de scientificité. Par exemple, une autre affaire ayant trait au prétendu manque de scientificité de la discipline éclate en 1967 à propos de Kurt Raeck – soutenu par Hans Knudsen –, à qui il est refusé le titre de « *Theater-„Wissenschaftler"* » au profit de celui d'« expert en théâtre[250] [*Theater-Fachmann*] », ce qui l'empêche alors, selon le doyen, d'être compétent pour siéger à des jurys de thèse. Autre témoignage de cette divergence : tandis que son remplaçant, Wolfgang Baumgart, se limite à deux étudiants en doctorat par an, le nombre d'étudiants inscrits sous la direction d'Hans Knudsen dépasserait 50 en 1967[251]. D'autre part, le monopole intellectuel et symbolique qu'il prétend imposer dans les sphères académiques comme journalistiques ou artistiques est également en décalage avec les nouveaux principes universitaires, et notamment la revendication croissante de « démocratisation ».

Si, comme le note Jan Lazardzig, « l'approche conservative de l'art [de Hans Knudsen] […] s'accorde bien avec l'esprit restaurateur de la reconstruction[252] [*Das konservative […] Kunstverständnis harmonierte mit dem restaurativen Geist des Wiederaufbaus*] », cela ne dure pas bien longtemps. En effet, les métamorphoses structurales de l'université et du théâtre dans la seconde partie des années 1960, déterminant une politisation simultanée de ces deux espaces, mettent à mal la centralité de la figure d'Hans Knudsen. Il tente pourtant vainement de mettre en scène son progressisme (académique) – il signe par exemple le « Berliner Appell gegen den Atomtod[253] » du 11 avril 1958, mode d'expression propre aux intellectuels

[249] Wolfgang Bergsdorf et Uwe Göbel, *Bildungs- und Wissenschaftspolitik im geteilten Deutschland*, Munich/Vienne, Günter Olzog Verlag, 1980, p. 92.
[250] Lettre du doyen de la Faculté de Philosophie à Wolfgang Baumgart (6 avril 1967). *Personalakten Hans Knudsen*, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.
[251] „Knudsen-Doktoranden: Auf der Suche nach einem neuen Vater", *Berliner Extra-Dienst* n°5, 3 juin 1967, p. 4. *Personalakten Hans Knudsen*, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.
[252] Jan Lazardzig, „Theaterwissenschaft für die Frontstadt. Der "Fall Knudsen"", *Front Stadt Institut*, *op. cit.*, p. 24.
[253] „Berliner Appell gegen den Atomtod" (11. April 1958), in *Freie Universität Berlin, 1948-1973: Hochschule im Umbruch - Teil I-III, 1945-1964*, *op. cit.*, pp. 74-75.

« progressistes » – pour mieux mettre à distance son « antimodernisme[254] » (artistique) et son conservatisme (politique). Pourtant, les nouvelles générations étudiantes, de même que les partisans de la discipline en Allemagne de l'Est, ne manqueront pas de rappeler ses liens passés avec le nazisme et ce que cela implique dans sa définition de la discipline – ce qui aura pour conséquence, dès la fin des années 1960, de liquider son héritage pour promouvoir de nouvelles optiques disciplinaires.

Le modèle est-allemand (1945-1967) : entre autonomie et contrainte

La *Theaterwissenschaft* est-allemande disparait quelques années après la réunification. En 2006, l'Institut de la *Humboldt-Universität* est fusionné avec celui de la *Freie Universität*, mélange de rationalisation budgétaire et d'épuration idéologique sur lesquelles nous reviendrons. De même, elle fait l'objet, tout comme la figure d'Hans Knudsen, d'un profond oubli[255] alors même qu'elle a représenté pendant longtemps un contre-modèle disciplinaire puissant. D'autre part, elle a revendiqué tout au long de son histoire, et au même titre que l'institut ouest-allemand, la filiation avec Max Herrmann. Afin de faire émerger de l'oubli cette histoire – une histoire qui s'inscrit plus largement dans les métamorphoses des institutions universitaires et académiques et dans le renouvellement des élites intellectuelles en Allemagne de l'Est –, il importe de refuser de souscrire à la thèse « totalitaire ». Comme l'a montré Jay Rowell, ses partisans ont mis

> « l'accent sur le "système politique au sens étroit", c'est-à-dire le parti unique, la police politique et la légitimation idéologique ; la "fonction administrative" étant considérée comme un instrument d'exécution[256]. »

Une approche alternative est rendue possible par la consultation des archives institutionnelles de l'Institut de *Humboldt-Universität* de Berlin-Est. En effet, ces archives permettent de montrer que, dans le cas de la *Theaterwissenschaft*, les institutions est-allemandes s'inscrivent dans une relation ambiguë à l'héritage qui les

---

[254] Jan Lazardzig, „Theaterwissenschaft für die Frontstadt. Der "Fall Knudsen"", *op. cit.*, p. 27.

[255] À l'exception de trois textes, au moins : l'ouvrage d'Erhard Ertel, Joachim Fiebach, Rudolf Münz et Ernst Schumacher, *Gewordene Eigenart: Theater, Medien, Kulturelle Kommunikation an der Humboldt-Universität zu Berlin*, Berlin, *Berliner Theaterwissenschaft* 12, 2006. Ainsi que les deux articles de Joachim Fiebach :

- „Theaterwissenschaft und Theaterpraxis an der Humboldt-Universität zu Berlin", *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert, Maske und Kothurn* 55/1-2, 2009, pp. 247-256.
- „Theaterwissenschaft Ost/West", in *Front Stadt Institut, op. cit.*, pp. 145-154.

[256] Jay Rowell, *L'État totalitaire en action. Les politiques du logement en RDA (1945-1989)*, thèse de science politique sous la direction de Michel Offerlé, EHESS, 2010. p. 14.

précède, tout en se transformant en profondeur par leur confrontation au modèle soviétique, sans toutefois s'y soumettre entièrement.

Une « soviétisation » de l'université est-allemande ?

Plutôt que de souscrire à la lecture dominante pour laquelle le modèle universitaire est-allemand ne serait que l'adaptation des principes de l'université soviétique – l'idée d'une « soviétisation » des universités allemandes – et où, corollaire, tout pourrait être réduit à sa soumission aux préceptes politiques[257], il s'agit pour nous de nous intéresser à l'histoire des réformes universitaires à l'aune d'une histoire sociale refusant de « partir d'une perspective du centre[258] » ou, ce qui revient au même, des principes de vision des vainqueurs de cette histoire. En conséquence, il nous semble important de ne pas postuler *a priori* les similitudes entre régime est-allemand et société nazie comme le font les représentants du « paradigme totalitaire[259] ». Ces enjeux historiographiques ont été soulignés par Hélène Camarade et Sibylle Goepper :

> « Dans le champ historique, la chute du mur de Berlin a provoqué un regain des controverses sur la théorie totalitaire et sur la possibilité d'une comparaison entre les deux dictatures [est-allemande et nationale-socialiste]. Dans les années 1990, le débat se polarise entre un paradigme totalitaire, dont les défenseurs sont accusés de diaboliser la dictature est-allemande en la comparant au national-socialisme, et les tenants de l'histoire sociale auxquels on reproche de la banaliser en diffusant l'image d'une dictature paternaliste qui garantissait du travail à tous. […] Un point de discorde porte sur le terme de *Widerstand* (résistance) que des historiens, notamment issus de l'histoire sociale, jugent inapproprié pour la RDA car il sous-entendrait une dichotomie entre un pouvoir omnipotent ou omniscient – ce que n'a pas été l'État est-allemand – et une société parfaitement sous-contrôle[260]. »

---

[257] On retrouve ce même paradoxe à propos du champ littéraire est-allemand avant 1955. Comme l'écrit Arvi Sepp, « grâce à la politique officielle soviétique, qui promouvait l'unité culturelle panallemande, le champ littéraire de la RDA des débuts a bénéficié d'un certain degré d'autonomie artistique » (Arvi Sepp, « Groupes littéraires et esthétique moderniste : la formation du champ littéraire en zone d'occupation soviétique », in Élise Petit (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949)*, *op. cit.*, p. 216.).

[258] Joseph Jurt, « Le champ littéraire entre le national et le transnational », in *L'Espace intellectuel en Europe*, *op. cit.*, p. 220.

[259] Dans un de ses articles, John Connelly s'intéresse par exemple aux mobilisations étudiantes contre les politiques universitaires est-allemandes à Berlin-Est entre 1945 et 1948 – conçues comme des actes de résistance – et sur les analogies qu'ils dénoncent entre système nazi et « soviétisation » de l'université. À partir de ces discours accusateurs, l'auteur en déduit la nature du système est-allemand, ce qui est peut-être donner un peu trop de crédit au discours, au détriment des enjeux de son énonciation. Il conclut ainsi son article par l'idée que "'totalitarianism" does not reproduce Cold War categories, it transcends them." (John Connelly, "East German Higher Education Policies and Student Resistance (1945-1948)", *Central European History*, 28/3, 1995, p. 298.)

[260] Hélène Camarade et Sibylle Goepper, « État de la recherche, concepts, méthodologie », in Hélène Camarade et Sibylle Goepper (dir.), *Résistance, dissidence et opposition en RDA, 1949-1990*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016, pp. 14-15.

La comparaison contre l'histoire politique

Pour nous aider dans ce refus de la régression permanente à l'instrumentalisation et à l'hétéronomie que présuppose souvent l'histoire politique, nous pouvons nous appuyer sur les principes de la comparaison, une comparaison contrôlée et à plusieurs niveaux : entre les deux Allemagnes d'une part, à laquelle invitent notamment Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil[261] ; entre les pays d'Europe de l'Est dans leur rapport à la société soviétique ensuite, ce que fait John Connelly à propos de l'enseignement supérieur[262] ; et enfin, en refusant de postuler une rupture radicale entre l'Est et l'Ouest, ce qui permet de souligner – à la suite d'Emmanuel Droit, mais sur un autre registre – le caractère moderne, voire à certains égards précurseur, du système universitaire est-allemand et de ses métamorphoses :

> « En dépit de la division de l'Europe en deux blocs, la RDA a été confrontée aux même défis et aux mêmes problèmes que de nombreuses démocraties occidentales : le défi de la démocratisation quantitative et qualitative, le problème de formation des élites et de la main d'œuvre économiques performantes et modernes. Cette réflexion générale sur la modernité du système scolaire est-allemand nous invite à prendre en compte à la fois les lignes de continuité du XIXème siècle et la césure fondamentale de 1945. Sur certains points, la RDA a mis en œuvre une politique éducative radicalement moderne précoce par rapport à des pays d'Europe occidentale comme la France ou la RFA. […] Il faut faire sortir la RDA de sa "spécificité" allemande et communiste qui pousse à analyser les phénomènes sociaux comme procédant uniquement de la nature "nationale" et politique du régime pour l'analyser à l'aune d'autres pays et d'autres histoires[263]. »

Si, comme le déclare Corine Defrance, « les discontinuités avec la tradition universitaire allemande furent beaucoup plus marquées en RDA qu'en RFA[264] », nous devons pourtant nous intéresser aux conditions de ces métamorphoses et à leurs impacts sur l'histoire et la forme de la discipline de la *Theaterwissenschaft* en Allemagne de l'Est.

---

[261] Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil, « Introduction », in Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil (dir.), *Allemagne 1945-1961 : De la "catastrophe" à la construction du Mur*, volume 1/3, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, pp. 9-27.

[262] John Connelly, *Captive University - The Sovietization of East German, Czech, and Polish Higher Education (1945-1956)*, Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press, 2000.

[263] Emmanuel Droit, *Vers un homme nouveau ? - L'éducation socialiste en RDA (1949-1989)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 332.Ce point est également souligné par Joseph Ben-David et Awraham Zloczower, qui écrivent que « bien que l'organisation formelle de leur enseignement supérieur et de leur recherche ait été très différente, ces deux pays [les États-Unis et l'URSS] ont créé des fonctions nettement différenciées de recherche pure aussi bien que de recherches appliquées et d'enseignement purement scientifique ou érudit, parallèlement à une formations professionnelle très pratique. » (Joseph Ben-David, Awraham Zloczower, « Universités et systèmes universitaires dans les sociétés modernes » (1962), in Joseph Ben-David, *Éléments d'une sociologie historique des sciences*, *op. cit.*, p. 174.)

[264] Corine Defrance, « Universités et universitaires allemands dans l'après-guerre », *op.cit.*, p. 69.

Tout en gardant en tête, ainsi que le propose Emmanuel Droit, « l'écart entre le projet prométhéen de cet État éducateur et la réalité du communisme au quotidien[265]. »

Élites du passé et « homme nouveau »

Comme dans les secteurs étatsunien, britannique et français, l'université représente un enjeu important dans le secteur soviétique au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Cette volonté de réformes – par lesquelles l'université doit devenir un « creuset de l'homme socialiste nouveau[266] » – se caractérise dans un premier temps par une dénazification importante du corps enseignant (qui sera remise en cause dans un second temps, en particulier dans les sciences exactes et de la nature), ce que souligne l'historien Ralph Jessen :

> « Étant donné la faiblesse des positions du KPD/SED dans l'enseignement supérieur et les incertitudes quant à l'organisation politique et sociale future de l'Allemagne vaincue, la politique universitaire se limita dans une *première phase*, de 1945 à 1947/1948, à des mesures "négatives[267]". »

Au même titre que dans la partie ouest de l'Allemagne, les tenants du pouvoir politique se heurtent à une volonté de *statu quo* de la part de nombre d'enseignants restés en poste ou revenus d'exil. À ce propos, Sonia Combe parle de la survivance de « l'ancien régime dans les représentations comme dans les faits[268] ».

Comme l'a montré Ralph Jessen, l'équipe enseignante est cependant marquée, tout au long des années 1950, par son caractère composite : aux « têtes de pont » – c'est-à-dire « la fraction traditionaliste [qui] était protégée par sa renommée, mais menacée de marginalisation[269] » – s'opposent les « doubles casquettes » qui « regroupait les professeurs favorables au SED [...], la fraction la plus opposée à la première, et celle qui, à terme, était appelée à s'imposer[270] » ainsi que les enseignants non-alignés, de sensibilité de gauche mais indisciplinés à l'égard du parti (tel Ernst Bloch). Ce

---

[265] Emmanuel Droit, « L'éducation en RDA », *Histoire de l'éducation* n°101, 2004, mis en ligne le 10 mars 2011, consulté le 30 septembre 2016. URL : http://histoire-education.revues.org/723.

[266] *Id.*

[267] Ralph Jessen, « Dictature communiste et milieu universitaire. Études d'histoire sociale des professeurs d'université de la RDA, 1945-1961 », trad. Isabelle Kalinowski, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 53/1, 1998, p. 93.

[268] Sonia Combe, *Une société sous surveillance. Les intellectuels et la Stasi*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 228.

[269] Ralph Jessen, « Dictature communiste et milieu universitaire », *op. cit.*, p. 108.

[270] *Id.* Cette fraction regroupe également les « carriéristes », c'est-à-dire « les jeunes gens qui n'avaient commencé leur carrière universitaire qu'après 1945, qui n'avaient pas bénéficié d'une reconnaissance scientifique particulière ni passé les examens officiels, et qui souhaitaient monnayer leur capital politique de fidèles camarades du parti en revendiquant de manière assez agressive l'obtention d'un poste dans l'enseignement supérieur. » (*Id.*)

morcellement (conflictuel) de l'équipe enseignante et la perpétuation de principes contradictoires de classement et de hiérarchisation internes – pour partie autonomes, quoique de plus en plus soumis à des principes hétéronomes à mesure du renouvellement des enseignants[271] – empêche pendant longtemps le succès des réformes initiées par les soviétiques et poursuivies par le régime est-allemand. Pourtant, les élites académiques se métamorphosent progressivement comme l'a montré Sonia Combe[272] qui en conclut alors, comme pour le cas ouest-allemand, à un « déclin des mandarins allemands[273] ».

Pour Ralph Jessen, « en pratique, la politique universitaire oscillait autour de ce seuil, dans une alternance de phases radicales et de phases de plus grandes tolérances[274] », une oscillation qui, outre le positionnement des enseignants des universités, dépend également du contexte de la Guerre froide et des disciplines appréhendées[275]. Tous ces éléments amènent au final à relativiser la notion de « soviétisation », qui essentialise et unifie des processus composites et dynamiques, comme l'affirme également John Connelly :

> "These variations in a single institution suggest a deeper lesson about Sovietization: that Soviet failure to provide the East Europeans with sufficient information about their system derived not only from systemic overload, or obsessions about security, but also from the impossibility of deriving unambiguous lessons from Soviet history, which wad a series of improvisations. Soviet history did not tell East Europeans how much energy to devote to specific elements of higher education reform, in what order to tackle them, or in what relation to each other[276]."

Selon Corine Defrance, « en zone orientale, il n'y eut pas de soviétisation brutale, mais la transformation radicale des structures universitaires suivit un processus long, s'étalant sur plus de vingt ans[277] ». Ralph Jessen montre néanmoins que, comparativement à d'autres pays du bloc de l'Est comme la Pologne ou la République tchèque, les réformes

---

[271] Ralph Jessen, *Akademische Elite und kommunistische Diktatur – Die ostdeutsche Hochschullehrerschaft in der Ulbricht-Ära*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

[272] Tandis qu'en 1954, 29% des professeurs sont membres du Parti, ils sont 40% en 1965 et 61% en 1971. (Chiffres cités par Sonia Combe, in *Une société sous surveillance*, *op. cit.*, p. 101.)

[273] *Ibid.*, p. 142.

[274] Ralph Jessen, « Dictature communiste et milieu universitaire », *op. cit.*, p. 115.

[275] « C'est dans les disciplines où une continuité des contenus d'enseignement était très forte qu'on observe aussi les plus fortes continuités personnelles, sociales, politiques et culturelles: la médecine, les sciences, les techniques. À l'inverse, lorsque les contenus d'une discipline se trouvaient remis en cause par le nouveau régime politique, et devaient se conformer à la vérité de son idéologie politique, les discontinuités socio-culturelles étaient plus fortes. » (*Id.*)

[276] John Connelly, *Captive University*, *op. cit.*, pp. 68-69. L'auteur note également en conclusion : "Universities in East Central Europe did not "return to diversity" after 1956, because they had never ceased being diverse." (*Ibid.*, p. 282.)

[277] Corine Defrance, « Universités et universitaires allemands dans l'après-guerre », *op. cit.*, p. 63.

sont plus profondes en Allemagne et tendent malgré tout à rapprocher le système allemand du modèle soviétique – ce qu'il nous faut désormais étudier à partir du cas de la discipline de la *Theaterwissenschaft*.

Entre tradition et renouveau : la Theaterwissenschaft à la Humboldt-Universität

Cette tension persistante – et renégociée à de multiples reprises – entre autonomie et contrainte suscitent, au sein de l'équipe enseignante, des stratégies à plusieurs niveaux entre inscription dans la tradition et affirmation du renouvellement disciplinaire.

La « tradition de l'école herrmannienne » contre la « *Theaterwissenschaft* bourgeoise »

Cela est particulièrement manifeste en *Theaterwissenschaft*, où il importe de mettre à distance ses affinités proclamées avec le national-socialisme en l'inscrivant dans la filiation de Max Herrmann (elle-même appartenant à la tradition reconstruite *a posteriori* de l'université « humaniste » et « antifasciste[278] »). Par exemple, dans le cadre d'un dossier consacré entièrement à l'expérience berlinoise (et plus spécifiquement à la figure de Max Herrmann) et publié en 1974 à Berlin-Est, Rudolf Münz, assistant de *Theaterwissenschaft* à la *Humboldt-Universität* à partir de 1954, repousse l'idée d'une compromission naturelle de la discipline avec le nazisme. Cet argumentaire est nécessaire dans ce cas puisqu'il s'agit de mettre en avant le « progressisme » de la discipline en vue de la légitimer et de renforcer sa position en République démocratique allemande :

> Il leur [les nazis] était clair que les positions de l'école berlinoise en particulier – comme il apparaissait dans un travail d'inspiration nazie publié en 1942 [A. Gentsch, *Die politische Struktur des Theaterführung*, 1942] – "correspondaient à l'esprit libéral… et que la *Theaterwissenschaft* – en tout cas certaines de ses composantes – encourageaient directement cet esprit dans une attitude d'engagement politique clairement de gauche[279]."
>
> [*Ihnen war klar, dass die Grundhaltung insbesondere der Berliner Schule – wie es in einer 1942 erschienen Arbeit faschistischen Charakters heißt –, "dem liberalistischen Geist entsprach… und dass die Theaterwissenschaft – wenigstens einzelne Faktoren – diesen Geist in ausgesprochen linkspolitischer Einstellung direkt." förderte.*]

[278] Sur la question de l'héritage national-socialiste dans les deux Allemagnes, voir Bernd Faulenbach, « Les deux Allemagnes face à l'héritage national-socialiste », in Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil, *Allemagne 1945-1961*, *op. cit.*, pp. 159-172.

[279] Rudolf Münz, „Zur Begründung der Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin – 1974*, *op. cit.*, p. 333.

Alors qu'il s'agit de « poursuivre la tradition de l'école herrmannienne[280] [*die Tradition der Max Herrmannschen Schule fortführt*] », Rudolf Münz considère en même temps que la réalisation d'une véritable *Theaterwissenschaft* progressiste, présente en germe dès l'origine mais inaboutie, incombe à la RDA. En effet, elle serait selon lui la seule à même de repousser les deux écueils que représentent l'idéalisme d'un côté et l'irrationalisme nazi de l'autre, dont hériterait la discipline en Allemagne de l'Ouest qualifiée de « *Theaterwissenschaft* bourgeoise[281] [*bürgerlichen Theaterwissenschaft*] ». La revendication de l'héritage herrmannien obéit ainsi à une double stratégie. En plus de s'opposer au modèle ouest-allemand dans un combat à la fois disciplinaire et politique, elle permet aux représentants de la discipline de garantir, au moins en partie, son autonomie en l'inscrivant dans une tradition, certes largement construite *a posteriori* comme « humaniste » mais toutefois relativement indépendante des préceptes du marxisme-léninisme.

Ces justifications montrent d'une part l'importance des enjeux politiques en RDA mais également les oppositions spécifiques auxquelles la discipline doit faire face pour garantir son renouveau puis son autonomie (relative) : elles proviennent en premier lieu des praticiens et des critiques, qui veulent maintenir la formation théâtrale hors du cadre universitaire. En 1947, Herbert Jhering, célèbre critique théâtral de la République de Weimar, s'en prend ainsi ouvertement à la discipline qu'il considère comme un « bâtard de la philologie[282] [*Theaterwissenschaft als ein Bastard der Philologie*] ». Il note encore :

> Ce n'est pas seulement le national-socialisme qui doit être tenu responsable de son échec, mais également le fait qu'il s'agisse d'une pseudo-science, qui n'a pas trouvé ses points de repère et qui balance entre la pédanterie philologique et la manie de l'actualité[283].
>
> [*das ist nicht nur dem Nationalsozialismus zuzuschreiben, sondern auch einer Pseudowissenschaft, die ihren Orientierungspunkt nicht gefunden hat und zwischen philologischer Pedanterie und Aktualitätssucht hin und herpendelt.*]

De même, en 1948, un conflit émerge à ce propos entre Fritz Erpenbeck, écrivain communiste et membre de l'administration de Berlin-Est, et Falk Harnack, réalisateur,

[280] *Denkschrift über die Notwendigkeit und die Arbeitsgebiete eines theaterwissenschaftlichen Instituts an der Berliner Humboldt-Universität* (14 mars 1949). DR 2/1449 - Hochschulausbildung in Theaterwissenschaft (1950), Bundesarchiv Berlin.
[281] „Akten" (1971). AdK-O 4884 - Mitgliedschaft in der International Federation for Theatre Research (FIRT) 1971, Archiv Akademie der Künste.
[282] Herbert Jhering, „Irrwege der Theaterwissenschaft", *Dramaturgische Blätter*, 1/5, Berlin, 1947, p. 17.
[283] *Ibid.*, p. 18.

scénariste et directeur de théâtre ouest-allemand, au sein de la revue est-allemande *Theater der Zeit* (créée en 1946). Le premier écrit que :

> La *Theaterwissenschaft* n'a pas sa place à l'université. […] La *Theaterwissenschaft* à sa place dans ses propres instituts de *Theaterwissenschaft*, ou soyons moins ambitieux : dans un certain type d'écoles d'art[284].
>
> [*Die Theaterwissenschaft gehört überhaupt nicht an die Universität. […] Die Theaterwissenschaft gehört in eigene theaterwissenschaftliche Institute, oder sagen wir weniger anspruchsvoll: in eine besondere Art von Kunstschule.*]

Le second réplique que :

> Le combat de Don Quichotte des praticiens du théâtre contre la *Theaterwissenschaft* doit cesser. Une vrai formation et l'art ne sont pas antinomiques, les deux vont de pair. C'est ce que nous apprend – l'histoire du théâtre[285].
>
> [*Der Don-Quichotte-Kampf der Theaterpraxis gegen die Theaterwissenschaft ist zu beenden. Echte Bildung und Kunst ist kein Gegensatz, sondern beide gehören zusammen. Das lehr uns – die Theatergeschichte.*]

Modèle soviétique et professionnalisation de la discipline

Malgré les oppositions, issues là-encore du théâtre comme de l'université, la mise en avant de l'exemple soviétique, où une telle discipline existe – point sur lequel insiste Leopold Magon (1887-1968), le premier directeur de l'institut de *Theaterwissenschaft* est-berlinois[286] –, et les revendications quant à la poursuite d'une tradition à la fois nationale et progressiste semblent fonctionner. Un *Arbeitskreis für Theaterwissenschaft* est créé en 1949, rapidement suivi par l'apparition de la *Theaterwissenschaft* comme sous-discipline puis de celle d'un département de *Theaterwissenschaft* au sein de l'Institut de *Germanistik* de la *Humboldt-Universität*, dirigé par Leopold Magon.

Insuffisamment ouverte aux problématiques contemporaines pour répondre pleinement aux attentes professionnalisantes des pouvoirs universitaires est-allemands, cette institution sacrifie également trop peu aux thématiques politico-artistiques en plein essor, et notamment la question du « réalisme ». Le 27 juin 1952, dans un document à destination de Leopold Magon, les membres de l'*Abteilung für theaterwissenschaftliche Forschung* de l'*Akademie der Künste* invitent à une plus grand coopération entre les deux institutions et « proposent » des thèmes de recherche. Comme l'indiquent les

[284] Fritz Erpenbeck, „Theaterwissenschaft – Wissenschaft vom Leben", *Theater der Zeit*, 3/1, 1948, p. 9.
[285] Falk Harnack, „Theaterwissenschaft – Theaterpraxis", *Theater der Zeit*, 3/4, 1948, p. 28.
[286] Lettre du Prof. Dr. Magon au *Staatsekretariat für Hoschulwesen* (6 octobre 1952). 4565 – Wiederöffnung des Theaterwissenschaftlichen Instituts (1949-1952), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

auteurs : « Devraient notamment être pris en compte aujourd'hui les représentants d'un art théâtral réaliste[287] [*Nicht zuletzt werden in der Gegenwart besonders beachtet werden müssen, die Vertreter einer realistischen Theaterkunst*] ». Si la RDA a été moins poreuse que d'autres pays communistes d'Europe l'Est au réalisme socialiste, l'attrait du réalisme comme méthode de création d'une part et la promotion de la « *Nationalkultur* [culture nationale] » comme thème de l'autre – qui fondent l'une des spécificités du réalisme socialiste d'après-guerre comme l'a montré Michel Aucouturier[288] – sont particulièrement importantes à cette période. Ils informent également largement les thématiques portées par la discipline.

Pourtant, ce programme en voie de constitution[289] est pour l'heure assez proche de celui de l'institut de la *Freie Universität*, dans son contenu comme dans sa généalogie (Lessing, puis Max Herrmann et Artur Kutscher[290]). Preuve de cette position paradoxale entre tradition et renouveau, il entre en contradiction avec la première vague de réformes de l'université et des cursus, ainsi que le déclare le Dr. Harig (*Staatsekretariat für Hochschulwesen*) à Leopold Magon le 23 avril 1951 :

> Les commissions des programmes du cercle des enseignants du supérieur, qui a été mise en place par le *Staatsekretariat für Hochschulwesen*, ont la tâche de préparer de nouveaux programmes d'études pour chaque discipline[291].
>
> [*Die Studienplankommissionen aus dem Kreise Hochschullehrer, die beim Staatsekretariat für Hochschulwesen gebildet werden, haben die Aufgabe für jede Fachrichtung neue Studienpläne vorzubereiten.*]

Le perspective d'une disparition de la discipline à la *Humboldt-Universität* est avancée à cette période – c'est en tout cas la crainte de plusieurs de ses étudiants en 1951[292]. Mais ces réorganisations n'ont pour conséquence que la mise en place d'un strict

[287] *Abteilung für theaterwissenschaftliche Forschung* (27 juin 1952). 4565 – Wiederöffnung des Theaterwissenschaftlichen Instituts (1949-1952), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

[288] Michel Aucouturier, *Le Réalisme socialiste*, Paris, PUF, 1998.

[289] Voir « Annexe 2 : Esquisse d'un programme de *Theaterwissenschaft* à la *Humboldt-Universität*) (juillet 1950) », pp. 547-548.

[290] „Themen für die theaterwissenschaftliche Klausur von Herrn Nortmann“ (11 décembre 1954). 4564 – Schriftwechsel der "Abteilung für Theaterwissenschaft" HUB, Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

[291] Lettre du Prof. Dr. Harig (*Staatsekretariat für Hochschulwesen*) au Prof. Magon (23 avril 1951). 4565 – Wiederöffnung des Theaterwissenschaftlichen Instituts (1949-1952), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

[292] Dans une lettre à Helene Weigel où il est surtout question de la réduction du nombre d'enseignements, ces étudiants écrivent que « le *Staatsekretariat für Hochschulwesen* a promulgué un décret d'après lequel la formation en *Theaterwissenschaft* de l'université de Berlin doit "s'arrêter" [*Das Staatsekretariat für Hochschulwesen erließ eine Verfügung, nach der die theaterwissenschaftliche Ausbildung an der Berliner Universität „auslaufen“ soll.*] » (Lettre d'étudiants à Helene Weigel (16 novembre 1951). 4565 – Wiederöffnung des Theaterwissenschaftlichen Instituts (1949-1952), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.)

numerus clausus, ce qui dénote l'accentuation des orientations professionnalisantes de la discipline, point vers lequel semble converger toutes les attentions comme le montre le tableau ci-dessous.

Tableau 8 : Orientation professionnelle des étudiants de *Theaterwissenschaft* à la *Humboldt-Universität* (1952)[293]

	Nombre total d'étudiants	**« Branche [*Nachrichtung*] » (plusieurs réponses possibles)**	
Première année	38	*Dramaturg*	15
		Lektor	6
		Kritiker	5
		Regisseur	3
		Kulturpolitiker	3
		Bibliothekar	3
		Journalist	1
		Lehrer	1
		Sans réponse	6
Deuxième année	30	*Lehrer*/*Sprachwissenschaft*	8
		Dramaturg	6
		Lektor	3
		Lehrer	2
		Bibliothekar	1
		Kritiker	1
		Sans réponse	9
Troisième année	29	*Lehrer*/*Sprachwissenschaft*	7
		Dramaturg	6
		Lektor	6
		Bibliothekar	2
		Kritiker	2
		Lehrer	1
		Journalist	1
		Kulturpolitiker	1
		Sans réponse	5

Attirés d'abord par la pratique artistique (pour 30 d'entre eux, 27 par l'activité de *Dramaturg* et 3 par celle de mise en scène) et par les activités annexes à cette pratique (15 par l'édition, 8 par la critique, 4 par la « politique culturelle [*Kulturpolitiker*] » et 2

[293] Informations tirées du document « *Berufspratika 1952* ». 4565 – Wiederöffnung des Theaterwissenschaftlichen Instituts (1949-1952), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

par le journalisme) puis par l'enseignement (pour 19 d'entre eux), les étudiants font alors l'objet d'une forte sélection et ils doivent pouvoir témoigner d'un projet professionnel précis. C'est par exemple ce qu'explicite Theodor Barisch, « *wissenschaftlicher Oberassistent* [maître-assistant] », en réponse à une demande d'inscription – refusée – en 1954 :

> À propos de votre lettre, nous sommes au regret de devoir vous annoncer que vos chances de vous inscrire dans notre université dans la filière de *Theaterwissenschaft* sont extrêmement faibles à cause du nombre réduit de places, y compris pour les candidats sans formation professionnelle achevée[294].
>
> [*Auf Ihre Zuschrift müssen wir Ihnen leider mitteilen, dass die Aussicht, an unserer Universität für das Studium der Theaterwissenschaft immatrikuliert zu werden, selbst für Bewerber ohne abgeschlossene Berufsausbildung wegen der kleinen Anzahl von Studienplätzen außerordentlich gering ist.*]

Une discipline en voie de (re)constitution

Le nombre d'étudiants inscrits reste ainsi faible tout au long des années 1950 et 1960 : 38 étudiants en première année en 1952 (30 et 29 en deuxième et en troisième années), contre une soixantaine en 1964 (31 étudiants inscrits en majeure, dont 7 étrangers, et 30 en mineure). Comme le montre le graphique ci-dessous, 174 thèses en *Theaterwissenschaft* sont soutenues à la *Humboldt-Universität* entre 1954 et 1973, soit moins de 10 par an en moyenne, alors que le nombre global de thèses soutenues par an dans cette université double entre 1954 et 1963 (de 230 à 445[295]). Ainsi, la discipline est à cette période considérée avant tout comme une « formation pour les futurs dramaturges, critiques et métiers apparentés[296] [*Ausbildung für künftige Dramaturgen, Kritiker und verwandte Beruf*] ». Elle conserve pourtant un caractère indécis, ce que souligne un enseignant d'une autre faculté dans une lettre destinée à l'*Institut* (sans date, vraisemblablement en 1954), preuve également de son succès :

> Plusieurs étudiants de la *Arbeiter- und Bauern Fakultät* « Walter Ulbricht » de l'université de Halle envisagent, après leur obtention du baccalauréat d'étudier la *Theaterwissenschaft*. Mais comme la filière et ses horizons professionnels manquent de

[294] Lettre de Theodor Barisch (*Wissenschaftler Oberassistent, Abteilung für Theaterwissenschaft*) à Joachim-Hans Stavenhagen (29 décembre 1954). 4564 – Schriftwechsel der "Abteilung für Theaterwissenschaft" HUB, Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

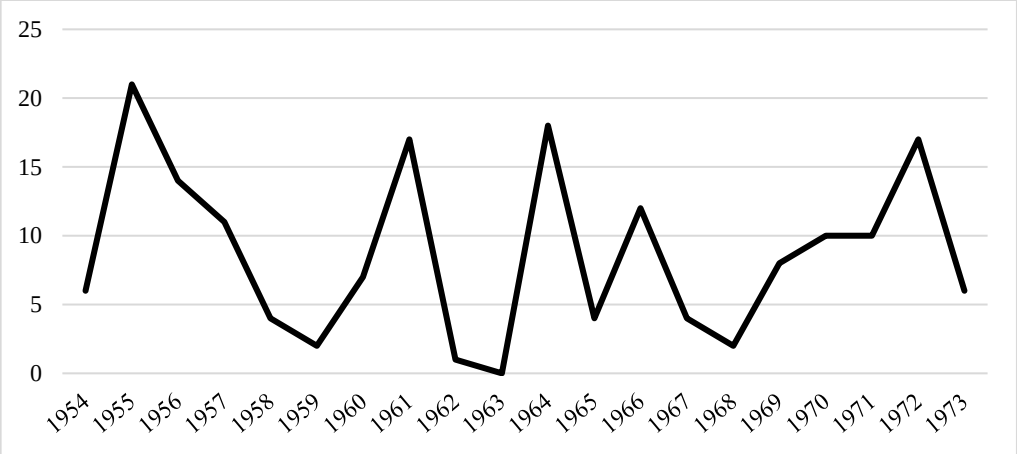
[295] Données tirées de „*Tabelle B* : Promotionen nach Hochschulen (1946-1963)", in Ralph Jessen, *Akademische Elite und kommunistische Diktatur*, *op. cit.*, p. 455.

[296] Lettre de Paul Wurche (*Wissenschaftlicher Assistent*) à Christel Nietzel (1 avril 1954). 4564 – Schriftwechsel der "Abteilung für Theaterwissenschaft" *HUB,* Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

clarté, je vous prie de bien vouloir envoyer un représentant de votre institut à Halle, pour parler de l'orientation professionnelle[297].

[*Mehrere Studenten der Arbeiter- und Bauern-Fakultät „Walter Ulbricht" der Universität Halle beabsichtigen, nach Ablegung der Reifeprüfung Theaterwissenschaft zu studieren. Da über den Studiengang und die Berufsmöglichkeiten nicht volle Klarheit herrscht, bitten wir Sie, einen Vertreter Ihres Instituts nach Halle zu entsenden, um eine Berufsberatung durchzuführen.*]

Graphique 4 : Nombre de thèses en *Theaterwissenschaft* à la *Humboldt-Universität* de Berlin (1954-1973)[298]



Malgré d'illustres conférenciers – par exemple, en 1954 : Herbert Jhering („D. internat. Dramatik v.d. Reinhardt-Zeit bis zur Gegenwart"), Heinar Kipphardt („Das Lustspiel der Gegenwart"), Helene Weigel („Bert Brecht u. d. Drama der Gegenwart"), Walter Felsenstein („Musikdramatik der Gegenwart") et Fritz Erpenbeck[299] („Drama und Theater in der Volksrepublik China") –, l'équipe enseignante reste réduite (1 *Leiter*, 1 *Oberassistent* et 2 *Assistent* en 1953) et la discipline demeure dans un état précaire jusqu'au début des années 1960. Elle est alors coincée entre contraintes politiques grandissantes et déficit persistant de légitimité, ce que souligne Leopold Magon dans une lettre au *Staatsekretariat für das Hoch- und Fachschulwesen* en date du 27 avril

[297] Lettre d'un enseignant de l'*Arbeiter- und Bauernfakultät* „Walter Ulbricht" de Halle au *Theaterwissenschaftliche Institut* (sans date, vraisemblablement en 1954). 4564 – Schriftwechsel der "Abteilung für Theaterwissenschaft" HUB, Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

[298] Graphique réalisé à partir des données tirées de : „Bibliographie der nach 1945 (bis 1973) aus der Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin hervorgegangenen Hochschulschriften und studentischen wissenschaftlichen Arbeiten", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* n°3-4, 1974, pp. 451-456.

[299] Lettre de Theodor Barisch au *Staatssekretariat für Hoschulwesen* (9 octobre 1953). 4564 – Schriftwechsel der "Abteilung für Theaterwissenschaft" HUB, Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

1959 où il insiste à la fois sur le succès de la discipline et sur sa « situation confuse[300] [*ungeklärte Lage*] ». Mettant en avant l'illustre filiation de la *Theaterwissenschaft*, le rôle de la pratique du théâtre dans l'enseignement (et, corollaire, celui des artistes – célères pour certains – assurant ces enseignement) qui doit être renforcé selon lui[301] et, enfin, sa spécificité (dans son objet et ses méthodes, comme dans ses débouchés[302]), Leopold Magon réclame son autonomie institutionnelle. Il propose d'organiser le *curriculum* en 5 années, dont une première « année pratique[303] [*praktisches Jahr*] » et quatre années à l'université, en vue de « servir la pratique[304] [*der Praxis dienen*] ». L'année suivante, les autorités universitaires autorisent la création d'un institut autonome – le seul en RDA –, comme l'écrit le *Staatsekretariat für das Hoch- und Fachschulwesen* à Leopold Magon le 15 septembre 1960 en mettant en avant son caractère « socialiste » et « antifasciste » :

> Je vous souhaite du succès dans le maintien et le développement de la bonne tradition antifasciste de la *Theaterwissenschaft* à la *Humboldt-Universität*. Que ce nouveau pas contribue largement à former les jeunes spécialistes socialistes du théâtre de notre République démocratique allemande[305].
>
> [*Ich wünsche Ihnen Erfolge bei der Pflege und Fortentwicklung der guten antifaschistischen Traditionen der Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität. Möge dieser neuerliche Schritt zu ihrer Förderung wesentlich dazu beitragen, junge sozialistische Fachleute für die Theater unserer Deutschen Demokratischen Republik heranzubilden.*]

Mais c'est surtout à partir de 1964 – alors que Leopold Magon a abandonné depuis deux ans la direction de l'institut pour raisons de santé et qu'il a été remplacé par Rudolf Münz (*Oberassistent* et membre du SED depuis 1946) et dans un moment où la situation de l'institut est jugée « critique[306] » face au manque de moyens et de postes –

---

[300] Lettre du Prof. Magon au *Staatsekretariat für das Hoch- und Fachschulwesen* (27 avril 1959). 4548 - Umwandlung der Theaterwissenschaft. Abteilung der HUB in ein Institut (1960), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

[301] Prof. Magon, „Perspektivplan" (1959). 4548 - Umwandlung der Theaterwissenschaftl. Abteilung der HUB in ein Institut (1960), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

[302] « [La *Theaterwissenschaft* n'est pas] une discipline auxiliaire, mais une science avec son propre objet et ses méthodes propres » (Lettre du Prof. Magon au *Staatsekretariat für das Hoch- und Fachschulwesen* (27 avril 1959). 4548 - Umwandlung der Theaterwissenschaftl. Abteilung der HUB in ein Institut (1960), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.) [*Die Theaterwissenschaft ist keine bloße Hilfsdisziplin, sondern eine Wissenschaft mit eigenem Objekt und eigener Methode.*]

[303] Prof. Magon, „Perspektivplan" (1959). 4548 - Umwandlung der Theaterwissenschaftl. Abteilung der HUB in ein Institut (1960), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

[304] *Id.*

[305] Lettre du *Staatsekretariat für das Hoch- und Fachschulwesen* au Prof. Magon (15 septembre 1960). 4548 - Umwandlung der Theaterwissenschaftl. Abteilung der HUB in ein Institut (1960), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

[306] Sans titre (4 février 1964). 4565 – Wiederöffnung des Theaterwissenschaftlichen Instituts (1949-1952), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

qu'on remarque des réorientations importantes de la discipline. On peut notamment les observer dans le programme de l'institut de l'année 1965-1966 (voir le « Tableau 9 » ci-dessous) que Rudolf Münz décrit comme :

> Une amélioration qualitative de l'enseignement, la pénétration du marxisme dans le programme, une collaboration étroite avec la pratique [*Praxis*] et une orientation résolue des études vers les exigences de notre politique culturelle [*Kulturpolitik*] socialiste dans le domaine du théâtre[307] .
>
> [*eine qualitative Verbesserung der Lehre, ein marxistisches Durchdringen des Lehrstoffes, eine weitgehende Praxisverbundenheit und eine entschiedene Orientierung des Studiums auf die Erfordernisse unserer sozialistischen Kulturpolitik auf dem Gebiet des Theaters*.]

Tableau 9 : Programme de la *Fachrichtung Theaterwissenschaft* au sein de la *Philosophische Fakultät* de la *Humboldt-Universität* de Berlin (*Herbstsemester*, 1965/1966)[308]

Theorie und Geschichte des Theaters (Urgesellschaft bis Feudalismus) I u. II (Fiebach, 2 Std, V, obl.)
Theatergeschichte des 20. Jh. V (Fiebach, 2 Std., V, obl.)
Allgemeine Dramaturgie I u. II (Münz, 2 Std., V, obl.)
Allgemeine Dramaturgie I, II (Münz, 2 Std., S, obl.)
Sozialistisches Drama V (Münz, 2, Std., S, obl.)
Einführung in die Theaterwissenschaft I (Münz, 1 Std., S, obl.)
Seminar über Neuaufführungen, II (Heide, 2 Std., S, obl.)
Theaterpraktische Übungen I (N. N., 3 Std., obl.)
Übungen zur Theaterkritik V (N. N., 2 St., obl.)
Übungen z. Entwicklungsdramaturgie V (N. N., 2 Std., obl.)

Les transformations de la discipline s'accentuent en 1966, date de la nomination à la tête de l'institut d'Ernst Schumacher[309], critique théâtral spécialiste de Brecht, citoyen ouest-allemand et membre du Parti communiste d'Allemagne (clandestin à partir de 1956). Ce « communiste bavarois[310] », selon le titre d'un ouvrage biographique qui lui est consacré, arrive dans un contexte où « le renouvellement du personnel universitaire d'Allemagne de l'Est s'avèr[e] problématique[311] » selon Corine Defrance. Pourtant, pour

[307] *Id.*
[308] Humboldt-Universität zu Berlin, *Personal- und Vorlesungs-Verzeichnis – Studienjahr 1965/66, Herbstsemester*, Berlin (Est), 1965, p. 150.
[309] „Lebenslauf 1971", in Ernst Schumacher, *Ein bayerischer Kommunist im doppelten Deutschland – Aufzeichnungen (1945-1991)*, Biographie Quellen zur Zeitgeschichte 24, Munich, R. Oldenbourg Verlag, 2007, pp. 321-322.
[310] *Id.*
[311] Corine Defrance, « Universités et universitaires allemands dans l'après-guerre », *op.cit.*, p. 59.

la *Theaterwissenschaft*, le problème est plutôt l'absence de postes disponibles que celui de personnels compétents, comme le souligne Rudolf Münz[312]. Cette année voit également l'accélération du processus de réforme de l'université en Allemagne de l'Est, dicté à la fois par la soumission croissante des universités aux impératifs politiques et par la réorganisation de l'ensemble du système d'enseignement supérieur.

Un processus précoce de réforme ?

L'histoire des universités est-allemandes est marquée par une forme d'inertie qui se maintient tout au long des années 1950, ce qui tient à la fois au conservatisme du corps enseignant et à la persistance de l'idéal humboldtien – et ce malgré la mise en place dès 1949 et jusqu'en 1963 des « facultés ouvrières et paysannes[313] [*Arbeiter- und Bauern-Fakultät*] ». À partir de la fin des années 1960, les pouvoirs universitaires et politiques imposent une réorganisation profonde des structures universitaires (et de leurs chaînes de commandement). Postuler l'analogie entre la politique nazie de « mise au pas [*Gleichschaltung*] » et les réformes universitaires est-allemandes comme le fait Corine Defrance[314] empêche pourtant de rendre compte de la spécificité de ces transformations, à la fois au niveau du système dans son ensemble et au niveau des disciplines, dont celle de la *Theaterwissenschaft*, particulièrement affectée par ces réorganisations.

Contre les universités, le poids grandissant des *Akademie*

Orientées par la volonté de créer un « système éducatif unifié et socialiste[315] [*einheitliche sozialistische Bildungssystem*] » et d'instaurer « des relations solides entre la formation d'experts de disciplines précises et les besoins de l'économie planifiée socialiste[316] [*Herstellung einer festen Verbindung zwischen der Ausbildung von Fachleuten bestimmten Disziplinen und den Bedürfnissen der sozialistischen Planwirtschaf*] », ces réformes se construisent contre les caractéristiques centrales de

[312] Sans titre (4 février 1964). 4565 – Wiederöffnung des Theaterwissenschaftlichen Instituts (1949-1952), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

[313] Cette expérience est relatée dans le roman *L'Amphithéâtre* (1966) d'Hermann Kant, ouvrage dans lequel il décrit ainsi son quotidien universitaire dans le Berlin du début des années 1950 : « pour un seul mot, le mot "liberté" par exemple, on se battait avec les étudiants de la FU jusqu'à l'arrivée de la police, on voyait six fois le *Cercle de craie caucasien* et plus souvent encore Helen Weigel dans *Mère Courage*. » (Hermann Kant, *L'Amphithéâtre* (1966), trad. Anne Gaudu, Paris, Gallimard, 1970, p. 296.)

[314] Corine Defrance, « Universités et universitaires allemands dans l'après-guerre », *op. cit.*, p. 64.

[315] „Entwurf eines Rahmenstudienplan für die Fachrichtung Theaterwissenschaft" (juillet 1966). 288 – *Forschungsplanung* (1966-1980), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

[316] Walter Rüegg et Jan Sadlak, „Die Hochschulträger", *op. cit.*, p. 86.

l'université humboldtienne. Cette perspective est d'ailleurs visible à travers le remplacement progressif de la notion-clé d'« humanisme », qui permettait de lier tradition et renouveau, par celle de « progressisme » puis de « socialisme ». Contre l'idéal humboldtien du lien – désintéressé – entre enseignement et recherche, ces réformes aboutissent ainsi à une séparation grandissante entre fonction d'enseignement et fonction de recherche, comme le souligne Sonia Combe :

> « Paradoxalement, c'est l'application du schéma soviétique de division des institutions qui permettra, à sa manière, à la recherche est-allemande de se démarquer de l'enseignement, mettant fin à la question récurrente depuis Humboldt de leurs attributions respectives[317]. »

Tout en affirmant l'unité du système d'enseignement – et notamment, en affinité avec la *Theaterwissenschaft*, l' « unité de la théorie et de la pratique[318] [*die Einheit von Theorie und Praxis*] » –, elles conduisent en fait à la mise en place d'un système universitaire polarisé et différencié, au sein duquel les universités occupent désormais une position symboliquement (et politiquement) dominée au profit des Académies [*Akademie*]. C'est notamment ce que souligne Guy Neave :

> « Les Académies dirigeaient chaque spécialité correspondante, pas simplement en termes de recherche, mais également en tant qu'instances parmi les plus puissantes de la machinerie de l'État centralisé[319]. »
>
> [*die Akademien [waren] in ihrem jeweiligen Fachgebiet führend, nicht nur in der Forschung, sondern auch als eine der mächtigsten Instanzen der zentralstaatlichen Koordinationsmaschinerie*.]

Héritier du système français, où dès le XVII[ème] siècle elles « remplissent des fonctions d'expertise auprès des autorités et d'enseignement et de communication entre spécialistes[320] », ce modèle des académies préexiste à leur métamorphose en Allemagne de l'Est. Soulignant cette double inscription dans le passé et dans le présent, Bertolt Brecht peut écrire à propos de l'*Akademie der Künste*, qu'il contribue à refonder à Berlin-Est en 1950[321], qu'elle est « à la fois une nouvelle, aussi bien qu'une ancienne

[317] Sonia Combe, *Une société sous surveillance*, *op. cit.*, p. 108.
[318] „Gesetz über das einheitliche sozialistische Bildungssystem" (27 février 1965), cité in Wolfgang Bergsdorf et Uwe Göbel, *Bildungs- und Wissenschaftspolitik im geteilten Deutschland*, *op. cit.*, p. 333.
[319] Guy Neave, „Grundlagen", in Walter Rüegg (Hrsg.), *Geschichte der Universität in Europa – Band 4*, *op. cit.*, p. 5.
[320] Nathalie Heinch, *Du peintre à l'artiste*, *op. cit.*, p. 65.
[321] Ingrid Gilcher-Holtey, „Bertolt Brecht in der DDR", in Christine Lubkoll, Manuel Illi et Anna Hampel (Hrsg.), *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*, Stuttgart/Heidelberg, 2018, p. 61.

institution[322] [*sowohl eine neue als auch eine alte Institution*] ». Elle est au départ considérée par ses créateurs comme une institution de contre-pouvoir culturel face aux élites politiques – le rapport initial qui la met en place indique ainsi que « la section des arts de la représentation n'a pas de direction idéologique[323] [*Die Sektion Darstellende Kunst hat keine ideologische Führung*] ». Son rôle reste toutefois ambivalent. Si cette institution contribue selon Sonia Combe à substituer « le lien politique [au] lien intellectuel "naturel" entre enseignement et recherche[324] » qui existe au sein des universités, elle conserve une part d'autonomie. Comme l'a montré Arvi Sepp par exemple, sa revue *Sinn und Form*, créée en 1949, « lui apportait le capital social et symbolique nécessaire à cet effet[325]. » En 1953, trois ans après la création de cette revue, Brecht se félicite d'ailleurs de « l'énorme succès[326] [*enorme Erfolg*] » qu'elle rencontre à l'Ouest.

Quoique des « Mandarins » y soient encore présents[327], les universités est-allemandes sont marginalisées au profit de ces institutions réformées, comme le montre le renforcement des *numerus clausus*. Les disciplines doivent de plus s'adapter à l'idéologie marxiste-léniniste – la *Kulturpolitik* – et aux demandes du marché du travail, comme en Allemagne de l'Ouest. Cette double dimension est notamment dictée par la notion de « *Profilierung* » des disciplines – à la fois « profilage » et « fait de se doter d'une identité » –, terme-clé des réformes de la fin des années 1960 qui s'inscrit contre le principe (partiellement) désintéressé de la « *Bildung* » de l'université humboldtienne. À partir de 1966, le caractère professionnalisant des études de *Theaterwissenschaft* s'accentue encore avec la mise en place de « stages [*Praktikum*] » pendant six semaines par an pendant les cinq années d'études. De même, on observe le poids croissant des enseignement en *Kulturpolitik*. La première année d'études se transforme ainsi en année de propédeutique, qui

[322] Bertolt Brecht, « Kulturpolitik und Akademie der Künste – Diskussionsbeitrag Bertolt Brechts zur Kunstpolitik, 12. August 1953 », *Neues Deutschland* n°187, 12 août 1953, repris dans Elimar Schubbe (dir.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED (1946-1970)*, Stuttgart, Seewald Verlag, 1972, p. 299.

[323] „Aus dem Bericht über die Arbeit der Deutschen Akademie der Künste" (1950), cité in *Zwischen Diskussion und Disziplin – Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste (Ost) (1945/1950 bis 1993)*, Berlin, Henschel Verlag, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, 1997, p. 33.

[324] Sonia Combe, *Une société sous surveillance*, *op. cit.*, p. 109.

[325] Arvi Sepp, « Crise idéologique et esthétique littéraire : Réflexions sociologiques sur le champ littéraire en zone d'occupation soviétique et en RDA (1945-1955) », *COnTEXTES* n°16, 2015, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 05 juin 2019. URL : http://journals.openedition.org/contextes/6119

[326] Propos de Bertolt Brecht, „Aus der Stenografischen Niederschrift der Plenarsitzung" (26 juin 1953), cité in *Zwischen Diskussion und Disziplin*, *op. cit.*, p. 146

[327] Sonia Combe, « Figures de Mandarins », in *Une société sous surveillance*, *op. cit.*, pp. 227-236.

> se concentre sur la transmission des connaissances de base du matérialisme dialectique, sur l'histoire du mouvement ouvrier et les questions fondamentales en théorie de la culture [*Kulturtheorie*] comme en esthétique[328].
>
> [*Im Grundstudium (entsprechend II.1.) konzentriert sich die Ausbildung im I. Studienjahr auf die Vermittlung von Grundkenntnissen des dialektischen Materialismus, der Geschichte der Arbeiterbewegung und Kulturtheoretischer sowie ästhetischer Grundfragen.*]

On ne saurait pourtant conclure trop vite à une adhésion pleine et entière de l'ensemble de l'équipe enseignante aux réformes de l'université et de ses principes. La part des enseignements en « *Kulturtheorie/Kulturrevolution/Kulturpolitik* » n'occupe en effet que 2h par semaine pour les deux semestres de la première année sur un total de 24h de cours (donc bien loin de ce qui est mis en avant dans le rapport cité plus haut). De plus, cette nouvelle fonction imposée aux universités et aux universitaires – celle d'*Erziehung*[329] [éducation], à côté du maintien de celle d'enseignement et de recherche [*Lehre und Forschung*] – génère de revendications matérielles en termes de postes de la part des enseignants. Le processus de politisation des universités est ainsi lui-même instrumentalisé pour permettre l'amélioration de la situation de la discipline, comme le montre le document suivant signé par Ernst Schumacher :

> Il n'est pas possible, qu'un professeur d'université avec des assistants, et deux maîtres-assistants [*wissenschaftlichen Mitarbeitern*] puissent mener à bien une formation politique et scientifique. Pour cette raison, il est nécessaire, à partir de 1968, de créer au moins les deux charges d'enseignement évoquées et d'ouvrir des postes d'assistants supplémentaires. Nous insistons donc une nouvelle fois : à partir de 1967, nous ne pourrons assurer l'éducation et la formation des étudiants pour la télévision et la radio, que si les conditions indiquées plus haut sont remplies. Autrement, nous nous verrons obligés de refuser, par sens des responsabilités politiques et scientifiques[330].
>
> [*Es ist unmöglich, dass ein Hochschullehrer mit Assistenten und zwei wissenschaftlichen Mitarbeitern die Ausbildung politisch und wissenschaftlich erfolgreich durchführen kann. Aus diesem Gründe ist es notwendig, ab 1968 mindestens die zwei erwähnten Dozenturen zu schaffen und die zusätzliche Mitarbeiterstelle einzurichten. Wir betonen also noch einmal : die Erziehung und Ausbildung von Studenten für den Fernsehfunk ab 1967 können wir nur übernehmen, wenn die oben genannten Bedingungen geschaffen werden. Anderfalls müssen wir sie aus politischen und wissenschaftlichen Verantwortungsbewußtsein heraus ablehnen.*]

[328] „Entwurf eines Rahmenstudienplan für die Fachrichtung Theaterwissenschaft" (juillet 1966), p. 14. 288 – Forschungsplanung (1966-1980), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.
[329] *Ibid.*, p. 7.
[330] Ernst Schumacher, „Profilierungskonzeption für das Institut für Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin" (septembre 1967). DY 30/IV A 2/9.04/231 - Theater-, Kunst- und Kulturwissenschaftliche Institute der DDR, Bundesarchiv Berlin.

Parallèlement à l'augmentation prévue du nombre d'étudiants – un document de 1971 indique une multiplication par deux des effectifs à partir de 1969[331] –, la discipline de la *Theaterwissenschaft* à Berlin-Est subit un double mouvement : d'ouverture d'un côté, par l'intégration de nouveaux objets, la télévision et la radio en particulier, devenant ainsi « science du théâtre et des arts du spectacle[332] [*der Wissenschaft vom Theater und den Darstellenden Künsten*] » ; de fermeture de l'autre, par l'imposition (certes relative) d'une méthodologie unique – le marxisme-léninisme – et le rétrécissement des thématiques abordées.

Un lien ambigu aux écoles d'art

Comme les autres disciplines, la *Theaterwissenschaft* se voit ainsi contrainte de justifier son existence et sa légitimité, tout en appliquant des réformes afin de correspondre aux nouveaux critères de l'université socialiste – ce qui n'empêche pas l'équipe enseignante de mettre en place des stratégies pour promouvoir la discipline et garantir une part d'autonomie. Ces réformes sont marquées par une « orientation pratique[333] [*Praxisorientierung*] », à la fois lien à la pratique et recherches devant être utile pratiquement. Elles ont alors pour conséquence paradoxale de conforter les ambitions initiales de la *Theaterwissenschaft*, en particulier l'ambition de participer à la vie théâtrale contemporaine et de s'ouvrir ainsi à la formation des artistes. Elles participent toutefois à l'enfermer durablement dans un système de double contrainte, à la fois vis-à-vis des écoles d'art et notamment de la *Theaterhochschule* de Leipzig, école créée en 1953 et prenant le relais du *Deutsche Theater-Institut Weimar* (ouvert en 1947) – du côté de la formation artistique et professionnelle – et de l'*Akademie der Künste* – du côté de la recherche et de ses applications[334] avec la création en 1961 d'un

[331] „Funktionsplan Bereich Theaterwissenschaft" (1971). 4562 – Sektionsgründung (Monatsberichte, Konzeptionen von Seminaren, Hochschulreform usw.) (1968-1971), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin. Dans une lettre du directeur du *Städtisches Theater Leipzig* à Rudolf Münz en date du 15 novembre 1967, celui-ci se demande si « la *Theaterwissenschaft* prospère [*Floriert die Theaterwissenschaft*] » et sa réponse semble être positive (Lettre du directeur du *Städtische Theater Leipzig* à Rudolf Münz (15 novembre 1967). 4563 – Institutsschriftwechsel (1967/1968), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.)

[332] „Funktionsplan Bereich Theaterwissenschaft" (1971). 4562 – Sektionsgründung (Monatsberichte, Konzeptionen von Seminaren, Hochschulreform usw.) (1968-1971), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin. Il s'agit également du nom de la chaire d'Ernst Schumacher à partir de 1969 (*Theorie der darstellenden Künste*) et de celui de la section de l'*Akademie der Künste*.

[333] „Zu den Aufgaben der Kultur- und Kunstwissenschaften nach dem VIII. Parteitag der SED", *Weimarer Beiträge*, Heft 1, 1972, cité par Gisela Rüβ (dir.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED (1971-1974)*, Stuttgart, Seewald Verlag, 1976, p. 301.

[334] Là encore, la situation n'est pas inédite, puisque, comme l'a montré Rudolf Stichweh, « la science, à la fin du dix-huitième siècle, quitt[e] l'Académie : la recherche véritable trouve d'autres lieux pour se réaliser et les idées novatrices sont argumentées ailleurs. » (Rudolf Stichweh, *Études sur la genèse du*

Theaterwissenschaftlichen Forschungszentrum der DDR. Ce dernier, qui ne semble pas subsister longtemps, se définit comme une « institution scientifique autonome au sein de l'*Akademie der Künste* allemande[335] [*selbständige wissenschaftlichen Institution bei der Deutschen Akademie der Künste*] » et son rôle est d' « appliquer la ligne de politique culturelle du Parti dans la recherche en *Theaterwissenschaft*[336] [*die kulturpolitische Linie der Partei in der theaterwissenschaftlichen Forschung […] verwirklicht*] ».

Dans une relation de double dépendance vis-à-vis des écoles d'art et des académies sans que son « territoire de compétence spécifique[337] [*jurisdiction*] » soit bien délimité, l'institut de *Theaterwissenschaft* est-berlinois occupe ainsi une position à la marge. Il est de plus faiblement inséré dans les dispositifs de pouvoir, ce qui détermine une plus grande prétention à l'autonomie à l'égard des pouvoirs politiques. La divergence entre deux manières de concevoir la relation entre la politique et la recherche émerge en 1967 à l'occasion d'une réunion du *Verband der Theaterschaffenden*, association créée en 1966 et chargée d'organiser la vie théâtrale (et au sein de laquelle les enseignants en *Theaterwissenschaft* sont partiellement inscrits). À la suite de l'exposé d'Ernst Schumacher « sur la situation de la *Theaterwissenschaft* et ses missions de recherche à résoudre[338] [*Über die Situation der Theaterwissenschaft und die zu lösenden theaterwissenschaftlichen Forschungsaufgaben*] », Rolf Rohmer, professeur et futur *Rektor* (1969-1982) de la *Theaterhochschule* de Leipzig au sein de laquelle existe également un département de *Theaterwissenschaft*[339], réplique. Il se prononce contre le rôle d'institutions (semi-)autonomes, y compris de *l'Akademie der Künste*, au profit du maintien du monopole du ministère de la Culture en déclarant :

> à propos de l'exposé du Prof. Schumacher qu'il existe une situation similaire à celle de l'institut de *Theaterwissenschaft* de la *Humboldt-Universität* dans la *Theaterhochschule* de Leipzig. À la différence du Prof. Schumacher, il maintient pourtant que la coordination

---

système scientifique moderne, *op. cit.*, p. 72.) Si l'histoire ne se répète pas nécessairement deux fois, il y a en tout cas ici télescopage de l'ancien et du nouveau.

[335] "Entwurf" (1961). DY 30/IV 2/9.04/262 – Theaterwissenschaft in der DDR, Bundesarchiv Berlin.

[336] *Id.*

[337] Andrew Abbott, *The System of Professions: An Essay of the Division of Expert Labour*, Chicago, Chicago University Press, 1988.

[338] Cette intervention est publiée dans la revue *Theater der Zeit* : Ernst Schumacher, „Zur Situation der Theaterwissenschaft", *Theater der Zeit* n°6, 1967, pp. 25-26.

[339] Armin-Gerd Kuckhoff, „Nach dem Gesetz, wonach du angetreten…: Deutsches Theater-Institut Weimar und Theaterhochschule Leipzig (1947-1967)", in *Theater hier und heute: Zum 50. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution und zum 20. Jahrestag der Theaterhochschule Leipzig*, *Beiträge zur Theaterwissenschaft*, Berlin, Henschelverlag, 1968, pp. 11-51.

> de la recherche en *Theaterwissenschaft* n'est pas du domaine de l'association [*Verband der Theaterschaffenden*] ni de celui du DAK [*Deutsche Akademie der Künste*] mais de celui du groupe de travail du ministère de la Culture. […] Le groupe de travail guide la recherche en *Theaterwissenschaft* dans sa totalité, tandis que l'association ne peut prétendre résoudre que les problèmes actuels de la vie théâtrale[340].
>
> [*Dr. Rohmer erklärte zu den Ausführungen von Prof. Schumacher, dass in der Theaterhochschule Leipzig eine ähnliche Situation wie im Institut für Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität bestehe. Im Unterschied zu Prof. Schumacher aber hält er die Koordinierung der theaterwissenschaftlichen Forschung nicht für die Aufgabe des Verbandes oder der DAK, sondern der Arbeitsgemeinschaft beim Ministerium für Kultur. […] Die Arbeitsgemeinschaft leitet die theaterwissenschaftliche Forschung in ihrer Gesamtheit, während der Verband sie nur für die Lösung aktueller Probleme der Theaterpraxis in Anspruch nehmen könne.*]

Armin-Gerd Kuckhoff (1912-2002), qui a précédé Rolf Rohmer à la tête de la *Theaterhochschule* de Leipzig, avait d'ailleurs fait les frais de ce durcissement en 1965 :

> Au sein de cette école – le directeur est le camarade Kuckhoff –, le travail d'éducation politique et idéologique a été grossièrement négligé. En termes de conception artistique, les problèmes ont été abordés à partir de positions idéalistes. Ont été mélangés le marxisme léninisme et des positions idéalistes, et de cela émerge des vues révisionnistes[341].
>
> [*An dieser Hochschule – Direktor ist Genosse Kuckhoff – wurde die politisch-ideologische Erziehungsarbeit in gröblichster Weise vernachlässigt. Was die künstlerische Auffassung betraf, so ging man von idealistischen Positionen an diese Probleme heran. Man vermischt Marxismus-Leninismus mit idealistischen Positionen, und heraus kommt eine Melange revisionistischer Auffassungen.*]

À l'orée des années 1970, l'histoire de la discipline est-allemande est désormais largement celle des multiples tentatives pour se soustraire à cette tutelle, sans pour autant parvenir à échapper à ce « tournant dogmatique[342] » dont parle aujourd'hui Joachim Fiebach, assistant à l'institut à partir du début des années 1960 et futur enseignant titulaire. Ce tournant, qui aboutit à la « provincialisation[343] » des universités est-allemandes comme le souligne Corine Defrance, entre toutefois en contradiction avec la gestation d'un espace académique transnational dans lequel peut se déployer la discipline de la *Theaterwissenschaft* comme nous le verrons dans la seconde partie.

---

[340] Protokoll der Sektionssitzung am 11. Januar 1967. AdK-O 0436 – Sektionssitzungen: Darstellende Kunst, 1966-67, Archiv Akademie der Künste.

[341] „Fester Standpunkt, gute Ergebnisse – Diskussionsbeitrag Paul Frölichs auf dem 11. Plenum des ZK der SED, 16. Bis 18. Dezember 1965", *Neues Deutschland* n°348, 12. Dezember 1965, cité par *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED (1946-1970)*, *op. cit.*, p. 1095.

[342] Entretien avec Joachim Fiebach, 25 juillet 2017.

[343] Corine Defrance, « Universités et universitaires allemands dans l'après-guerre », *op.cit.*, p. 69.

****

Au moyen de la sociologie historique, et d'une histoire au « second degré[344] » pour reprendre l'expression de Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, nous avons interrogé, dans ce chapitre, la légende dorée de la discipline promue par l'historiographie passée comme présente – qui insiste sur l'hostilité généralisée du monde universitaire comme des artistes vis-à-vis de la *Theaterwissenschaft*, hostilité que des enseignants marginaux (les fameux « pères fondateurs[345] ») seraient parvenus, seuls, à dépasser grâce à l'hybridation initiale et continue entre art/science, théorie/pratique (voire vie/savoir). Nous avons ainsi montré que la *Theaterwissenschaft* éclot et réapparaît en Allemagne dans un contexte plus général de réformes universitaires et de renouvellement disciplinaire. Autant de conditions sociales, « non pas nécessitantes mais favorisantes[346] », comme le dit Pierre Bourdieu, qu'il importe de prendre en compte pour comprendre l'apparition d'une telle discipline. Du fait de son ambiguïté originelle, celle-ci se trouve en outre tiraillée en permanence entre optique « réformiste » et nécessité de s'allier aux « orthodoxes » (selon la typologie de Fritz Ringer), ce qui participe à sa formalisation. On ne saurait alors réduire son apparition à un simple « combat politique entre les tenants de la modernité (en l'occurrence les metteurs en scène et gens de théâtre) et les théoriciens (enseignants et universitaires) jugés en retard d'une époque[347] », comme l'écrit Marielle Silhouette. L'apparition et le développement de la *Theaterwissenschaft* s'inscrit plus largement dans les transformations des universités, et notamment la lente remise en cause de la position sociale des enseignants du supérieur (les « Mandarins »), que l'on retrouve en Allemagne de l'Est comme de l'Ouest. Matthias Duller, Christian Fleck et Rafael Schögler soulignent cette dimension à propos de l'Ouest :

> "Within one-and-a-half academic generations, the habitus of the former German Mandarins was entirely eradicated and a new one emerged. This cultural change was

[344] Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée », *op. cit.*, p. 37.

[345] Outre la variable de genre pour expliquer cette (omni)présence des hommes dans cette histoire, Rudolf Stichweh insiste également sur la « prééminence de la biographie comme principe d'ordre » (Rudolf Stichweh, *Études sur la genèse du système scientifique moderne*, *op. cit.*, p. 19.) à propos du système pré-disciplinaire qui précède le XIX[ème] siècle. Cela vaut également, *a fortiori*, pour l'apparition de nouvelles disciplines comme celle des études théâtrales.

[346] Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, *op. cit.*, p. 390.

[347] Marielle Silhouette, « Entre l'école et le théâtre : canons et classiques dans les années 1920 à Berlin », *Études germaniques* n°247, 2007/3, p. 635.

> accompanied and supported by a decline of professors' social status, which decreased from extreme elitism to upper middle-class ordinariness[348]."

Plus que d'un simple discrédit des élites académiques, Anna Boschetti parle même, à propos des années 1960, d'un « renversement des positions que les créateurs et les universitaires occupaient traditionnellement en Allemagne [de l'Ouest] dans la hiérarchie de la légitimité intellectuelle[349]. » Comme nous le verrons par la suite, cette évolution des équilibres entre science et art aura un impact direct sur l'histoire de la discipline de la *Theaterwissenschaft* au moment des mobilisations contestatrices de la fin des années 1960, revendiquant en particulier un lien plus fort à la pratique théâtrale au détriment de ses prétentions scientifiques.

[348] Matthias Duller, Christian Fleck & Rafael Schögler, "Germany: After the Mandarins", in *Shaping Human Science Disciplines*, *op. cit.*, p. 72.

[349] Anna Boschetti, « La recomposition de l'espace intellectuel en Europe après 1945 », in *L'Espace intellectuel en Europe*, *op. cit.*, p. 169.

CHAPITRE 2 – « Jouer le jeu de l'université » ? : Les études théâtrales en France (1959-1967)

Si les universitaires allemands disposent d'un « statut » – objectivé par la position (plus ou moins) stable qu'ils occupent au sein des élites nationales –, les enseignants du supérieur en France peuvent s'appuyer sur une identité, celle de l' « intellectuel », que Christophe Charle définit comme « la mise au service de l'universel des valeurs d'autonomie intellectuelle[350] ». Pourtant, il s'agit surtout d'une « identité négative[351] » davantage particularisée par les groupes auxquels ils s'opposent que par ce qui les rassemble. En outre, cette identité instable est menacée, au tournant du XX^ème siècle, par « l'idéal d'objectivité qui fonde [la] pratique professionnelle[352] » d'une nouvelle génération enseignante sous l'égide du modèle humboldtien. Autre conséquence du renforcement du modèle allemand, le monde académique français se voit de plus en plus polarisé entre fonction d'enseignement (qui insiste sur son rôle dans la reproduction des élites) et fonction de recherche (caractéristique centrale de l' « université moderne[353] » pour Georges Weisz).

C'est à cette période que les conflits internes au sein du monde universitaire se renforcent, à la suite du développement de la science (et notamment des « sciences appliquées ») et de l'extension de la référence au paradigme objectiviste au détriment du « modèle littéraire et subjectiviste, dans le cadre du processus de professionnalisation et de division du travail d'expertise qui jalonne tout le XIX^e siècle[354] » selon Gisèle Sapiro. Ils éclatent à propos de la discipline de la sociologie, inaugurant ainsi le conflit entre l'ancienne et la nouvelle Sorbonne, que Wolf Lepenies caractérise comme la « nouvelle querelle des anciens et des modernes[355] ». L'ancienne Sorbonne, dont le modèle est

[350] Christophe Charle, *La République des universitaires*, *op. cit.*, 291.
[351] *Ibid.*, p. 340.
[352] *Ibid.*, p. 311.
[353] Georges Weisz, *The Emergence of Modern Universities in France, 1863-1914*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 372.
[354] Gisèle Sapiro, « Le savant et le littéraire : Les hommes de lettres contre la sociologie durkheimienne », in *Pour une histoire des sciences sociales*, *op. cit.*, p. 86.
[355] Wolf Lepenies, *Les Trois Cultures*, *op. cit.*, p. 67.

selon Antoine Prost celui du « conservatisme culturel[356] », se sent menacée par les partisans de la réforme universitaire. Alliés à une fraction du groupe des écrivains, ces conservateurs refusent de voir rompre l'unité de l'université et de sa fonction, et plus largement la séparation grandissante qu'elle suppose entre science et littérature. À l'inverse, les adeptes d'une métamorphose de l'ordre universitaire s'appuient sur les sciences sociales et leurs méthodes, comme Gustave Lanson (1857-1934) développant l'histoire littéraire pour renouveler l'approche de la littérature. Le conflit est à la fois d'ordre universitaire et politique et il renvoie pour Christophe Charle à « deux logiques sous-jacentes à cet ordre de disciplines, celle d'une culture littéraire reliée aux enjeux externes (nationaux, internationaux ou politiques) ou, au contraire, celle, résolument ésotérique, de l'érudition à l'allemande[357]. » Malgré la victoire des partisans de la réforme à cette période, cette polarisation du système académique français se poursuit, sous des formes différentes, jusqu'à nos jours. Pour Pierre Bourdieu, c'est elle qui détermine la « vérité double du corps [des universitaires français] qui ne pourrait accomplir les valeurs qu'il reconnaît et qu'il célèbre chez les écrivains et les artistes sans sacrifier celles qui correspondent à sa fonction réelle[358]. »

Après la Seconde Guerre mondiale, les sciences sociales se précisent et s'émancipent plus largement de la philosophie[359] : la licence de psychologie est par exemple créée en 1949 et celle de sociologie en 1958. Cette période voit alors un profond renouvellement disciplinaire, plus tardif en France qu'en Allemagne, comme l'ont montré Joseph Ben-David et Randall Collins :

> « Contrairement au système allemand, les disciplines n'étaient pas [au tournant du XX^ème siècle] assez nettement différenciées pour provoquer, chez ceux qui avaient des idées nouvelles, de graves conflits de rôles. L'élite ne comprenait qu'un seul groupe de référence d'intellectuels relativement peu spécialisés et de "philosophes" dans la vieille tradition du XVIII^e siècle, et le prestige s'attachait, non à la discipline, mais à la personne. En bref, le système français était fait pour accueillir une par une des

[356] Antoine Prost, *Histoire de l'enseignement en France (1800-1967)*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 79.
[357] Christophe Charle, *La République des universitaires*, *op. cit.*, p. 212.
[358] Pierre Bourdieu, *La Noblesse d'État*, *op. cit.*, p. 77. Il note également que « les dispositions qui caractérisent en propre les professeurs par opposition aux "bourgeois" (position dominante) et aux "artistes" (position temporellement dominée de la région dominée du champ du pouvoir) trouvent leur principe dans le fait qu'ils se situent à mi-hauteur dans les deux hiérarchies selon lesquelles s'organise le champ du pouvoir, la hiérarchie du pouvoir économique et politique et la hiérarchie de l'autorité et du prestige intellectuels : trop "bourgeois" aux yeux des écrivains et des artistes, trop "intellectuels" aux yeux des "bourgeois", ils ne peuvent trouver la compensation de leur double demi-échec que dans une résignation aristocratique ou dans les satisfactions associées à la vie domestique que favorisent leurs conditions d'existence, les dispositions liées à leur trajectoire sociale et les stratégies matrimoniales corrélatives. » (*Ibid.*, pp. 75-76.)
[359] Sur ce point, voir Johan Heilbron, *French Sociology*, *op. cit.*

> innovations dues à certains intellectuels, mais n'était pas du tout à même de permettre l'essor de mouvements susceptibles de créer une discipline nouvelle[360]. »

C'est dans ce moment de développement de nouvelles disciplines – et, sur le plus long terme, à la suite de cette séparation grandissante entre science et littérature qui est sur le point d'être remise en cause – qu'apparaît la discipline des études théâtrales en France. Jacques Scherer (1912-1997) et Raymond Lebègue (1895-1984) créent en 1959 l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne, la même année que le ministère des Affaires culturelles. Ce dernier repose sur la démarcation de la connaissance et de l'amour de l'art. En effet, selon le discours le plus célèbre de Malraux :

> Il appartient à l'Université de faire connaître Racine, mais il appartient seulement à ceux qui jouent ses pièces de le faire aimer. Notre travail, c'est de faire aimer les génies de l'humanité et notamment ceux de la France, ce n'est pas de les faire connaître. La connaissance est à l'université ; l'amour, peut-être, est à nous[361].

La discipline des études théâtrales propose à l'inverse de dépasser ce rapport scolastique au théâtre qui serait le propre des universitaires. Faisant fi des lignes de démarcation entre art et science, elle met en œuvre au sein de l'université française un enseignement à la fois théorique et pratique du théâtre, définissant ce dernier dans sa relation à la représentation scénique plus que dans son rapport au texte littéraire.

Pour comprendre l'histoire de l'apparition et du développement des études théâtrales en France – qui s'insère, comme en Allemagne, dans l'histoire plus large des relations entre institutions académiques, artistiques et politiques –, nous commencerons par étudier les conditions sociales qui ont favorisées cette éclosion, sans préfigurer *a priori* la rupture que représenterait l'année 1959. Nous analyserons ensuite les modalités de l'institutionnalisation de la discipline tout au long des années 1960, qui, malgré sa volonté d'associer universitaires et artistes, parvient à « jouer le jeu de l'université[362] » comme le déclare en entretien le futur enseignant en études théâtrales Jean-Pierre Ryngaert. Cette « institutionnalisation du flou[363] », selon la formule de Vincent Dubois, garantit au départ la préservation de ses principes hybrides. Pourtant, les études théâtrales ont du mal à concrétiser durablement leur projet au cours de la période, ce qui montre l'hétérogénéité, voire la confusion, de ce qu'elles recouvrent

[360] Joseph Ben-David et Randall Collins, « Les facteurs sociaux dans la genèse d'une nouvelle science. Le cas de la psychologie », *op. cit.*, p. 89.
[361] André Malraux, « Intervention au Sénat » (8 décembre 1959), cité par Vincent Dubois, *La Politique culturelle : Genèse d'une catégorie d'intervention publique* (1999), Paris, Belin, 2012, p. 237.
[362] Entretien avec Jean-Pierre Ryngaert, 31 janvier 2014.
[363] Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, *op. cit.*, p. 329 *sqq.*

encore. Elles sont alors difficilement assimilables à une discipline constituée, selon la définition qu'en propose Jean-Louis Fabiani :

> « Qu'est-ce qu'une discipline ? On peut dire qu'il s'agit à la fois de la stabilisation d'un objet de connaissance, de la sécurité aux frontières et de l'établissement de modes unifiés de traitement d'objets préalablement découpés[364]. »

1959, année de rupture ?

Considérer l'année 1959 comme la date inaugurale des études théâtrales en France ne va pas de soi, bien qu'il s'agisse de l'année de l'apparition d'un institut portant ce nom à la Sorbonne. En effet, comprendre la constitution d'une discipline suppose de mettre à distance les deux risques que représentent la perspective continuiste d'une part – où la discipline serait toujours présente en creux – et la perspective de la rupture radicale d'autre part – où la discipline serait le fuit d'une génération spontanée échappant à toute raison. Comme en Allemagne, les partisans de la discipline en France tentent d'ailleurs de cumuler ces deux perspectives, pourtant contradictoires. Cela leur permet de se faire passer à la fois pour des « prêtres » et pour des « prophètes », selon l'opposition dessinée par Max Weber et transposée par Gisèle Sapiro au champ intellectuel à partir de la lecture qu'en a faite Bourdieu :

> « Si on transpose [l'opposition prêtre/prophète] au monde intellectuel, on retrouve cette division du travail entre l'*auctor* et le *lector*, l'écrivain et le professeur investi par l'institution scolaire de la parole légitime et du pouvoir de reproduction. Le prophète s'oppose au corps sacerdotal professionnel selon une série d'oppositions structurantes. Du point de vue de la temporalité, il oppose le discontinu au continu, l'extraordinaire à l'ordinaire, au quotidien et au banal. Du point de vue du fondement de l'autorité, il oppose le charisme à la légalité, l'inspiration à la formation et à la compétence certifiée : il tire son autorité du public, de la communauté émotionnelle que forment ses disciples plutôt que de sa fonction et de sa position dans la hiérarchie ecclésiastique. Ce type d'autorité implique des relations fortement personnalisées, caractéristiques de la secte, à l'opposé de l'interchangeabilité qui caractérise le fonctionnement bureaucratique d'une organisation comme l'Église. Le message prend une forme émotionnelle plutôt que rationnelle et pédagogique. Il est hérétique, en rupture avec l'ordre établi et avec l'orthodoxie du message du prêtre[365]. »

Pour appréhender l'apparition de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne, il convient d'interroger dans un premier temps les conditions sociales de la constitution d'une nouvelle discipline – sa source ou plutôt, comme le dit justement Marie-

[364] Jean-Louis Fabiani, « À quoi sert la notion de discipline ? », *op. cit.*, p. 25.
[365] Gisèle Sapiro, *Les Écrivains et la politique en France – De l'Affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris, Seuil, 2018, pp. 26-27.

Madeleine Mervant-Roux, ses « genèses[366] ». À partir de l'analyse de la trajectoire de Jacques Scherer et des soutiens qu'il parvient à s'allier, nous nous attacherons ensuite à rendre compte de la première formalisation des études théâtrales au moment du tournant de l'année 1959 : tout comme en Allemagne près de quarante ans plus tôt, elles revendiquent alors leur caractère hybride.

Avant 1959 – une phase « pré-disciplinaire » ?

La constitution d'un domaine de recherche spécifique préexiste souvent à l'apparition et à l'institutionnalisation d'une discipline. Cela est également le cas pour les études théâtrales avant 1959, sans qu'il nous semble pour autant possible de parler d'une « phase prédisciplinaire[367] » qui serait peuplée de grands précurseurs en avance sur leur temps. Outre le risque de « *regressio ad infinitum* » pointé par Pierre Bourdieu et consistant à vouloir « découvrir des prédécesseurs aux précurseurs [et] déceler les signes avant-coureurs des signes annonciateurs[368] », le danger est également de reconstruire *a posteriori* et de manière téléologique cette histoire, en la confrontant souvent à d'autres cas nationaux pour comprendre ce « retard » au mépris d'une comparaison structurale conséquente. En gardant en tête l'histoire allemande que nous avons commencée à retracer, il s'agit alors d'analyser les conditions qui ont pu favoriser ou conforter l'apparition des études théâtrales, sans pour autant l'annoncer. Nous prendrons tout d'abord pour objet les associations nationales faisant le lien entre artistes et universitaires, avant d'analyser l'apparition et le développement de nouveaux domaines de recherche – la représentation scénique en particulier – et de nouvelles méthodologies pour aborder le phénomène théâtral.

Le rôle des associations nationales : la Société d'histoire du théâtre

Conséquence de la division structurale entre science et art, les deux univers s'opposent désormais. Comme le notent Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux à propos du théâtre au début du XX^{ème} siècle,

> « la Sorbonne s'est fermée à la création contemporaine qu'elle a abandonnée aux journalistes et aux écrivains. L'université et la république des lettres (comme le spectacle

[366] « Il n'y a pas eu (en France) dans l'après-guerre *une* genèse des études théâtrales, mais *deux*, la première à la Sorbonne, la deuxième au CNRS, à peu près simultanées, très différentes l'une de l'autre. » (Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », *op. cit.*)

[367] Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », in *Genèses des études théâtrales en France*, *op. cit.*, p. 12.

[368] Pierre Bourdieu, « Le mort saisit le vif », *op. cit.*, p. 5.

vivant et la société) sont désormais, et pour plusieurs décennies, deux mondes séparés qui s'ignorent faute d'agent de liaison[369]. »

De même, malgré la publication des revues et des bulletins, au sein des champs universitaire comme théâtral, Jeanyves Guérin note que « ces deux espaces de publication sont séparés. La science s'est éloignée de la création. Les deux mondes désormais s'ignorent[370]. » Pourtant, des associations professionnelles – héritières, en rupture, des sociétés savantes antérieures[371] – se développent à cette même époque. Elles participent peut-être à dépasser ces antagonismes en même temps qu'à légitimer l'apparition de recherches dédiées spécifiquement au théâtre.

Ainsi, en 1930 est créée par exemple l'Union rationaliste, au sein de laquelle est impliqué le metteur en scène Firmin Gémier (1869-1933). Élève d'André Antoine, fondateur et directeur du Théâtre national populaire à partir de 1920, il est membre du comité d'étude de cette union qui note dans son appel initial qu' « il y a encore le préjugé trop répandu que l'esprit scientifique est incompatible avec la poésie et le sentiment qu'il ne peut donner naissance qu'à une sagesse froide et insuffisante[372] ». Contre cette idée, l'Union rationaliste se propose de « faire sentir la beauté et la poésie de la science[373]. » De la même manière qu'en Allemagne avec la *Gesellschaft für Theatergeschichte*, qui est créée en 1902, qui regroupe universitaires, directeurs de théâtre, dramaturges et metteurs en scène (plus de 50 en 1929[374]) et qui préfigurerait, selon Hans Knudsen, « l'esprit d'une *Theaterwissenschaft* moderne[375] [*vom Geist moderner Theaterwissenschaft*] », une Société de l'histoire du théâtre est créé en France en 1901 avant de disparaître en 1920. Selon Jeanyves Guérin, « la Société [...] et son bulletin sont éloignés et de l'Université et du spectacle vivant[376] » à cette période. En

[369] Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », in *Genèses des études théâtrales en France*, *op. cit.*, pp. 12-13.

[370] Jeanyves Guérin, « Aux sources de la *Revue d'histoire du théâtre* – Deux bulletins (1901-1919 et 1933-1939) », in *Ibid.*, p. 50.

[371] Comme l'a montré Rudolf Stichweh, à l'inverse de l'association professionnelle, « la société savante, a pour fonction plus locale d'inclure un public cultivé. » (Rudolf Stichweh, *Études sur la genèse du système scientifique moderne*, *op. cit.*, p. 73.)

[372] « Appel original de l'Union rationaliste » (1930), cité par Sylvain Laurens, *Militer pour la science. Les mouvements rationalistes en France (1930-2005)*, Paris, éditions de l'EHESS, 2019, p. 29.

[373] *Id.*

[374] „Bericht über die Hauptversammlung der Gesellschaft für Theatergeschichte vom 21. April 1929, veranstaltet im "Theaterwissenschaftlichen Institut an der Universität Berlin"“, *Mitteilungen der Gesellschaft für Theatergeschichte* n°66, 1929.

[375] Hans Knudsen, „50 Jahre Gesellschaft für Theatergeschichte - 50 Jahre theatergeschichtliche Forschung“, *op. cit.*, p. 6.

[376] Jeanyves Guérin, « Aux sources de la *Revue d'histoire du théâtre* – Deux bulletins (1901-1919 et 1933-1939) », *op. cit.*, p. 54.

1933, cette société reparaît sous un jour nouveau : l'association est chargée de fédérer les historiens et les hommes de théâtre et vise dès ses débuts à

> rapprocher l'homme de la bibliothèque et l'homme du plateau, faire une brèche dans la muraille de Chine qui sépare l'histoire de la littérature dramatique et l'histoire de l'art scénique[377].

En 1937, elle regroupe 157 membres, dont 61 à Paris, 46 en Province et 50 à l'étranger[378] et elle se dote d'une revue, le *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre,* de 1933 à 1939. Le bulletin se transforme en *Travaux (Société des Historiens du théâtre)* pendant l'Occupation avant de réapparaître en 1948, en même temps que la réorganisation de la société sous l'égide de Louis Jouvet, sous le titre de *Revue de la société d'histoire du théâtre*. Elle a alors pour ambition « de gagner des lectures mais [également de] s'ouvrir à la contemporanéité et à l'ensemble des formes de spectacles, en France comme dans le monde[379]. » Cet organe est d'ailleurs, comme le notent les statuts de 1949,

> son principal moyen d'action […] servant à diffuser les documents d'intérêt général peu accessibles, les publications, articles ou livres concernant les objets de ses études, les manifestations, institutions et travaux en cours consacrés au service du théâtre et de son histoire[380].

En favorisant les liens entre chercheurs et hommes de théâtre – surtout des hommes, dans les deux cas –, en multipliant les notes de lecture et les bibliographies et en présentant de manière exhaustive l'ensemble des travaux académiques portant sur le théâtre effectués chaque année, la revue participe alors à façonner les recherches sur le théâtre, ainsi qu'à favoriser leur développement. Militant dès 1952 « pour la création d'une chaire d'Histoire du Théâtre et des "laboratoires" qu'elle commande[381] » en prenant pour modèle les institutions étrangères, particulièrement anglo-américaines, la société se félicite d'une telle apparition en France en 1959. En outre, elle devient dès lors un organe central pour rendre public les activités organisées par l'institut d'études théâtrales de la Sorbonne[382].

---

[377] « Notre programme, notre méthode », *Bulletin de la société des historiens du théâtre* n°1, janvier 1933, p. 2.

[378] « Assemblée générale », *Bulletin de la société des historiens du théâtre*, 5/3-4, avril-juin 1937, pp. 33-35.

[379] Ève Mascarau, « La place des hommes – L'exemple de Louis Jouvet et de la Société d'histoire du théâtre », in *Genèses des études théâtrales en France, op. cit.*, p. 225.

[380] « Statuts », *Revue d'histoire du théâtre* n°IV, 1948-1949, p. 317.

[381] « Le théâtre universitaire américain », *Revue d'histoire du théâtre*, 4/3, 1952, pp. 259-260.

[382] Notons, par exemple, pour les premières années :

Un nouveau domaine de recherche : la représentation théâtrale

Dans cette lignée, des chercheurs – dont beaucoup participent à l'aventure de la Société d'histoire du théâtre et certains à celle de l'apparition des études théâtrales à la Sorbonne, comme Raymond Lebègue – placent le théâtre, et plus spécifiquement les questions spectaculaires, au centre de leur recherche. Par exemple Gustave Cohen (1879-1958), qui suit une partie de sa formation universitaire en Allemagne[383], soutient en 1903 une thèse sous la direction de Gustave Lanson qui porte sur *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge* (publiée en 1906). Il obtient en 1932, après avoir enseigné à Strasbourg, la chaire d'histoire et de la langue et de la littérature française au Moyen Âge de la Sorbonne. Il fonde en 1933 un groupe de théâtre universitaire, Les Théophiliens, qui « mettant à profit les découvertes de leur maître, et sous sa direction, ont entrepris de monter des adaptations modernisées du répertoire du Moyen Âge[384] ». Tout comme en Allemagne avec Max Herrmann, cette innovation vise à éprouver le théâtre par la scène et donc à mêler recherche et pédagogie selon l'idée générale, partagée avec les metteurs en scène qu'il fréquente (André Antoine, Gaston Baty, Jacques Copeau etc.) que « le théâtre est d'abord un spectacle[385] ». Plus généralement, le théâtre universitaire qui se développe alors, tout comme en Allemagne, représente « un touchant et gracieux symbole de cette union entre le Théâtre et l'Université[386] » selon les membres de la Société d'histoire du théâtre. Comme l'écrit Robert Brasillach, alors jeune critique théâtral, à propos d'une représentation des Théophiliens en 1935 :

- « Les conférences de l'Institut d'Études Théâtrales », *Revue d'histoire du théâtre*, 13/3, juillet-septembre 1961, pp. 225-256 ;
- « Programme du deuxième cycle des conférences publiques », *Revue d'histoire du théâtre*, 13/4, octobre-décembre 1961, p. 366 ;
- « Certificat d'Études Théâtrales et Diplôme d'Études Théâtrales », *Revue d'histoire du théâtre*, 14/4, octobre-décembre 1962, pp. 375-376 ;
- Colette Bié, « L'Institut d'Études Théâtrales à la Sorbonne en 1962-1963 », *Revue d'histoire du théâtre*, 15/4, octobre-décembre 1963, pp. 408-409.

[383] Christophe Charle, *La République des universitaires*, *op. cit.*, p. 214.

[384] « Cohen Gustave », in *Dictionnaire des hommes de théâtre français contemporain*, Publications du Centre Français du Théâtre, Librairie théâtrale, 1957, p. 31.

[385] Véronique Dominguez, « Gustave Cohen, une révolution et ses limites – Le théâtre médiéval dans les études françaises », in *Genèses des études théâtrales en France*, *op. cit.*, p. 207.

[386] « Chronique : "Chez nos étudiants" », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre*, 2/3, mai 1934, p. 54.

> Les spectacles des étudiants de la Sorbonne ne ressemblent certes pas aux mornes représentations de jadis dans les collèges. Ils s'inspirent des techniques les plus modernes [et] évoquent les théories de nos metteurs en scène[387].

Juif, Cohen est contraint de quitter la France en 1940 et s'installe aux États-Unis jusqu'en novembre 1944, date à laquelle il réintègre sa chaire à la Sorbonne. Il meurt en 1958, un an avant l'apparition de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne.

D'autres universitaires s'intéressent également au théâtre dans cette même perspective, comme Henri Gouhier (1898-1994) ou Étienne Souriau (1892-1979) en philosophie, qui poursuivent sous des voies différentes le projet d'une esthétique du théâtre de Victor Basch. Celui-ci occupe à la Sorbonne la première chaire d'esthétique entre 1921 et 1940 et, comme l'a montré Flore Garcin-Marrou, il « se fait le relais français de la *Theaterwissenschaft* conçue par Marx Herrmann au carrefour de la théorie et de la pratique », ce qui implique « un rapport à la fois distancié et empathique à son objet[388]. » Henri Gouhier publie en 1943 *L'Essence du théâtre,* ce qui lui permet, selon Jeanyves Guérin, d'être reconnu comme « un grand théoricien[389] » et de participer, à ce titre, à la vie théâtrale d'après-guerre, en particulier en tant que membre du comité de rédaction de *La Revue théâtrale* aux côtés de Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet, Armand Salacrou etc. Comme le note Mildred Galland-Szymkowiak, cet ouvrage participe d'un « idéal de constitution du théâtre en objet de savoir autonome (c'est en cela que le projet de Gouhier est important dans la constitution *de jure* d'une discipline "études théâtrales"[390]) ». Épaulé de Henri Gouhier, de Gaston Bachelard et d'André Villiers, Étienne Souriau – qui occupe à partir de 1945 la chaire d'esthétique de la Sorbonne – fonde le Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre en 1948, au sein duquel il porte « un type de philosophie non idéaliste, non systématique, immanente, de plain-pied avec la réalité artistique[391]. » Quoiqu'issus d'une génération antérieure, Gouhier comme Souriau seront des soutiens importants dans la fondation de l'institut, comme nous le verrons.

---

[387] Robert Brasillach, « De René Rocher aux étudiants de la Sorbonne », in *Animateurs de théâtre : Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, les Pitoëff*, édité par Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, éditions Complexe, 2003, p. 151.

[388] Flore Garin-Marrou, « Vers une approche esthétique du fait théâtral », in *Genèses des études théâtrales en France, op. cit.*, p. 281.

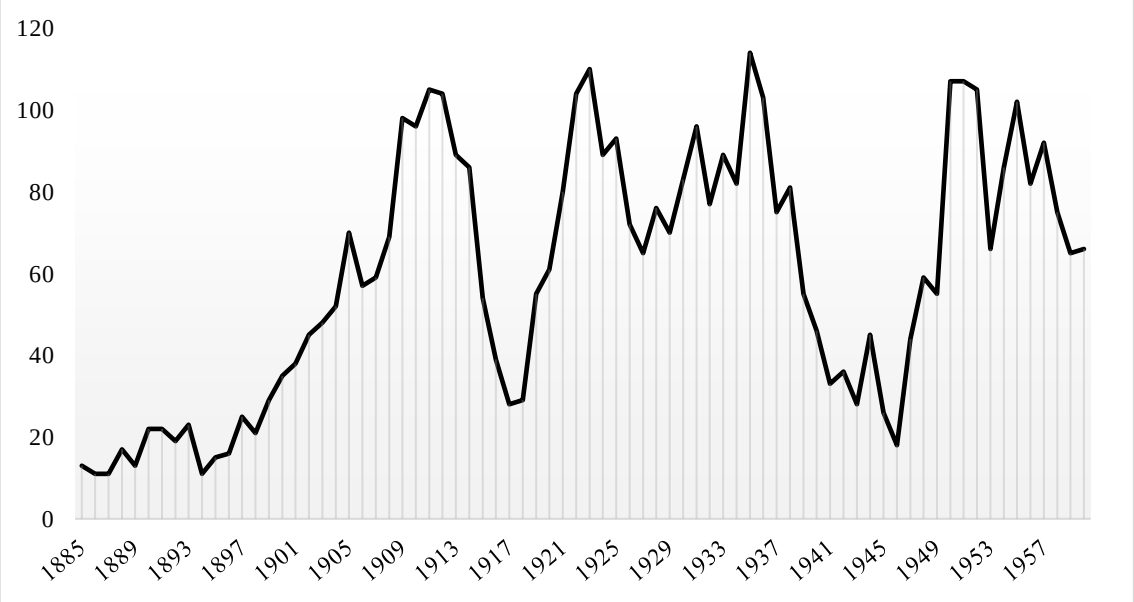
[389] Jeanyves Guérin, « Henri Gouhier, critique dramatique à *La Vie intellectuelle* (1945-1956) », in *Ibid.*, p. 270.

[390] Mildred Galland-Szymkowiak, « La philosophie du théâtre selon Henri Gouhier », in *Ibid.*, p. 250.

[391] Flore Garin-Marrou, « Vers une approche esthétique du fait théâtral », *op. cit.*, p. 284.

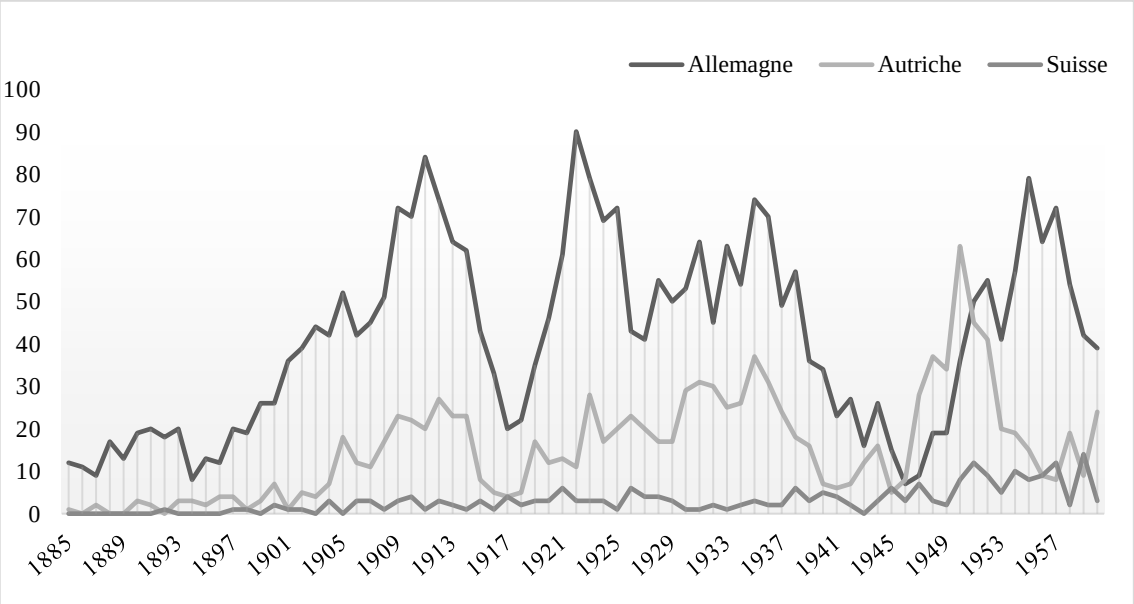
En plus de cette perspective « qualitative » attentive aux figures des précurseurs, une approche quantitative permet de renseigner le développement et la spécificité des recherches sur le théâtre au cours de ces années. Ce mouvement, que l'on peut observer à la fois en Allemagne et en France à partir des graphiques et des tableaux suivants, préexiste à l'apparition de la discipline des études théâtrales. On commencera par l'espace germanophone.

Graphique 5 : Évolution des travaux de recherche portant sur le théâtre entre 1885 et 1960 dans l'espace germanophone (Allemagne, Autriche, Suisse) (n=4580)[392]



[392] Cette base de données, de même que les suivantes ou le tableau 10, ont été constituées à partir de : Gisela Schwanbeck, *Bibliographie der deutschsprachigen Hochschulschriften zur Theaterwissenschaft von 1885 bis 1952*, *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Band 58, Berlin, 1956. Ainsi que Hans Jürgen Rojek, *Bibliographie der deutschsprachigen Hochschulschriften zur Theaterwissenschaft von 1953 bis 1960*, *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Band 61, Berlin, 1962.

Graphique 6 : Évolution des travaux de recherche portant sur le théâtre entre 1885 et 1960 en Allemagne, en Autriche et en Suisse (n=4580)

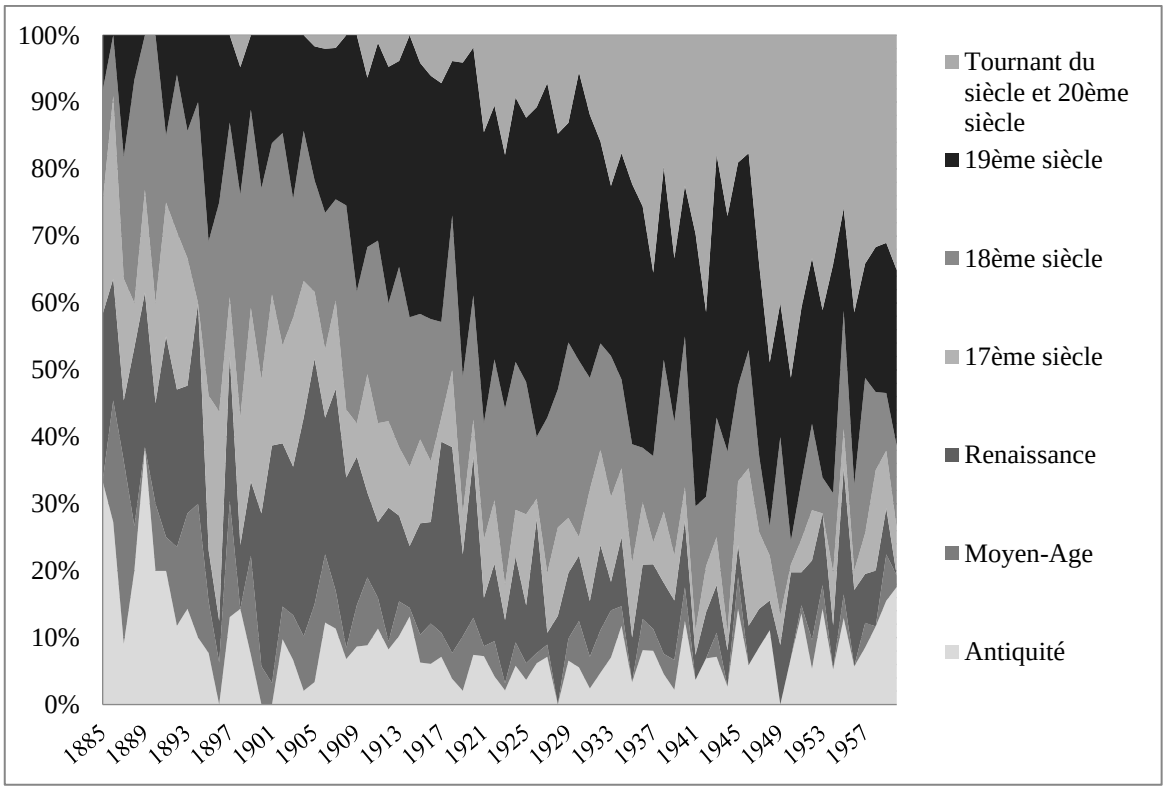


En plus de renseigner le coût des deux guerres mondiales sur la production scientifique en Allemagne ainsi que, dans une moindre mesure, du nazisme, ces deux graphiques nous permettent de repérer les trois moments importants dans la production de travaux de recherche consacrés au théâtre entre 1885 et 1960. Premièrement, l'évolution continue qui va des dernières années du XIX^{ème} siècle au début de la Première Guerre mondiale ; ensuite, la brusque progression qui suit la défaite allemande de 1918 et qui correspond à l'apparition institutionnelle de la *Theaterwissenschaft* dans l'espace germanophone et, enfin, un mouvement équivalent après 1945 (d'ailleurs, sûrement sous-évalué par le comptage, vraisemblablement incomplet, effectué par Hans Jürgen Rojek), date de la réorganisation des universités allemandes et de la seconde émergence de la discipline de la *Theaterwissenschaft*.

Outre l'Allemagne, le second graphique permet également de mettre en exergue le cas autrichien, qui occupe une place importante au sein de l'espace germanophone dans la recherche théâtrale après la Seconde Guerre mondiale, à la faveur de l'apparition de la *Theaterwissenschaft* à l'Université de Vienne en 1943. Seules universités germanophones comptant plus de 100 travaux sur l'ensemble de la période (dont au moins 1/3 après-guerre), Vienne (n=1073, dont 337 après 1945) et Berlin (n=269, dont 85 après 1945, majoritairement à la *Freie Universität*), ainsi que Munich (n=394, dont 126 après 1945) et Cologne (n=113, dont 58 après 1945), constituent autant de pôles de

présence importante des études sur le théâtre, ce qui permet d'affirmer à la fois la multipolarisation de l'espace académique germanophone et, par la suite, de l'espace de la *Theaterwissenschaft*. Outre cette évolution quantitative, qui, du fait des processus de sélection et de catégorisation, doit être considérée avec circonspection, nous pouvons également nous intéresser aux contenus de ces mêmes travaux de recherche, où les métamorphoses sont encore plus sensibles.

Graphique 7 : Évolution des périodes sur lesquelles portent les travaux de recherche sur le théâtre entre 1885 et 1960 dans les pays germanophones (en %) (n=3910)[393]



Ce graphique, regroupant les périodes sur lesquelles portent les travaux de recherche, indique l'intérêt croissant pour le théâtre moderne et contemporain au détriment de la plupart des autres périodes. Alors que les travaux consacrés au théâtre du tournant du siècle ou au XX^{ème} siècle représentent 1,8% de l'ensemble des travaux sur la période 1885-1918, ils composent 16,7% de l'ensemble de la base sur la période 1919-1945 et même 36,8% des travaux entre 1945 et 1960. À l'inverse, le nombre de travaux portant sur le XVIII^{ème} siècle (22,6%/19%/12,4%), le XVII^{ème} siècle (14%/8,7%/6,4%), la Renaissance (20,4%/9,9%/9%) et le Moyen Âge

[393] Ont été écartés tous les travaux sans mention précise de la période étudiée, soit 670 travaux de recherche (environ 15% de l'ensemble de la base de données).

(6,4%/3,4%/1,9%) décroît, tandis que celui des travaux sur l'Antiquité et sur le XIX^{ème} siècle reste relativement stable sur l'ensemble de la période (respectivement, 9,4%/5,6%/9,6% et 25,3%/36,7%/23,9%). Cet attachement grandissant à l'actualité théâtrale s'accompagne également d'une métamorphose des objets des recherches, caractérisée par une baisse sensible de l'intérêt porté au texte dramatique au profit notamment de la représentation scénique, comme le montre le tableau suivant.

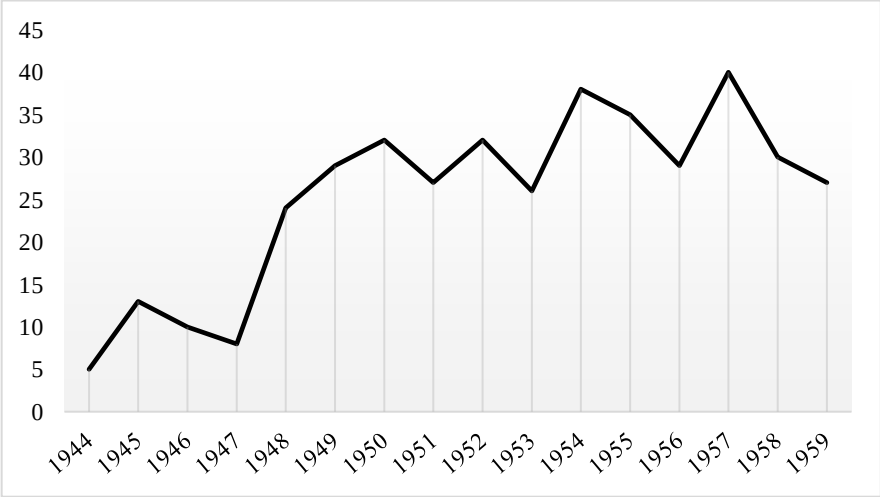
Tableau 10 : Catégories des travaux de recherche portant sur le théâtre entre 1885 et 1960 dans les pays germanophones (n=4540)

Années (regroupées)	Catégories des travaux de recherche									
	Auteurs et textes dramatiques	Para-théâtral (marionnette, cirque, danse, opéra, télévision etc.)	Infrastructures et personnels des théâtres	Dramaturgie	Théorie et esthétique théâtrale	Acteur	Représentation (mise en scène, décor, costume, éclairage etc.)	Théâtre et éducation	Autres	Total
1885-1918	1272	65	43	42	16	12	12	5	2	1469
%	*86,6%*	*4,4%*	*2,9%*	*2,9%*	*1,1%*	*0,8%*	*0,8%*	*0,3%*	*0,1%*	*100%*
1919-1945	1376	166	168	87	37	50	41	9	8	1942
%	*70,1%*	*8,5%*	*8,6%*	*4,5%*	*2,5%*	*3,3%*	*2,7%*	*0,6%*	*0,5%*	*100%*
1946-1960	707	120	120	54	23	56	44	1	4	1129
%	*62,6%*	*10,6%*	*10,6%*	*4,8%*	*2%*	*5%*	*3,9%*	*0,1%*	*0,3%*	*100%*
Total	3355	351	331	183	76	118	97	15	14	4540
%	*73,9%*	*7,7%*	*7,3%*	*4%*	*1,7%*	*2,6%*	*2,1%*	*0,3%*	*0,3%*	*100%*

Quoique largement majoritaire, la catégorie « Auteurs et textes dramatiques » perd presque 25 points entre 1885-1918 et 1946-1960 (de 86,6% à 62,6%), tandis que presque l'ensemble des autres catégories se renforcent, surtout « Para-théâtral » (de 4,4% à 10,6%), « Infrastructures et personnels de théâtre » (de 2,9% à 10,6%) et « Représentation » (de 0,8% à 3,9%). Ces évolutions indiquent premièrement la multiplication des formes esthétiques prises en compte par l'université (surtout la marionnette et le *Musiktheater*), ensuite le développement de méthodes issues des sciences sociales contre les approches spécifiquement littéraires (l'histoire et l'économie surtout) et, enfin, la reconnaissance de la mise en scène comme forme légitime d'analyse.

Pas plus en France qu'en Allemagne les recherches sur le théâtre ne commencent avec l'apparition institutionnelle des études théâtrales. En France, les thèses portant sur le théâtre représentent une part relativement importante des doctorats de lettres et de sciences humaines entre 1944 et 1959. Au cours de cette période et dans l'ensemble des universités françaises, 412 thèses de doctorat d'État et d'Université, complémentaires et principales, soutenues et en préparation (voire abandonnées), portaient sur le théâtre. Néanmoins, une augmentation quasi-continue apparaît :

Graphique 8 : Évolution de l'inscription du nombre de thèses de doctorat portant sur le théâtre au sein des universités françaises entre 1944 et 1959 (n=405)[394]



[394] Ces renseignements sont tirés de : Sylvie Chevalley, « Recherches théâtrales : Thèses de doctorat soutenues et en préparation dans les Universités de France 1944-1959 », *Recherches théâtrales* vol. 2, n°2, 1960, pp. 99-109. ; et Sylvie Chevalley, « Recherches théâtrales : Thèses de doctorat soutenues et en préparation dans les Universités de France 1944-1959 », *Recherches théâtrales* vol. 2, n°3, 1960, pp. 141-162. Les traitements statistiques ont été effectués par le regroupement chronologique des thèses en fonction de leur date d'inscription.

Passant de 5 thèses en 1944 à plus de 25 en 1959, avec un pic de presque 40 en 1957, cette évolution quantitative rend alors compte de ce mouvement participant à la légitimation du théâtre comme champ de recherche spécifique en France, sans qu'il soit encore pensable d'imaginer une organisation disciplinaire autonome (qui existe pourtant en Allemagne depuis plusieurs décennies).

Ces travaux de recherche portent dans leur grande majorité sur les textes et les auteurs dramatiques, tout comme en Allemagne. La base de données regroupe 405 doctorats, dont 323 pour cette seule catégorie (soit 78,3%) et les thèses les plus classiques dominent : les auteurs traités sont majoritairement des classiques ou des auteurs « contemporains classiques ». Sur les 101 auteurs dramatiques que comporte la base, seuls 9 auteurs reviennent plus de trois fois : Jean Racine (n=13), Pierre Corneille et Jean Giraudoux (n=9), Molière (n=7), Claudel (n=5) et Beaumarchais, Robert Garnier, Marivaux et Musset (n=3). Alors qu'ils ne représentent que 9% de l'ensemble des auteurs, 33% des thèses portant sur les textes et les auteurs dramatiques portent pourtant sur eux (soit 13,3% de l'ensemble des thèses). À l'inverse, les thèses consacrées à la représentation (n=14) ne représentent que 3,4% de l'ensemble. Les autres catégories sont : « Esthétique et philosophie » (n=21, soit 5,1% de la base de données), « Comédiens » et « Le théâtre, le public et l'opinion » (pour les deux, n=9, soit 2,2%), « Théâtre lyrique » (n=8, soit 1,9%), « Danse-ballet » et « Théoriciens et critiques dramatiques » (pour les deux, n=7, soit 1,7%), « Mémoires et correspondances » et « Le théâtre et l'enfant » (pour les deux, n=4, soit 1%) et « Directeurs de théâtre » et « Marionnettes » (pour les deux, n=3, soit 0,7%). On se rend compte malgré tout que les thèses consacrées à la représentation scénique tendent à prendre de l'importance au cours du temps. En effet, plus de trois quarts de ces travaux de recherche ont été effectuées de 1952 à 1959, contre moins d'un quart entre 1944 et 1951. Si les chiffres sont faibles, l'augmentation est pourtant flagrante : pour la première période, une thèse en 1945, 1949 et 1950 (n=3) et, pour la seconde, une pour 1952, deux pour 1953, une pour 1954, 1955 et 1956, trois pour 1957 et deux pour 1959 (n=11).

En prenant en charge ce nouveau domaine d'étude, ces travaux favorisent également de plus en plus les études sur le théâtre contemporain et le théâtre étranger. L'apparition d'une nouvelle manière de concevoir le phénomène théâtral, de même que

cette forme, toute relative, d'ouverture thématique et internationale des universités françaises et allemandes accentuée au sortir de la guerre, participent de l'invention (en France) ou du renouveau (dans l'espace germanophone) des études théâtrales. Cela est également renforcé avec l'apparition parallèle de nouvelles méthodes comme, en France, l'analyse dramaturgique de Jacques Scherer, au croisement de plusieurs héritages intellectuels.

Une nouvelle méthode ? : histoire littéraire, dramaturgie et sémiologie

Selon Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux, les « littéraires n'ont pas eu l'équivalent des *Annales*[395] ». Gustave Lanson a pourtant participé à renouveler en profondeur l'approche des phénomènes littéraires au tournant du siècle[396]. Cet héritage lansonien de l'histoire littéraire se retrouve aussi bien chez Gustave Cohen que chez Raymond Lebègue. Son ouvrage *La Tragédie française de la Renaissance* (1954) est par exemple dédié « à la mémoire de Gustave Lanson[397] », à la fois pour son ouvrage consacré au même sujet, *La Tragédie française au XVIème siècle* (1920), et pour ses innovations méthodologiques.

Poursuivant cet effort de renouvellement méthodologique, Jacques Scherer définit après la guerre son approche dramaturgique, avec la publication en 1950 de *La Dramaturgie classique en France*. Comme il le note quelques années plus tard, dans le cadre d'un séminaire inter-enseignants de l'Institut d'études théâtrales consacré à la dramaturgie en février 1973, « [s]es travaux antérieurs s'effectuaient dans le cadre de l'ancienne Sorbonne, [et] il convenait alors de dépasser l'histoire du théâtre proprement dite[398]. » Explicitant les conséquences pédagogiques d'une telle approche en décrivant son enseignement de 1963, il note de même :

> je vais vous dire rapidement […] comment j'ai essayé de présenter dans l'esprit que je viens de définir le Tartuffe de Molière : mon cours de cette année. Je n'ai pas voulu faire un cours d'histoire littéraire. J'ai supposé, ce qui était peut-être imprudent, que tous mes auditeurs savaient ce qu'il faut savoir sur Molière, sur sa vie, sur ce qu'il a voulu dire dans Tartuffe ; sur les problèmes littéraires, religieux moraux posés par l'œuvre ; je n'en ai rien dit ou à peu près, mais j'ai essayé d'en entamer l'étude

[395] Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », in *Genèses des études théâtrales en France*, *op. cit.*, p. 14.

[396] Lucile Dumont, « De la sociologie aux théories littéraires », *Biens symboliques / Symbolic Goods* n° 3, 2018, mis en ligne le 15 octobre 2018, consulté le 12 avril 2020. URL : https://revue.biens-symboliques.net/287

[397] Raymond Lebègue, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, Office de publicité, 1954, p. 3.

[398] « Compte-rendu du séminaire inter-enseignants du 9.2.1973 consacré à la dramaturgie ». Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.2.

> théâtrale. Je me suis demandé tout d'abord quelle était la structure dramaturgique de la pièce. Cette structure, je l'ai recherchée dans ses aspects formels : répartition de la matière entre les actes, nature de l'exposition, utilité de chacun des personnages, intérêt du dénouement. […] la semaine prochaine lorsque je serai rentré à Paris, j'ai l'intention de faire procéder à deux séries parallèles d'exposés. La même scène sera expliquée tour à tour, à peu près simultanément par un étudiant du point de vue littéraire et par un comédien du point de vue de la mise en scène[399].

Cette approche rompt radicalement avec l'analyse psychologique qui rapprochait la vie d'un auteur de son œuvre, perspective qui était souvent privilégiée pour les travaux consacrés au théâtre. Comme le souligne Sylvie Chevalley en 1960, « un très grand nombre de thèses [a encore] pour sujet la personne, l'œuvre ou un aspect de l'œuvre d'un auteur dramatique[400] ». Cette nouvelle méthode repose à l'inverse sur un internalisme d'un genre nouveau, ainsi que sur un rapprochement avec la représentation scénique. Bernard Dort, partisan également de l'analyse dramaturgique, écrit ainsi en 1973 que « la dramaturgie consiste à dégager les éléments de structure du texte dramatique dans la perspective de leur mise en œuvre au théâtre[401]. » Elle offre de plus la possibilité de s'intéresser à des littératures marginales. Comme l'écrit Marie-Madeleine Mervant-Roux :

> « Avec Jacques Scherer, ce n'est pas tant l'objet (le texte théâtral) que son mode d'appréhension qui change : on peut qualifier de "préstructuraliste" le mode adopté dans *La Dramaturgie classique en France* (publiée en 1950). Jean-Pierre Ryngaert parle d'un "changement de perspective" absolument novateur, d'une "étude systématique, non chronologique"[402]. »

En effet, l'approche de Jacques Scherer semble se situer au croisement de deux méthodologies (et de deux époques correspondantes) : tout d'abord, l'histoire littéraire – quoiqu'il la critique vivement lorsqu'il écrit que « de Sainte-Beuve à Lanson, ceux qui

---

[399] Jacques Scherer, « Communication à la Rencontre Internationales pour l'Enseignement du théâtre, Bruxelles » (janvier 1963). Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

[400] Sylvie Chevalley, « Recherches théâtrales : Thèses de doctorat soutenues et en préparation dans les Universités de France 1944-1959 », *op. cit.*, p. 99. Dans le cas de la discipline de l'anglais, Marie-Pierre Pouly nous raconte que « pour obtenir un avancement statutaire et financier, l'enseignant chercheur doit rédiger 400 pages de sa thèse, ce qui encourage, selon Paul Rozenberg, le choix de sujets déjà familiers, presque obligatoirement littéraires : le plan en deux parties indépendantes est dicté d'avance : "l'homme" pour la première moitié de la thèse à déposer et "l'œuvre" pour la seconde […]. C'est du reste la structure des thèses majoritaires chez les "patrons" : parmi les 17 professeurs d'anglais de la Sorbonne, 15 ont soutenu une thèse "sa vie, son œuvre" » (Marie-Pierre Pouly, « L'anglais de la Sorbonne à Vincennes », in Charles Soulié (dir.), *Un mythe à détruire ? Origines et destin du Centre universitaire expérimental de Vincennes*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 284.)

[401] « Séminaire inter-enseignants du 12 janvier 1973 ». Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.2.

[402] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », *op. cit.*, p. 11..

étudiaient les œuvres littéraires et qui s'appelaient significativement des *historiens* de la littérature étaient dévorés par une véritable faim d'histoire mais ne s'intéressaient que peu à la digestion[403] » – ensuite, le structuralisme qui se développe dans ces mêmes années[404]. Il explicite d'ailleurs cette double ambition en 1966 (dans un passage qui légitime à plus d'un titre notre proche approche de l'histoire des études théâtrales) :

> la méthode dont le présent ouvrage est une application tente d'unir les enseignements de l'histoire et ceux qui doivent découler d'une analyse, encore trop peu pratiquée jusqu'à maintenant, de la réalité littéraire. Il ne me paraît possible de renoncer à aucun de ces deux éléments. Une histoire qui ne serait qu'histoire, qui s'interdirait de comprendre la nature des choses dont elle ferait l'histoire, serait impensable. S'il est nécessaire de savoir de quoi l'on parle, la notion d'histoire renvoie donc immanquablement à celle de structure. Mais inversement, la notion de structure pure est tout aussi vide que celle d'histoire pure. Toute structure, dans notre expérience, se situe dans un milieu historique donné, auquel elle emprunte, non les formes qui la font structure, mais le contenu qui la rend vivante et sans lequel elle ne serait pas. Les œuvres littéraires sont donc nécessairement des combinaisons indissociables d'histoire et de structure[405].

Cette approche novatrice est saluée par Lucien Febvre qui reconnaît à l'ouvrage *La Dramaturgie classique en France* son importance pour « l'histoire tout court, par-delà l'histoire littéraire proprement dite[406] ». D'autre part, elle est proche de celles qui se développent au pôle avant-gardiste des études littéraires qu'incarne Roland Barthes quelques années plus tard[407]. Le lien entre la méthode dramaturgique et le structuralisme ou la sémiologie est patent ensuite à travers l'amitié et la proximité intellectuelle entre Roland Barthes et Bernard Dort, tous deux rédacteurs de la revue *Théâtre populaire* et importateurs de Brecht en France[408]. C'est, de plus, grâce à cette innovation qu'un

---

[403] Jacques Scherer, *Structures de Tartuffe* (1966), Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur (SEDES), 1974, p. 9.

[404] Réfugié aux États-Unis durant la guerre, il y aurait subi directement l'influence de Claude Lévi-Strauss, hypothèse formulée par Colette Scherer : « Quoique les archives ne comportent aucune trace d'un contact avec Lévi-Strauss, on peut penser que celui-ci a inspiré Jacques Scherer lors des conversations new-yorkaises, alors que le futur anthropologue élaborait sa théorie du structuralisme. On sait combien est nette la construction "préstructuraliste" de *La Dramaturgie classique*, préparée probablement durant cette période. » (Colette Scherer, « Jacques Scherer, fondateur de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne », in *Genèses des études théâtrales en France*, *op. cit.*, p. 299)

[405] *Ibid.*, p. 11. Preuve de l'importance de cette dimension aux yeux de Jacques Scherer, c'est cet extrait qui figure dans le descriptif de son cours prévu au Centre d'Études théâtrales de Louvain-la-Neuve en Belgique en 1968 (Raymond Pouilliart (directeur du Centre), « Louvain : Un Centre d'Études théâtrales, année académique 1968-1969 », *Cahiers théâtre Louvain* n°4-5, mai 1968, p. 16.)

[406] Lucien Febvre, « Comptes rendus – Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France* », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 9/4, 1954, p. 546.

[407] Lucile Dumont, « Faire théorie pour faire science ? Modèles scientifiques et production théorique dans les études littéraires en France (1960-1972) », *Revue d'histoire des sciences humaines* n°31, 2017, pp. 17-42.

[408] À la question qui lui est posée sur l'importance qu'a eu, pour lui, Brecht pour lui, comparativement à Roland Barthes et Bernard Dort, Jacques Scherer répond : « je me suis moins exprimé qu'eux, mais je crois avoir été conscient, à travers textes et tournées, de la révolution théâtrale qu'il apportait. »

rapprochement avec le monde théâtral et, plus spécifiquement, avec la « critique militante[409] » en son sein, est possible. Précédant de quelques années la controverse qui opposera Raymond Picard et Roland Barthes autour de Racine, Bernard Dort critique très durement l'histoire littéraire classique, tout en épargnant Jacques Scherer, comme le raconte en entretien Michel Corvin (1930-2015), agrégé de grammaire devenu maître-assistant à l'Institut d'études théâtrales en 1970 :

> Alors... il y avait Scherer qui était au dessus de la mêlée. Scherer était au dessus de la mêlée dans la mesure où il était le classique, intouchable. Intouchable. Dort, vous savez, fait l'éloge de Scherer dans son bouquin sur Racine [*il s'agit vraisemblablement de* Corneille dramaturge *de 1957*]. Il considère que les littéraires en général disent n'importe quoi sur le théâtre mais pas Scherer ! Donc il y avait Scherer qui était au dessus de la mêlée[410].

Revenant sur la filiation qui lie l'approche dramaturgique de Scherer, la critique brechtienne des années 1950-1960 et la sémiologie du théâtre des années 1970 – qui prend, en particulier, la représentation pour objet comme le note Anne Ubersfeld, insistant sur « les difficultés théoriques et pratiques de toute sémiotique de la représentation[411] » – Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux peuvent ainsi écrire que :

> « Jacques Scherer, dès le début des années 1950, a mis au point une méthode d'analyse dramaturgique qu'il applique et fait appliquer par ses élèves à des pièces classiques et contemporaines. Le saut épistémologique, pour le théâtre, va être, quelques années plus tard, le fait des Brechtiens et d'une sémiologie marxisée. L'onde transformatrice se situe dans les études théâtrales[412]. »

Toutes ces approches partagent en effet la volonté de prendre en compte les caractéristiques techniques et scéniques du théâtre et donc de promouvoir la représentation théâtrale comme objet d'analyse spécifique. Une autre source enfin, qui permet d'insister sur le transferts entre la France et l'Allemagne (de l'Ouest) et qui eut

---

(« Jacques Scherer, un parcours : Entretien avec Jean Goldzink et Hédi Kaddour », *Les Cahiers de la Comédie Française – Revue trimestrielle de théâtre* n°17, 1995, p. 92.)

409 C'est de cette manière que Marco Consolini rend compte de la revue *Théâtre populaire* et de la personnalité de Bernard Dort, marquées par « militantisme *théâtral* qui a évidemment un rapport avec le militantisme politique mais ne peut pas être confondu avec lui. » (Marco Consolini, « Mario Baratto, aux origines de la discipline des études théâtrales », in *France-Italie : Un dialogue théâtral depuis 1950 – Actes du Colloque international (Abbaye d'Ardennes, 1er-2 décembre 2006)*, Berne, Peter Lang, 2008, p. 42.)

410 Entretien avec Michel Corvin, 25 février 2014.

411 Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur – Lire le théâtre 2*, Paris, éditions sociales, 1981, p. 19.

412 Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », in *Genèses des études théâtrales en France*, *op. cit.*, p. 21.

une profonde répercussion sur les études théâtrales en France par la promotion d'une herméneutique critique, est le livre de Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* publié en 1956 et traduit en français dès 1965. Jean-Pierre Sarrazac écrit ainsi que

> « si l'on fait aujourd'hui l'inventaire des ouvrages vraiment fondamentaux sur le théâtre, je pense qu'on n'en trouve qu'un pour traiter avec suffisamment d'ampleur, de puissance théorique – et d'ouverture internationale – de cette crise de la forme dramatique qui commence au tournant du siècle et dont nous ressentons encore aujourd'hui les effets : la *Théorie du drame moderne*[413] ».

Ces problématiques d'ordre méthodologique – brièvement évoquées et sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir – permettent de saisir les enjeux d'héritage et de filiation qui se tissent à cette période. Ceux-ci éclairent en retour les alliances, générationnelles comme méthodologiques, qui rendent possible l'apparition des études théâtrales en 1959. Ainsi, malgré le refus affiché des principes de l'histoire littéraire – que l'on retrouve chez Scherer comme chez les sémiologues –, un fil lie la nouvelle Sorbonne du début du XX^{ème} siècle et la Sorbonne Nouvelle des années 1960.

1959 – la constitution d'une discipline

Pour se développer, une discipline nécessite davantage que l'existence d'un champ de recherche. Elle suppose en effet une inscription (relativement) pérenne dans des institutions, ce qui suppose alors de se soumettre au modèle traditionnel des disciplines – avec, éventuellement, l'ambition de le réformer –, donc une subtile alliance entre sens de la rupture et inscription dans une tradition ou, tout du moins, dans des structures (physiques ou symboliques) préexistantes. En France comme en Allemagne, et malgré les distances chronologiques, nous pouvons ainsi retrouver deux étapes chronologiques distinctes, équivalentes à celles élaborées par les enseignants d'économie pour autonomiser leur discipline par rapport au droit dans la première moitié du XX^{ème} siècle et étudiées par Lucette Le Van-Lemesle : dans un premier temps, la « stratégie par l'assimilation », puis l' « affirmation du droit à la différence[414]. » Pour rendre compte de cette étape d'« affirmation du droit à la différence » des études théâtrales au sein de l'institution universitaire, nous commencerons par étudier la trajectoire de Jacques Scherer. Si ce dernier parvient, avec Raymond Lebègue, à créer

[413] Jean-Pierre Sarrazac, « Le Théâtre », in Didier Alexandre, Michel Collot, Jeanyves Guérin et Michel Murat (dir.), *La Traversée des thèses : Bilan de la recherche doctorale en littérature française du XXème siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 109.

[414] Lucette Le Van-Lemesle, « L'économie politique à la conquête d'une légitimité (1896-1937) », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°47-48, juin 1983, p. 115.

un Institut d'études théâtrales à Paris, c'est également grâce aux soutiens qu'il parvient à s'allier, comme l'avait fait Marx Herrmann à Berlin quarante ans auparavant.

Jacques Scherer : une position en « porte-à-faux » ?

Né à Paris, il est reçu à l'École normale supérieure (Ulm) en 1934 puis obtient l'agrégation de lettres en 1936. De janvier 1938 à septembre 1939, il est détaché comme professeur aux États-Unis. Exclu de l'enseignement en 1941 en tant que juif, il fuit aux États-Unis pour occuper les fonctions de journaliste et de commentateur radio à New-York. Il s'engage en juillet 1943 au sein des Forces Françaises Combattantes et occupe, de mars à novembre 1944, le poste de Directeur des Services étrangers au ministère de l'Information du Gouvernement provisoire du Général de Gaulle à Alger puis à Paris. De retour de la guerre, il est assistant à la Sorbonne de 1945 à 1946, date à laquelle il soutient sa thèse de doctorat portant sur *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, puis il devient professeur de Littérature française à l'Université de Nancy de 1948 à 1954[415].

Son parcours est au départ classique, mais il est contrarié par la guerre et son exclusion de l'enseignement, en plus d'être marqué par son expérience à l'étranger. Malgré cette trajectoire atypique, Jacques Scherer parvient à obtenir une chaire à la Sorbonne, qu'il va transformer en « Chaire d'Histoire et technique du théâtre français » en 1956. À cette époque, il occupe toutefois au sein de la faculté, espace particulièrement conservateur, une position à la marge[416], du fait de sa trajectoire, de ses prises de position modernistes[417] et de l'antisémitisme persistant. Cette position inconfortable – sur laquelle insiste peut-être trop « l'histoire dorée » de la discipline, visible notamment dans le témoignage que nous présentons ci-dessous – l'amène alors à tenter d'en sortir et à fortement investir dans la création de cette nouvelle discipline, comme le raconte Michel Corvin en entretien :

---

[415] Outre les archives déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, les informations proviennent surtout de : Colette Scherer, « Éléments de biographie », *Registres : revue d'études théâtrales* n°3, Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, septembre 1998, pp. 23-24. ; Colette Scherer, « Jacques Scherer, fondateur de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne », *op. cit.*, pp. 297-318.

[416] Ainsi, il n'apparait pas dans le *Dictionnaire des hommes de théâtre français contemporain* de 1957, consacré notamment aux universitaires.

[417] En plus de ses innovations méthodologiques, son enseignement est lui aussi particulier, comme nous le raconte Martine de Rougemont, assistante à l'Institut d'études théâtrales à partir de la fin des années 1960 : « Je connaissais un petit peu Jacques Scherer, j'avais suivi un de ses cours en licence, qui était un cours formidable. Ça annonçait Diderot et c'était en partie sur Brecht, c'était... complètement explosif par rapport à l'ancienne Sorbonne. » (Entretien avec Martine de Rougemont, 06 mars 2014.)

> Le grand travail de Scherer [a été] de sortir de la littérature pour accéder à son autonomie. Lui-même était littéraire, il a fait une thèse sur Mallarmé et c'est un littéraire pur. Alors il a commencé à sentir le roussi quand il s'est mis à faire cette dramaturgie classique. Il n'était pas absolument tout seul, il y avait avec lui […] Lebègue, le spécialiste du XVI[ème]. Et donc à eux deux... Il y a un spécialiste du XVI[ème] siècle, au théâtre c'est quand même assez léger, et puis Scherer, qui ont fait plus ou moins sécession. Scherer, en plus, était juif. Je me demande si ça n'a pas joué contre lui. Vous savez, la Sorbonne était très réactionnaire, très réactionnaire. La preuve, je vous dis, Robichez[418] qui rejoint le comité directeur du FN quand même. Enfin, Scherer était assez mal vu. Donc il fait sécession à l'intérieur puisqu'il reste à la Sorbonne […]. Et donc Scherer, qui était un peu marginal... Vous savez, on n'imagine pas, du fait qu'il a été interdit... Il a été interdit, comme juif, d'enseignement. […] toutes les rumeurs, toutes les calomnies. Mais ce n'est pas ça qui l'a fait. Je pense qu'il avait vraiment la conviction que les études théâtrales méritaient une spécificité. Ca, vraiment, il le voulait et il a réussi. Mais il a réussi en étant un peu poussé dans le dos. C'était bien. Il a été un peu poussé dehors et, en même temps, lui-même ne demandait qu'à s'en aller. Ça tombait bien[419].

Ce « littéraire pur » – en tout cas du point de vue de la seconde génération des études théâtrales – entretient pourtant des rapports assez proches avec le monde théâtral. Comme Max Herrmann en Allemagne, il est alors cet individu auquel peut s'appliquer la description que Bourdieu fait de Manet : « ambigu, déchiré, double, en porte-à-faux[420] ». Parallèlement à son activité académique, Jacques Scherer est en effet un spectateur assidu, notamment au Théâtre des Nations (festival international de théâtre, dont nous reparlerons dans le chapitre suivant) – preuve de l'influence qu'aurait exercée ce festival dans la constitution des études théâtrales pour Odette Aslan[421]. En outre, il

---

[418] Plus tôt dans l'entretien, Michel Corvin parle de Jacques Robichez (1914-1999), professeur à la Sorbonne, travaillant sur la poésie et le théâtre au XIX[ème] et XX[ème] siècle (il soutient en 1955 sa thèse d'État : *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poë et les débuts de l'œuvre*), qui fut son directeur de thèse. Ce dernier rejoint le conseil scientifique du Front national et en devient même le directeur en 1994. Toutefois, il convient de ne pas rapprocher aussi directement prises de position scientifique et politique. Par exemple, en conclusion du livre issu de sa thèse, Jacques Robichez reconnaît la spécificité du théâtre, irréductible à la seule littérature : « Il est vrai qu'il est bien plus facile de commenter des pièces que de décrire des représentations. Ibsen et Maeterlinck sont plus à notre portée que Lugné-Poe et Suzanne Desprès. Et pourtant,, L'Œuvre, c'était aussi bien ceux-ci que ceux-là, L'Œuvre, c'était des gestes, des inflexions de voix, un éclairage, des décors, un public. Entreprise dramatique, entreprise littéraire, c'est de ce double point de vue qu'il convient de juger. » (Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre – Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957, p. 475.)

[419] Entretien avec Michel Corvin, 25 février 2014.

[420] « je pense que [Manet] est un personnage ambigu, déchiré, double, en porte-à-faux, et c'est une des propriétés qui expliquent sa trajectoire, me semble-t-il. […] Et je pense que les personnages révolutionnaires, pour des raisons qui peuvent s'analyser, sont souvent de cette sorte, c'est-à-dire mal dans les deux mondes entre lesquels ils sont déchirés et qu'ils subvertissent. » (Pierre Bourdieu, *Manet : Une révolution symbolique*, *op. cit.*, p. 461.)

[421] « Jacques Scherer, qui dirige la chaire d'études théâtrales à l'intérieur de la Faculté des Lettres de la Sorbonne, s'emploie à promouvoir des études qui ne soient plus consacrées prioritairement aux textes écrits. […] l'Institut d'études théâtrales, inauguré en février 1960, recevra des personnalités de la scène : acteurs, metteurs en scène, décorateurs, etc. On soupçonne dans cette évolution l'influence du TdN où Jacques Scherer se rend fréquemment. » (Odette Aslan, *Paris, capitale mondiale du théâtre : Le Théâtre des Nations*, Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 236.)

participe à la création en 1957 de l'association *C*onnaissance des arts et des techniques du théâtre, d'abord intitulée Sociétés françaises d'études dramaturgiques, qui a son siège au Théâtre Sarah Bernhardt. Regroupant des chercheurs et des hommes de théâtre, celle-ci a pour but, selon Odette Aslan, de

> « promouvoir et de coordonner toutes démarches destinées à développer la connaissance des arts du spectacle et de provoquer les confrontations et rencontres propres à enrichir cette connaissance[422]. »

À partir de 1959, les activités de l'association sont menées conjointement avec le nouvel Institut d'études théâtrales :

> Dès maintenant, la société Connaissances du théâtre, animée par M. Scherer, compte organiser, avec le nouvel Institut, des conférences en Sorbonne qui se rapporteront aux plus intéressantes productions du théâtre étranger qu'a données depuis sa création le Théâtre des Nations[423].

Beaucoup de conférences sont organisées dans le cadre du Théâtre des Nations et elles font souvent appel à des gens de théâtre, comme par exemple Helene Weigel en 1960 (« Le travail au Berliner Ensemble », institution qu'elle dirige depuis sa création en 1949). Cette relation avec le monde théâtral lui permet de s'attirer la sympathie de nombreux hommes de théâtre, qui deviendront des soutiens importants dans la constitution de la discipline des études théâtrales, de même que des piliers du but qu'il s'assigne : faire se rencontrer professionnels et universitaires et mener de front activités scientifiques et pratiques.

En 1957, Jacques Scherer et Raymond Lebègue font acheter par la Sorbonne la bibliothèque théâtrale de Gaston Baty[424], noyau essentiel du futur institut. La « Bibliothèque du Groupe d'études théâtrales » est inaugurée le 14 avril 1959 et vise rapidement à accroître ses fonds « d'ouvrages récents de technique dramatique ou scénique à l'exclusion d'études purement littéraires[425] », comme le souligne

---

[422] *Ibid.*, p. 231.

[423] « Lettre de Raymond Lebègue au Recteur de l'Université » (19 février 1960). Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

[424] On se rappelle que ce dernier a suivi les cours d'Artur Kutscher, *Theaterwissenschaftler* allemand, à Munich dans les années 1920. Sa veuve préfère vendre sa bibliothèque à la Sorbonne plutôt qu'à une université américaine, comme le raconte Colette Scherer : « Après pas mal de contacts et de procédures administratives, la Sorbonne, aidée par le CNRS je crois, oui le CNRS avait donné une petite somme, a acheté à Madame Baty la bibliothèque de son mari et elle avait eu, parait-il, une offre plus intéressante financièrement des américains, je ne sais plus de quelle université prestigieuse, mais bon elle avait voulu que la collection reste en France. » (Entretien avec Colette Scherer, 21 mai 2014.)

[425] « Lettre de Raymond Lebègue à différents enseignants de la Sorbonne » (23 novembre 1960). Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

Raymond Lebègue dans une lettre du 23 novembre 1960. Doté alors d'une assise tant physique que symbolique – un « substrat[426] » selon Michel Corvin –, l'Institut d'études théâtrales à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Académie de Paris est officiellement ouvert le 21 novembre 1959. Il est initialement rattaché à l'Institut de Langue et Littérature Française et est administré par un comité de direction comprenant 5 membres : Raymond Lebègue (lettres), président ; Étienne Souriau (philosophie), vice-président ; Maurice Gravier (études allemandes et scandinaves), secrétaire ; M. Fort (études anglophones) et Jacques Scherer (lettres).

Jacques Scherer joue un rôle central dans l'apparition de la discipline et occupe rapidement une position centrale en son sein[427]. Il tend néanmoins à effacer le rôle pourtant non négligeable de Raymond Lebègue (1895-1984), l'institut étant caractérisée dans ses premiers temps par un *duumvirat* assez similaire au cas allemand. Premier directeur de l'Institut d'études théâtrales (1959-1965) avant d'être remplacé par Jacques Scherer, il suit une trajectoire assez classique : agrégé en 1919 et titulaire d'un doctorat ès lettres en 1929, il est professeur à la Faculté des lettres de Rennes de 1923 à 1941 avant d'obtenir une chaire de littérature française à la Sorbonne. Recourant à une méthodologie classique quoiqu'héritière de Lanson, ses travaux portent néanmoins sur un théâtre relativement peu étudié, comme le note sa notice biographique dans le *Dictionnaire des hommes de théâtre français contemporain* (1957) :

> Ses travaux sur le théâtre français de la Renaissance […] ont rendu à celui-ci son véritable visage et montré que si les dramaturges de ce temps n'ont pas toujours atteint la perfection qu'ils visaient, ils n'en ont pas moins préparé les voies au théâtre classique[428].

De plus, après la Seconde Guerre mondiale, il participe au renouveau de la *Revue d'histoire du théâtre* avec Léon Chancerel et « son ami Louis Jouvet[429] », une revue qui, comme nous l'avons vu, a pour but d'ouvrir un espace de discussion entre créateurs et historiens du théâtre. Il prend sa retraite à la fin de l'année 1965. L'année suivante, l'Institut d'études théâtrales déménage au Centre Censier. Son nom n'apparaît plus : le

[426] Entretien avec Michel Corvin, 25 février 2014.

[427] Comme le prouvent les très nombreux témoignages que nous avons pu recueillir : pour Michel Corvin, « Il n'y avait qu'un patron ! C'était lui, c'était Scherer. » (Entretien avec Michel Corvin, 25 février 2014.) ; pour Jean-Pierre Ryngaert, il est ce « grand maître » (Entretien avec Jean-Pierre Ryngaert, 31 janvier 2014.), etc.

[428] « Lebègue Raymond », in *Dictionnaire des hommes de théâtre français contemporain, op. cit.*, p. 61.

[429] Robert-Henri Bautier, « Allocution à l'occasion du décès de M. Raymond Lebègue, membre de l'Académie », *Comptes rendus de séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* n°4, 128ème année, 1984, p. 653.

« mythe » Jacques Scherer peut désormais prendre de l'importance, parallèlement au renforcement de la discipline et de ses caractéristiques novatrices.

Des soutiens importants

Refuser la stricte histoire interne, écrite par et pour les « grand hommes », ne suppose pas pour autant de sacrifier la figure de Jacques Scherer sur l'autel des structures et des conditions sociales. Pour promouvoir l'apparition institutionnelle de la discipline, Jacques Scherer et Raymond Lebègue parviennent en effet à mobiliser de nombreux soutiens, à la fois du côté universitaire et du côté théâtral. Les appuis universitaires sont surtout recrutés en dehors de l'enseignement littéraire, comme l'atteste cette lettre écrite par Raymond Lebègue au Doyen de la Faculté le 6 février 1959 :

> Monsieur le Doyen,
>
> J'ai l'honneur de vous informer qu'à la suite de conversations avec plusieurs collègues, il m'a semblé utile de provoquer une réunion d'informations communes à toutes les sections qui aurait pour but de rechercher les moyens de coordonner et de développer les études relatives au théâtre, conformément au principe déjà appliqué de l'affiche sur les cours relatifs au théâtre donnés à la Faculté.
>
> Cette réunion a eu lieu le 13 janvier 1959. Les collègues suivants y assistaient : MM. Fabre, Frappier, Le Gentil, Saulnier, Scherer et moi-même (Français) ; Gouhier et Souriau (Philosophie) ; Dupront et Labrousse (Histoire) ; Robert (Grec) ; Wuilleumier (Latin) ; Fort (Anglais) ; Ayrault et David (Allemand) ; Gravier (Études Scandinaves) ; Brachin (Études Néerlandaises) ; Haguenauer (Japonais) ; Aubrun (Espagnol) ; Renucci (Italien) ; Chailley (Histoire de la Musique).
>
> Il est apparu aux participants à cette réunion qu'il y aurait intérêt à créer de nouvelles activités de nature à favoriser le développement des études théâtrales, mais que ces activités ne pouvaient être efficacement organisées que dans le cadre d'un nouvel Institut d'Université. Les participants à cette réunion m'ont donc confié le mandat d'établir le projet de règlement de cet Institut d'Études Théâtrales et de vous le soumettre[430].

On retrouve dans cette liste à la fois de forts dépositaires en capital universitaire, issus des disciplines dominantes comme la philosophie, l'histoire ou les lettres classiques (Gouhier, Souriau, Labrousse et Robert[431]), et des représentants de disciplines

[430] « Lettre de Raymond Lebègue au doyen de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines » (6 février 1959). Archives nationales, cote : 19770466/84.

[431] Pierre Bourdieu, dans *Homo Academicus*, effectue ainsi un décompte des positions de pouvoir à partir du nombre de direction de thèses, par lequel « on vérifie qu'il existe une relation étroite entre le capital du pouvoir universitaire possédé par les différents "patrons" et le nombre et la qualité (mesurée au capital scolaire) de leurs clients – qui représentent une dimension et une manifestation de leur capital symbolique. » (Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, *op. cit.*, p. 122.). On retrouve ainsi un certain nombre d'individus cités ci-dessus : pour l'histoire (en 1966) Labrousse (42 thèses de doctorat d'Etat), le second dans la liste ; en grec (en 1971), et premier sur la liste, Fernand Robert (33 thèses principales, 3 thèses complémentaires et 3 thèses de 3ème cycle) et, en philosophie (1967), respectivement huitième et dixième, Henri Gouhier (4 thèses principales et 4 thèses complémentaires)

occupant une position dominée au sein du champ académique, en particulier les langues[432]. Ces soutiens hétérogènes tiennent aux enjeux d'héritages distincts entre générations que nous avons déjà soulignés, mais surtout à l'ambiguïté originelle de la discipline : à la fois moderniste et classique, très proche en cela du cas allemand.

Jacques Scherer et Raymond Lebègue trouvent également du côté des hommes de théâtre un appui sur lequel ils peuvent compter, comme ils l'indiquent eux-mêmes en 1960 :

> une récente réunion entre metteurs en scène, critiques dramatiques, directeurs de théâtre et historiens, a permis à M. Scherer et à moi, de constater l'intérêt que les praticiens du théâtre portent aux initiatives que pourra prendre le nouvel Institut[433].

L'institut se dote alors de trois instances : un comité de direction, composé de 5 membres ; un conseil d'administration (les membres du comité de direction, plus 5 autres personnalités, provenant tous du monde universitaire) et un conseil de perfectionnement, composé de 7 membres issus du milieu du spectacle vivant. La constitution de ces instances, aux prérogatives floues – en particulier le conseil de perfectionnement qui « étudie les questions qui lui sont soumises par le Conseil d'Administration ou le Comité de direction, notamment les moyens de favoriser et d'étendre les activités de l'institut[434] » mais qui, comme il est écrit sur le même dossier d'archive, « ne fonctionne pas » –, montrent alors bien cette double ambition, universitaire et artistique, de l'Institut et sa difficile mise en œuvre.

---

et Étienne Souriau (4 thèses principales et 4 thèses complémentaires). Cependant, pour Gouhier, et peut-être pour les autres, le chiffre semble sous-estimé : « Henri Gouhier déclare dans un entretien avoir eu en permanence entre 50 et 80 inscrits et avoir participé à environ 15 soutenances par an. » (*Ibid.*, p. 123.).

[432] À propos de l'anglais, Christophe Gaubert et Marie-Pierre Pouly écrivent par exemple qu'il s'agit « dans les années 1960, [d']une discipline de lettres fortement féminisée, dont le corps de savoirs littéraires hérité de la fin du XIXe siècle ne se prêtait guère explicitement à des usages politiques et qui occupait une position relativement dominée au sein des facultés de lettres dont elle regroupait pourtant, en 1968, un cinquième des étudiants. » (Christophe Gaubert et Marie-Pierre Pouly, « Transformations morphologiques et mobilisations disciplinaires – Les enseignants et étudiants de l'Institut d'anglais de la Sorbonne en 1968 », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°194, 2012, p. 80.)

[433] « Lettre de Raymond Lebègue au Recteur de l'Université » (19 février 1960). Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

[434] Notes manuscrites, désignant les membres du Conseil d'administration, du Comité de direction et du Conseil de perfectionnement de l'IET (1960). Archives nationales, cote : 20010498/178.

Tableau 11 : Constitution du comité de direction et des conseils d'administration et de perfectionnement de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne (1960)[435]

Comité de direction	- Raymond Lebègue, *président* ; - Étienne Souriau, *vice-président* ; - Maurice Gravier, *secrétaire* ; - J. B. Fort ; - Jacques Scherer.
Conseil d'administration	- Charles Aubrun, Professeur à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Directeur de l'Institut d'Études Hispaniques ; - Jacques Chailley, Professeur à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Directeur de l'Institut de Musicologie ; - J. B. Fort, Professeur à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines ; - Maurice Gravier, Professeur à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Directeur de l'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs et de l'Institut d'Études Scandinaves ; - Ernest Labrousse, Professeur à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Directeur d'Études à l'École Pratique des Hautes Études ; - Raymond Lebègue, Membre de l'Institut, Professeur à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines ; - M. Robert, Professeur à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines ; - Jacques Scherer ; Professeur à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines - Étienne Souriau, Membre de l'Institut, Professeur à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines ; - Pierre Wuilleumier, Professeur à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines.
Conseil de perfectionnement	- Jean-Louis Barrault, Directeur du Théâtre de France ; - Pierre-Aimé Touchard, Inspecteur Général des spectacles ; - Léon Chancerel, Président de la Société d'histoire du théâtre ; - A.M. Julien, Directeur Général du Théâtre National de l'Opéra ; - Jean Vilar, Directeur du Théâtre National Populaire ; - Jean Meyer, Directeur Artistique du Théâtre du Palais Royal ; - André Villiers, Metteur en scène du Théâtre en Rond de Paris.

Parallèlement à cette volonté active de trouver des soutiens afin de légitimer une telle discipline et la création d'un nouvel institut, Jacques Scherer et Raymond Lebègue profitent d'une conjoncture socio-historique favorable, voyant se multiplier des initiatives proches, comme le rappelle Odette Aslan :

> « C'est l'époque […] où Georges Jamati a donné au CNRS l'impulsion à des études, poursuivies par Jean Jacquot, concernant le théâtre ; où le Centre d'Études et de Radio-

[435] Informations issues de : *Id.*

> Télévision française s'intéresse à la transposition du théâtre à la radio et à la télévision ; où la Société d'histoire du théâtre poursuit ses travaux et la publication de sa revue ; où la Société française d'esthétique s'active autour du théâtre[436]. »

À côté de cette conjoncture nationale spécifique enfin, la constitution de la discipline des études théâtrales en France doit aussi beaucoup à une circulation internationale des esthétiques théâtrales et des modèles disciplinaires, comme nous le verrons au chapitre suivant. Nous pouvons d'ores et déjà observer que cette volonté d'internationalisme et de prise en compte de la représentation et des esthétiques contemporaines est visible à travers les buts que Jacques Scherer et Raymond Lebègue assignent à l'Institut d'études théâtrales, comme ce dernier le note en 1960, parallèlement à l'ambition de lier université et milieux artistiques:

> ce mouvement d'opinion [à l'égard des études théâtrales] dont l'ampleur nous a étonnés, M. Scherer et moi, me paraît causé surtout
> 1) par la suppression des barrières traditionnelles entre l'étude du théâtre antique, celle du théâtre français, celle des théâtres étrangers, et celle de l'esthétique dramatique.
> 2) par l'étude conjointe du théâtre des siècles passés et de celui d'aujourd'hui ;
> 3) par la collaboration prévue de savants et de techniciens (acteurs, metteurs en scène, décorateurs[437]).

Ces multiples ambitions caractérisent alors les études théâtrales, qui peuvent revendiquer leur caractère hybride – entre inscription dans le champ universitaire et liens au monde théâtral. Il faut toutefois interroger la manière dont ces intentions parviennent ou non à se concrétiser au sein de l'institution académique au cours des années 1960.

Les années 1960, une « institutionnalisation du flou[438] »

Du fait de la spécificité du modèle universitaire français, où la fonction d'enseignement a longtemps prévalu sur celle de recherche à l'inverse de l'université allemande, il importe pour les études théâtrales – après avoir constitué un champ de recherche autonome – de garantir rapidement leur intégration dans l'enseignement supérieur. Cela passe d'une part par leur reconnaissance au sein de l'institution académique et d'autre part, par la mise en place de conditions de leur propre reproduction, en particulier l'existence de programmes à part entière et de diplômes reconnus. Cet enjeu d'intégration empêche alors de rapprocher absolument l'histoire de

[436] Odette Aslan, *Paris, capitale mondiale du théâtre*, *op. cit.*, p. 231.
[437] « Lettre de Raymond Lebègue au Recteur de l'Université » (19 février 1960). Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.
[438] La formule est tirée de Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, *op. cit.*, p. 329 *sqq.*

la constitution des études théâtrales au CNRS – un groupe de recherche, composé notamment de Jean Jacquot et de Denis Bablet et consacré au théâtre se développe au CNRS dans les années soixante, devenu en janvier 1967 équipe propre de « recherches théâtrales et musicologiques[439] » – et celle qui se joue à la Sorbonne, ainsi que le fait Marie-Madeleine Mervant-Roux. Ces deux institutions partagent certes un domaine de recherche similaire – ce qui les amène d'ailleurs à collaborer à de multiples reprises[440] – mais les formes d'hybridation et les oppositions auxquelles ces deux institutions ont à faire face au cours de leur histoire ne sont pas les mêmes. En particulier car les études théâtrales de la Sorbonne se constituent, tout au long des années 1960, de manière souvent improvisée. On peut appréhender cette « institutionnalisation du flou[441] » à partir de la difficile constitution d'un programme d'enseignement et de procédures spécifiques de recrutement de l'équipe enseignante. Toutefois, cette forme paradoxale d'institutionnalisation amène les artistes et les enseignants à cohabiter au sein d'un même espace, ce qui permet alors de garantir la poursuite de l'une de ses ambitions hybrides : mener de front approche théorique et approche pratique du théâtre.

La difficile constitution d'un programme

Comme le note les premiers statuts de l'Institut d'études théâtrales en 1959, celui-ci a pour objet

> - de coordonner et de développer les études supérieures relatives au théâtre ;
> - de rassembler des documents relatifs à ces études et, d'orienter les étudiants et les chercheurs vers les autres sources de documents ;
> - de publier, sous le patronage de l'Université de Paris, et selon des modalités qui seront déterminées avec son accord, des études et des recherches sur le théâtre ;
> - de coordonner et d'animer l'action des groupes d'étudiants existants, ou à créer, qui organisent des représentations théâtrales sous le patronage de l'Université de Paris[442].

Pourtant, en dehors de la coordination d'activités éditoriales ou de recherche, les études théâtrales peinent à revendiquer leur statut de discipline propre, qui se caractérise en premier lieu par une fonction d'enseignement. Outre le flou de ces statuts, la

---

[439] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », *op. cit.*

[440] Par exemple, après 1968 : « À la demande de l'IET, l'[Équipe de Recherche] participera en 69-70 à un enseignement d'initiation à la recherche, au niveau de la maîtrise et de la 3ème année du diplôme de l'IET. Il a été convenu qu'il serait tenu compte des programmes de recherches de l'ER dans le choix des sujets de mémoires de maîtrise de l'IET. » (« Rapport d'activité et programmes de recherches : Équipe propre du CNRS n°31 » (30 juin 1969). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 28.9).

[441] Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, *op. cit.*, p. 329 *sqq.*

[442] « Statut - Article 2 », in Arrêté du 21 novembre 1959 portant création d'un Institut d'Études Théâtrales à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris (1959). Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

formulation est encore ambiguë lorsqu'il est fait mention de la possibilité pour l'Institut de faire appel à des personnalités extérieures :

> En outre, selon les besoins, l'Institut se réserve de faire appel à des spécialistes qualifiés auxquels il pourra demander des conférences ou des cycles de conférences sur des disciplines relatives au théâtre[443].

En effet, cette discipline ne se constitue pas d'un seul élan, mais subit de multiples réorientations au cours de son histoire, liées à des rapports de force en son sein ainsi qu'à des conjonctures extérieures, en particulier l'inertie des structures universitaires.

Une division du travail intellectuel

Durant les premières années de l'institut, son activité se borne à constituer des affichages réguliers des différents cours existants relatifs au théâtre et à organiser des conférences d'artistes, de spécialistes de formes artistiques et/ou théâtrales étrangères et d'enseignants invités venant de l'étranger, par exemple Heinz Kindermann en 1961, comme le raconte Raymond Lebègue :

> Dès l'année 1960, eut lieu un premier cycle de conférences publiques. Titres : Le Théâtre des Nations, Apports récents des théâtres étrangers en France, Durrenmatt, Comment jouer Brecht ? Comment jouer Shakespeare ?, la Commedia dell' Arte. Les auteurs d'exposés étaient des directeurs de théâtre : Planson, H. Gignoux, Planchon ; des hommes de théâtre : Chancerel, J. Fabbri, D. Bablet ; des critiques dramatiques : M. Lebesque, des érudits : P.-L. Duchartre ; des professeurs.
> Depuis, deux cycles se suivent chaque année. En 1960-1961, les Romains dans le théâtre du XVIème et du XVIIème siècles (France, Espagne, Angleterre, Allemagne), et Aspects de la mise en scène en Europe de l'Antiquité au XVIIème siècle (Grèce, Rome, France, Angleterre, Italie, le ballet, l'opéra). On entendit aussi J. Jullien et Barrault.
> En 1961-1962, *Aspects du théâtre européen au XVIIIème siècle* (France, Allemagne, Autriche, Suède), avec la collaboration du professeur anglais Lough et du professeur autrichien Heinz Kindermann, et les *Théâtres d'Extrême-Orient* (Japon, Chine, Cambodge, Inde[444]).

Les nombreuses thématiques, ainsi que la diversité des intervenants, si elles sont initialement revendiquées, montrent cependant l'état relativement chaotique de la discipline. Le tableau ci-dessous, qui récapitule l'ensemble des enseignements du 2ème semestre de l'Institut d'études théâtrales pour l'année 1962-1963, montre ainsi le faible nombre de cours hebdomadaires, souvent assurés par des enseignants d'autres

[443] « Article 8 », *ibid.*

[444] Raymond Lebègue, « L'Institut d'Études théâtrales », *Annales de l'Université de Paris,* 32-2, 1962, pp. 131-132. Pour 1963, Alain Virmaux rajoute : « Cours sur Brecht, Pouchkine, Strindberg, Pirandello ; conférences consacrées aux grands metteurs en scène d'hier (Copeau, Baty, Dullin, Jouvet…) par des spécialistes du théâtre d'aujourd'hui tels que Lerminier, Touchard, Julien, Barsacq ; visite du Théâtre de France et entretien avec Jean-Louis Barrault ; discussion – passionnée – avec Bourseillier ; séance, enfin et surtout, avec Vilar (qui vint deux fois) » (Alain Virmaux, « Les études théâtrales à la Sorbonne », *Cahiers pédagogiques* n°51, décembre 1964, pp. 29-30.)

départements comme les lettres, la philosophie ou les langues (à l'exception de ceux de Lebègue, Dort, Alain Virmaux et Charles Antonetti), en plus des conférences exceptionnelles.

Tableau 12 : Ensemble des enseignements du 2ème semestre de l'Institut d'études théâtrales (1962-1963)[445]

Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi
M. Lebègue : - Le théâtre français des origines à 1548. - Corneille, *Le Cid*	**M. Pignarre :** - Musset, *Les Caprices de Marianne* ; Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* **M. Picard :** Racine, *Bajazet*	***Théâtre français :*** • le 20 février **M. L. Chancerel :** Louis Jouvet • le 13 mars **M. P.A. Touchard :** Gaston Baty • le 24 avril **M. A. Barsacq :** Charles Dullin • le 8 mai **M. S. Pitoëff** : Georges Pitoëff ***Théâtres étrangers :*** • le 6 mars **M. Wuilleumier :** La mise en scène dans le théâtre romain • le 13 mars **M. Grimal** : Sénèque, *Phèdre* • le 20 mars • le 27 mars **M. Robert :** Le théâtre d'Euripide • le 24 avril • le 8 mai **Mme Nordmann :** G. B. Shaw, *Candida* • le 20 mars • le 27 mars **M. Grappin :** Le théâtre classique de Schiller	• le 21 février **M. A. Bourseiller:** Quelques problèmes du théâtre contemporain **M. Virmaux :** Travaux pratiques : dissertation et commentaires de documents • le 28 février • le 7 mars **M. Dort :** Brecht, *Mère Courage* • le 14 mars • le 21 mars **M. Fort :** Les tragédies de Shakespeare • le 18 avril • le 23 mai **M. Dort :** Pirandello, *Chacun sa vérité* • le 2 mai • le 9 mai **M. Dort :** L'intrigue et le mouvement dans le théâtre de Goldoni	• le 8 mars **M. J. Vilar :** La mise en scène du *Triomphe de l'Amour* de Marivaux • le 29 mars **M. J. Vilar :** La mise en scène de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux **M. Revault d'Allonnes :** Problèmes d'esthétique théâtrale **M. Antonetti :** Travaux pratiques : Projets de mises en scène

[445] Ce tableau a été réalisé à partir des documents retrouvés dans les archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 25.13. Il regroupe à la fois les cours réguliers et les conférences exceptionnelles. En gras, les intervenants (conférenciers ou professeurs) ; en italique, les titres d'œuvre.

L'hétérogénéité des études théâtrales s'accompagne de plus d'une forte division du travail, qu'elles prétendent pourtant remettre en cause avec des enseignements classiques assurés par des universitaire d'un côté (Lebègue, Pignarre, Picard, Wuilleumier, Grimal, Robert, Nordmann, Grappin, Fort, Revault d'Allonnes, ainsi que Dort[446]) et un rapport distant à la pratique de l'autre avec des conférenciers extérieurs, pour majorité des metteurs ou des administrateurs (Chancerel, Barsacq, Pitoëff, Bourseiller, Vilar, metteurs en scène, et Touchard, administrateur). Seuls Virmaux, alors assistant à la Sorbonne (et dont le cours s'appelle en fait « Interprétation de documents figurés[447] » et comprend l'analyse de photographies de cinéma et de mises en scène), et Antonetti, proposent des enseignements innovants, rompant avec les frontières persistantes entre université et théâtre. La *Revue d'histoire du théâtre* insiste d'ailleurs sur ce point : « les travaux pratiques, très bien accueillis par les étudiants, commençaient à être organisés : commentaires de documents iconographique et sonores, et projets de mise en scène[448]. »

Au sein même des universitaires, de profondes divergences apparaissent, faisant cohabiter les approches les plus novatrices (comme les cours de Dort ainsi que les ateliers de pratique d'Antonetti) et les plus « classiques », représentée notamment par Raymond Picard et Raymond Lebègue. Cette idée d'une opposition binaire doit cependant beaucoup à Barthes, renvoyant ces approches littéraires au passé, aux « classiques ». Picard se considère pourtant lui aussi comme un innovateur, en particulier parce qu'il l'approche biographique pour privilégier le texte littéraire, comme le note Robert Garapon au moment de sa mort :

> « Si j'avais à exposer la conception que Raymond Picard se faisait de la critique et à en marquer la stabilité et la cohérence au fil des années, je partirais d'un sentiment qui s'imposa très tôt à son esprit : celui de l'insuffisance de la critique biographique. Dès 1950, dans l'Avertissement de son édition de Racine, il écrivait : "Qui ne voit que ces

[446] Le propos se doit cependant d'être nuancé. S'il s'agit d'oppositions structurales tenaces, l'un des professeurs peut pourtant écrire : « En ce qui concerne l'option "Anglais", je vous propose le programme suivant : 1. Les grandes tragédies shakespeariennes (Hamlet, Macbeth, Othello, Le Roi Lear) 2. Bernard Shaw (Candida). Shakespeare me paraît une nécessité, étant donné sa grande vogue auprès des metteurs en scène d'aujourd'hui. Quant à l'œuvre dramatique de Shaw, c'est une des plus "théâtre", avec ses interminables introductions et ses abondantes indications scéniques. Bien que ses pièces ne soient pas souvent jouées en France (sauf Jeanne d'Arc ou Le Soldat de Chocolat), elles sont le fait d'un auteur qui était acteur dans l'âme, et comportent d'intéressants exemples techniques. » (« Lettre de M. Fort » (31 janvier 1962). Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.)

[447] « CA du 27 mai 1963 ». Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

[448] Colette Bié, « L'Institut d'Études théâtrales à la Sorbonne en 1962-1963 », *Revue d'histoire du* théâtre, 15/4, octobre-décembre 1963, p. 409.

> documents [biographiques] n'éclairent nullement l'œuvre elle-même, et à peine ses alentours ? Or c'est à l'œuvre qu'il faut s'appliquer. De l'époque où la Science, croyait-on, devait apporter la Vérité avec le Salut, et où l'Histoire était le seul recours des professeurs de belles-lettres pris d'un complexe d'infériorité devant la Science, beaucoup ont gardé le sentiment que l'explication d'une œuvre doit être avant tout historique. […] Les vrais problèmes - de la constitution de l'univers tragique, des rapports de l'action et de la fatalité, de la relation entre la psychologie des personnages et les conventions théâtrales - sont-ils résolus de façon si évidente qu'on ne prend pas la peine de les aborder dans ces gros volumes bourrés de faits, de dates et de références, dont le caractère est si indéniablement scientifique[449]?" »

La mise en place de diplômes

Les études théâtrales ont alors une faible consistance : elles sont certes définies par un objet, le théâtre, et représentées par un institut, mais elles n'ont toujours pas de programme défini, de cours ou de personnel spécifique, etc. Cette situation est rapidement contestée, comme le note Alain Virmaux dès 1964 :

> on devine aisément que tout cela fit des salles et des amphithéâtres pleins à craquer, mais ne signifiait pas grand-chose pour ce qui est de l'intérêt porté aux études théâtrales proprement dites. Qui n'aurait été séduit[450] ?

La structuration disciplinaire passe alors par la volonté d'instaurer un diplôme spécifique, et donc un programme constitué « où se trouvent imbriqués des prescriptions techniques et des prescriptions idéologiques[451] », comme le formule Jean-Louis Fabiani à propos de la discipline philosophique. S'il n'est pas imposé par l'État comme pour la philosophie mais constitué en interne au fil de (re)définitions disciplinaires, le programme établit pourtant « "le savoir reconnu comme valable" à un moment du temps[452]. » D'ailleurs, par le biais d'Étienne Souriau, le modèle philosophique semble retenu, privilégiant un programme à la fois fixe et étendu, selon la forme du « canon » :

> M. Souriau expose les raisons qui lui font souhaiter dans ce domaine un cadre très général et très vaste qui ne varie pas. Sans doute tout le programme ne peut-il pas être traité dans les cours chaque année, mais des lectures peuvent être conseillées aux étudiants et on fait porter de préférence les questions de l'examen sur les parties du programme que les professeurs ont pu traiter au cours de l'année. Des dispositions de ce genre ont été prises pour la fixation du programme dans certaines disciplines philosophiques et on a été satisfait des résultats qu'a donnés ce système. Après discussion il est décidé qu'un programme de questions à étudier sera établi au début de chaque année[453].

---

[449] Robert Garapon, « In Memoriam Raymond Picard (1917-1975) », *Revue d'histoire littéraire de la France* n°1, 76ème année, janvier-février 1976, pp. 161-162.
[450] Alain Virmaux, « Les études théâtrales à la Sorbonne », *op. cit.*, p. 30.
[451] Jean-Louis Fabiani, *Les Philosophes de la République*, *op. cit.*, p. 46.
[452] *Ibid.*, p. 49.
[453] « CA du 8 février 1962 ». Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

Cette volonté de fixer un programme de manière pérenne n'est pas retenue. Mais la fonction d'enseignement, nécessaire à la reproduction du corps professoral, tend à être investie par les études théâtrales, à côté des seules fonctions de recherche :

> M. Lebègue fournit, sur l'invitation du président, un aperçu sur les activités de l'Institut au cours de ses deux premières années d'existence. Les divers cycles de conférence ont certes réuni un public important, mais aussi flottant et de composition variable selon le sujet traité par l'orateur du jour. Il serait souhaitable que l'Institut se consacre à la formation continue d'un public d'étudiant qui porterait un intérêt plus soutenu à l'ensemble de la matière enseignée. Pour stabiliser l'attention des étudiants, il paraît utile de sanctionner les études qu'ils font sur le théâtre par l'attribution d'un certificat de licence. Du reste, de divers côtés le souhait a été maintes fois exprimé, notamment par des étudiants étrangers[454].

À partir de la rentrée 1962, deux diplômes apparaissent : un certificat et un diplôme d'études théâtrales, dont les épreuves sont les mêmes[455], mais les publics différents – le premier vise un public universitaire, et le second est à destination des professions artistiques –, comme le raconte Jacques Scherer en 1963 :

> Ainsi, nous proposons un enseignement théâtral d'une part aux étudiants, d'autre part aux gens de théâtre […] Quelle est l'organisation universitaire de ces études théâtrales à la Sorbonne ? Tout d'abord parlons du nouveau diplôme créé. Il s'appelle le certificat d'Études Théâtrales, c'est un certificat de licence[456]. […] Cela signifie que pour pouvoir se présenter à ce certificat, il faut déjà avoir fait des études secondaires et avoir passé l'examen « propédeutique ». Mais un grand nombre de candidats valables, issus des professions théâtrales, ne répondent pas à ces conditions ; il est pourtant intéressant de leur donner accès à cet enseignement nouveau. À l'intention de ces candidats, nous avons créé un autre diplôme, de titre légèrement différent, que nous avons appelé « diplôme d'études théâtrales ». Ce n'est pas un certificat de licence bien que les épreuves soient absolument identiques à celles du certificat[457].

Parallèlement à la volonté d'ouvrir les enseignements aux professionnels, phénomène alors peu courant, le programme est délimité et pris en charge par un nombre d'enseignants réduit. Il est ainsi décidé en 1964 que « seules les options théâtre allemand, théâtre anglais et théâtre scandinave feront l'objet d'un enseignement donné à

---

[454] *Id.*

[455] Deux épreuves écrites (« Composition sur un sujet d'histoire du théâtre français [coefficient 2, durée 4 heures] » et « Composition sur un sujet d'esthétique théâtrale ou de technique théâtrale [coefficient 2, durée 4 heures] ») et trois épreuves orales (« Explications d'un texte d'un auteur français, avec projet de mise en scène ou commentaire de documents [coefficient 2] », « Interrogation sur l'histoire du théâtre lyrique, ou sur l'histoire d'un théâtre étranger [coefficient 1] » et « Explication et commentaire d'un texte dramatique étranger (dans une traduction française) ou d'un texte lyrique [coefficient 1] ». (« Arrêté 9 juin 1962 ». Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.)

[456] Quatre certificats sont alors nécessaires pour l'obtention de la licence.

[457] Jacques Scherer, « Communication à la Rencontre Internationales pour l'Enseignement du théâtre, Bruxelles » (janvier 1963). Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

l'institut même[458]. » C'est dans ce premier temps de fermeture du corps des études théâtrales que les premiers assistants font leur apparition. La nomination de Bernard Dort en 1963,

> doit permettre d'étoffer le programme d'enseignement (M. Dort devra donner cinq heures d'enseignement par semaine […] Le service de M. Dort pourrait se décomposer de la façon suivante : "Histoire du théâtre français" 1 Heure, "Esthétique théâtrale" 1 Heure, "Matière à option" 1 Heure (Théâtre italien et théâtre allemand), "Travaux pratiques" (2 Heures)[459].

Cette nomination est rapidement suivie par celle d'André Tissier. À eux deux, ils prennent en charge presque la moitié (8 sur 20) des cours préparatoires au Certificat et au Diplôme d'études théâtrales pendant l'année scolaire 1964-1965. De plus, si le nombre des intervenants est encore important (12), il tend à se réduire, ou en tout cas à être davantage contrôlé. C'est ce que montre par exemple le tableau des enseignements de l'année 1965-1965 de la page suivante, où les « exercices de mise en scène » d'Antonetti ou les « travaux pratiques » de Virmaux, Dort et Jomaron occupent une place de plus en plus importante.

[458] « CA du 25 juin 1964 ». Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

[459] « CA du 27 mai 1963 ». Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

Tableau 13 : Ensemble des enseignements de préparation au Certificat et au Diplôme d'études théâtrales de l'Institut d'études théâtrales (1964-1965)[460]

Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi
M. Tissier – Le Théâtre d'Euripide **M. Antonetti** – Théâtre français, travaux pratiques : exercices de mise en scène **M. Gravier** – Le théâtre mystique et le théâtre historique de Strindberg	**M. Adam** – Molière : *Tartuffe* **M. Fort** – Le théâtre de Shakespeare (cours de 3ème cycle) **M. Antonetti –** Théâtre français, travaux pratiques : exercices de mise en scène	**M. Fort** – Shakespeare : *La Tempête* <u>Conférences-débats : à 17h :</u> (Exemple : - Mercredi 13 janvier 1965 : **Claudel au théâtre, aujourd'hui ;** avec Mme Marie-Jeanne Durry (professeur à la Sorbonne), Jean-Louis Barrault et Alain Cuny. - Mercredi 31 mars 1965 : **Goldoni : Réalisations scéniques récentes en France et en Italie** ; avec Michel Arnaud, Mario Baratto (lecteur d'italien aux Écoles normales supérieures), Gian-Franco de Bosio (directeur du *Teatro Stabile* de Turin) et Jacques Rosner (du Théâtre de la Cité de Lyon – Villeurbanne).	**M. Tissier** – Théâtre français, travaux pratiques : Corneille : *Le Cid* ; Marivaux : *Les fausses confidences* ; Claudel : *Tête d'or* ; Giraudoux : *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* **M. Dort** – Esthétique théâtrale : éléments de la représentation contemporaine **M. Dort** – Théâtre français : la mise en scène en France de 1880 à 1940 **M. Picard** – Racine : *Bajazet* **M. Dort** – Brecht : *Mère Courage* ; le théâtre de Büchner **M. Virmaux** – Théâtre français, travaux pratiques : Racine, *Bajazet*	**M. Tissier** – Corneille : *Le Cid* ; Claudel : *Tête d'or* **M. Tissier** – Marivaux : *Les fausses confidences* ; Giraudoux : *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* **M. Revault d'Allonnes** – Esthétique théâtrale : les théories du comique **Mme Baratto** – Goldoni, Pirandello : *A chacun sa vérité* **M. Scherer** – Le théâtre en France de 1700 à 1750 **Mme Jomaron** - Théâtre français, travaux pratiques : Molière : *Tartuffe* **M. Dort** – Esthétique théâtrale : travaux pratiques

Faire du théâtre à l'université : théorie et pratique

Tout comme en Allemagne, l'un des desseins les plus originaux de l'Institut, et en même temps les plus difficiles à mettre en œuvre, consiste à acter la fin de la séparation entre théorie (sous son acception large) et pratique. Si l'ambition de l'Institut est freinée par certaines règles et agents du monde universitaire – quoiqu'il y trouve également des

[460] Ce tableau a été réalisé à partir des documents retrouvés dans les archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 25.15 Il regroupe à la fois les cours réguliers et les conférences exceptionnelles. En gras, les intervenants (conférenciers ou professeurs) ou les titres des conférences exceptionnelles ; en italique, les titres d'œuvre.

soutiens –, elle l'est tout autant par la crainte de certains artistes de se voir dicter leur art. On peut le voir par exemple dans la pièce de Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma* (1956), qui met en scène l'auteur « Ionesco » face aux « théâtrologues[461] » Bartholomeus I, II et III. Le nom de ces personnages est créé à partir du nom de Barthes, qui est représenté de même que Bernard Dort. L'un des Bartholomeus déclare :

> « La critique doit être descriptive, non pas normative. Les docteurs, comme Marie vient de vous le dire, ont tout à apprendre, rien à enseigner, car le créateur est lui-même le seul témoin valable de son temps, il le découvre en lui-même, c'est lui seul qui, mystérieusement, librement, l'exprime. Toute contrainte, tout dirigisme, – l'histoire littéraire est là pour le prouver – faussent ce témoignage, l'altèrent, en le poussant dans un sens (*geste à droite*) ou dans l'autre (*geste à gauche*[462]). »

Prenant le contre-pied du discours universitaire, Ionesco, au travers de son personnage homonyme, professe l'idéologie du don individuel – presque sacré – qui prévaut dans les milieux artistiques. Rejouant l'opposition des écrivains à la nouvelle Sorbonne, Ionesco s'oppose alors à la possibilité même d'un discours théorique sur le théâtre, ainsi qu'à la prétention de l'université ou, plus précisément, des « docteurs[463] » (Molière n'est pas loin) à aborder – au risque de le régenter – le théâtre contemporain, c'est-à-dire le théâtre vivant. Autre exemple frappant à propos du cas des études théâtrales : l'émission télévisuelle *L'Avenir est à nous* – à destination d'un public jeune et dédiée à leur orientation professionnelle – est consacrée le 25 octobre 1965 à Antonin Artaud et à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne. Elle fait intervenir Bernard Dort et Tania Balachova – qui a participé à l'expérience du Théâtre Alfred Jarry d'Antonin Artaud entre 1927 et 1930 –, et celle-ci déclare que « le théâtre ne peut pas s'apprendre dans les livres. » À la question du journaliste lui demande ce qu'elle pense du fait qu'on étudie le théâtre à la Sorbonne, elle répond : « C'est merveilleux, ceci dit, il faut en plus aller jouer la comédie ou mettre en scène, se tromper, apprendre que les théories ne sont pas applicables d'une façon tellement absolue[464]. »

---

[461] « BARTHOLOMEUS I, *à Bartholomeus II* : Commencez, chez collègue, vous-même, par la théâtrologie…/BARTHOLOMEUS I et II, *à Bartholomeus III* : Commencez, si vous voulez, vous-même, par la spectato-psychologie… » (Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma* (1956), in *Les Chaises suivi de L'Impromptu de l'Alma*, Paris, Gallimard, 2013, p. 143.)

[462] *Ibid*., pp. 175-176.

[463] « BARTHOLOMEUS I, *regardant tout autour avec satisfaction* : C'est un véritable laboratoire./ BARTHOLOMEUS III : Nous avons bien travaillé./ BARTHOLOMEUS II : Nous ne sommes pas docteurs pour rien. » (*Ibid.*, p. 162.)

[464] Propos de Tania Balachova, *L'Avenir est à nous*, 25 octobre 1965. En ligne sur le site de l'INA, consulté le 8 avril 2020 : https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu05417/antonin-artaud-par-tania-balachova-et-bernard-dort.html

Malgré les relations initiales avec d'autres artistes, qui s'organisent en majorité sous la forme de conférences quant au travail de mise en scène, l'Institut met également en place dès 1962 des ateliers de pratique, notamment avec les enseignements d'Antonetti qu'il poursuivra jusqu'en 1976[465] :

> M. Antonetti assurera encore les travaux pratiques de mise en scène qu'il avait fort bien animé l'an dernier, son concours ne pèse en aucune manière sur le budget de l'Institut, puisqu'il nous est prêté gracieusement par l'administration dont il relève[466] [le ministère de la Jeunesse et des Sports].

Si Charles Antonetti est metteur en scène, il a également participé à l'histoire de la décentralisation théâtrale dans l'immédiat après-guerre. Ce moment marque le renouveau d'une politique culturelle en France, sous des bases très différentes de celles imposées par Malraux en 1959. Les principes de l'éducation populaire – qui seront au fur et à mesure décriés et renvoyés au ministère de la Jeunesse et des Sports – insistaient sur le rôle éducatif du théâtre, histoire largement occultée dont est pourtant tributaire le développement des études théâtrales en France. Cela est particulièrement visible avec la mise en place, certes précaire, des premières institutions d'enseignement dramatique pour former des enseignants de théâtre après la Seconde Guerre mondiale :

> « Sur ce plan de la décentralisation dramatique, la Direction des Spectacles se trouve d'ailleurs secondée (je ne dis pas doublée) par un autre organisme administratif qui est la Direction des Mouvements de jeunesse et d'éducation populaire. En principe, ce service nouveau a pour rôle de veiller sur le sort du théâtre amateur. En fait, ses principaux animateurs MM. Charles Antonetti, Henri Cordeaux, Hubert Gignoux, André Crocq, Robert Barthès, Jean Rouvet et Yves Joly, groupés autour de leur chef M. Becquart, ont eu l'idée intéressante de fonder des cours d'enseignement dramatique où sont conviés tous ceux que leur métier ou leur vocation amène à s'occuper peu ou prou de théâtre : instituteurs, professeurs, directeurs de sociétés locales etc. Une dizaine de centres ont été créés dans toute la France : à Romagne, près de Poitiers ; à Terre-Noire près de Saint-Etienne ; à Falampin, près de Lille ; à Marly, à Houlgate, à Annecy, à Saint-Cloud, à Montry-Condé, et il en est prévu d'autres. L'enseignement comporte deux degrés, dont le premier nécessite un stage d'une semaine et le second un stage d'un mois. […] Tout sommaire qu'il soit, l'instrument est efficace. Par lui, une ferveur dramatique se prépare à renaître dans toute la France, dont un théâtre plus accompli profitera finalement[467]. »

Comme nous l'avons vu, l'Institut a pour vocation de s'ouvrir aux professionnels du théâtre (soit en tant qu'enseignants, soit en tant qu'étudiants) – phénomène qui se développe au cours des années soixante et prendra de l'importance à la suite de Mai 68.

---

[465] « Chronologie de Charles Antonetti (1911-1999) », in Charles Antonetti, *Les Techniques du jeu dramatique par un militant de l'éducation populaire*, Genève, Slatkine, 2015, pp. 217-218.

[466] « CA du 27 mai 1963 ». Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

[467] Francis Ambrière, *La Galerie dramatique (1945-1948) – Le théâtre en France depuis la Libération*, Paris, éditions Corréa, 1949, p. 28.

Il refuse cependant de former des comédiens et de remettre en cause le monopole des conservatoires et des écoles de théâtre, tout comme l'avait fait Max Herrmann en Allemagne. Jacques Scherer déclare ainsi en 1963 que

> La Sorbonne n'est pas une école professionnelle, elle ne prétend pas former des comédiens, il y a à Paris de nombreuses écoles et de nombreux théâtres. La Sorbonne n'a pas de théâtre et elle a jusqu'à présent refusé d'en avoir. On peut considérer qu'il est facile aux étudiants de suivre l'activité des théâtres de Paris ; bien entendu, nous leur demandons d'être informés de la production actuelle, d'être capables autant que possible de la comprendre et de la juger[468].

Le refus de formation professionnelle (malgré tout contrebalancé par la création du diplôme d'études théâtrales), ainsi que la faible constitution de la discipline, pas encore organisée comme marché au sein du monde universitaire, pose alors le problème des débouchés. On ne verra pourtant apparaître ce questionnement que plus tardivement, nouvelle preuve de la dépendance à l'égard des lettres, où la finalité de l'enseignement littéraire est rarement questionnée. De plus, la mise en œuvre des enseignements pratiques se heurte à de sérieuses difficultés, comme par exemple le manque de moyens et de locaux :

> par faute de moyens, [l'enseignement] est presque entièrement théorique. Je suis personnellement convaincu de la nécessité d'abondants travaux pratiques, on ne peut pas comprendre le théâtre sans théâtre, sans pièces et sans scènes, mais tout cela coûte cher et nous n'avons pas d'argent[469].

Jean-Louis Barrault propose pourtant de mettre à disposition l'Odéon-Théâtre de France, dont il devient le directeur en 1959 : « Monsieur Lebègue se demande comment on pourrait profiter plus utilement de la généreuse offre de J.L. Barrault, concernant des travaux pratiques au théâtre de France[470]. » Mais cette solution n'est envisageable qu'à court-terme, ou sur des temps courts, par exemple des visites, comme le note Jacques Scherer ;

> M. Scherer donne quelque éclaircissements sur la collaboration avec les metteurs en scène. Le problème des travaux pratiques à l'extérieur est évoqué et en particulier les visites qui ont pu être faites à l'Odéon-Théâtre de France, grâce à la bienveillance de J.L.

---

[468] Jacques Scherer, « Communication à la Rencontre Internationales pour l'Enseignement du théâtre, Bruxelles » (janvier 1963). Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

[469] *Id.*

[470] « CA du 25 juin 1964 ». Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

> Barrault. Quatre ou cinq visites de théâtre pourraient être prévues, au cours de chaque année scolaire[471].

Il semble alors nécessaire de trouver de nouveaux locaux. Le déménagement, qui a lieu en 1966 pour intégrer le centre Censier, n'est pas à considérer sous le seul angle matériel et géographique, quoiqu'il reflète un premier succès de la discipline auprès des étudiants. Il montre également un mouvement d'autonomisation vis-à-vis de la Sorbonne et de l'Institut de français, dont l'Institut d'études théâtrales est encore tributaire. La distance physique représente en effet un éloignement symbolique, et permet également un rapprochement avec les disciplines les plus proches des études théâtrales – les langues vivantes en tête :

> Le comité se penche ensuite sur l'avenir de l'Institut : le nombre de ses étudiants s'accroît rapidement, les locaux deviennent insuffisant. La Bibliothèque Gaston Baty est toujours trop largement garnie. Faut-il la fermer ? […]
> Monsieur Scherer souhaiterait l'installation de l'Institut au Centre Censier. Il songe à une association avec les sections de langues vivantes. Certains collègues linguistes verraient d'un bon œil l'inscription du Certificat d'Études Théâtrales sur les liste des certificats à option prévus dans le cadre de la licence d'enseignement des langues vivantes et des Lettres Modernes. Dans cette perspective, un rapprochement local avec les langues vivantes serait souhaitable[472].

Ce premier tournant, qui vise à rompre plus radicalement avec les lettres et à se rapprocher des langues vivantes, contribue au mouvement de précision de la définition des études théâtrales, qui subit parallèlement, comme nous le verrons, un processus de forte expansion. Il conserve néanmoins, notamment par le recrutement qu'organise Jacques Scherer, son hybridation initiale, ni tout à fait du côté du monde universitaire, ni tout à fait du côté de celui du théâtre.

Un recrutement à deux têtes

Comme nous l'avons déjà souligné, la création de l'institut est permise grâce à des soutiens multiples et hétérogènes, rendant les études théâtrales peu cohérentes dans ses premiers temps. Dans un seconde temps, le caractère hybride de la discipline est incorporé à l'institution universitaire avec l'arrivée de nouveaux membres par lequel le corps enseignant tend à se fermer et les études théâtrales à se préciser. C'est notamment le cas avec la figure de Bernard Dort, qui suit une trajectoire à la charnière de

[471] « CA du 8 février 65 ». Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.
[472] *Id.*

l'université et du théâtre et que l'on peut donc considérer comme un « homme double[473] », selon la notion élaborée par Christophe Charle.

Bernard Dort : un intellectuel « double » entre le théâtre et l'université

Si l'Institut ne regroupe au départ que des universitaires, tels Raymond Lebègue et Jacques Scherer, Bernard Dort (1929-1994) – ce « professeur-vedette[474] » selon Yéhuda Moraly, étudiant de l'époque – les rejoint dès 1962, enclenchant véritablement un mouvement de rapprochement avec le monde intellectuel et le champ théâtral pour les études théâtrales. Bernard Dort suit une trajectoire atypique. Né en 1929, il rejoint Paris après la guerre où il poursuit ses études au lycée Charlemagne. Après avoir obtenu son bac philosophie/sciences, réussi brillamment, ce qui lui permet de recevoir une bourse tout en étant refusé en classes préparatoires littéraires (il n'a fait ni grec, ni latin), il commence des études de droit. Il échoue au concours d'entrée de l'ENA en 1949 pour le réussir en 1950, époque où il écrit son premier article pour *Les Temps modernes* grâce au soutien de Jean Pouillon (son ancien professeur de philosophie au lycée, ami de Sartre et chroniqueur au *Temps modernes* depuis 1946). Tout en continuant ses études à l'ENA, avant de rejoindre le ministère de la Santé et de la Population, il continue son activité de critique, comme le souligne Chantal Meyer-Plantureux, biographe de Bernard Dort :

> « Son génie, peut-être pas, mais son talent, lui, est déjà largement reconnu : en quelques mois, Françoise Giroud lui propose la rubrique "Spectacles" de *L'Express* qu'elle vient de fonder avec Jean-Jacques Servan-Schreiber, Roger Stéphane l'appelle à *France-Observateur* pour tenir une chronique littéraire qui deviendra plus importante dans *L'Observateur littéraire*, dont le numéro 1 sort en novembre 53, et il signe son premier contrat pour un ouvrage intitulé provisoirement *Le Dernier Moment* aux Éditions de la Table ronde le 16 avril 1953[475]. »

C'est surtout avec la revue *Théâtre populaire* qu'il se fait connaître. Il rejoint le comité de rédaction en 1955 (le premier numéro de la revue date de mai-juin 1953) jusqu'au dernier numéro, en 1964, et participe très activement avec Barthes à l'importation de Brecht en France – point sur lequel nous reviendrons par la suite. En 1962, il se met en congé de l'administration publique et accepte l'invitation de Louis

[473] « [Les hommes doubles] sont à la fois des représentants (au sens politique) du social au sein de la sphère culturelle et inversement des représentants de la culture vis-à-vis de la société globale. » (Christophe Charle, « Le temps des hommes doubles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39/1, janvier-mars 1992, p. 75.)

[474] Yéhuda Moraly, « Hommage à Bernard Dort : De vives voix », *Revue d'histoire du théâtre*, 1994/2, p. 187.

[475] Chantal Meyer-Plantureux, *Bernard Dort : Un intellectuel singulier*, *op. cit.*, p. 81. La plupart des informations biographiques proviennent de cet ouvrage.

Althusser de diriger un séminaire à l'École normale supérieure : « Les grandes tendances du théâtre moderne ». Ce qui représente alors pour lui « [son] premier pas dans l'Université[476] » le pousse ensuite à accepter la proposition de Jacques Scherer de rejoindre l'Institut d'études théâtrales. Chantal Meyer-Plantureux insiste sur la difficulté de Dort à se faire accepter au sein du monde universitaire :

> « Mais les choses ne se déroulent pas exactement comme prévues car Dort ne fait pas partie du "sérail" : il n'est ni normalien, ni agrégé et n'a passé aucun doctorat […]. Comme Barthes, il se voit rejeté par le milieu universitaire. "Jamais un non-agrégé n'entrera à la Sorbonne", tonitrue un professeur bon teint à la vue de la candidature de Dort[477] ».

Colette Scherer note pourtant en entretien que :

> Ca a posé quelques problèmes administratifs, ça c'est sûr, et puis, à ce moment-là, il y avait l'assemblée des professeurs pour la Sorbonne et, bon, il y a eu quelques personnes qui étaient réservées mais bon, je crois me souvenir qu'il y avait eu en fait au moment de l'élection de Bernard Dort... Il y avait eu trois ou quatre abstentions, c'est tout[478].

Bernard Dort est loin de considérer l'enseignement comme une vocation, il refusait même initialement de suivre cette voie comme il a pu le raconter par la suite : « Je ne tenais pas à suivre une voie toute tracée. Père instituteur, fils professeur[479]. » Plusieurs enseignants d'études théâtrales insistent d'ailleurs sur cette absence de vocation, comme Georges Banu qui déclare : « Je... je n'ai pas voulu être prof, je le suis devenu comme ça mais... comme Dort, Dort ne voulait pas... il est devenu prof[480]. » Ou encore Michel Corvin :

> C'était un peu plus tard [1970] que Dort a rassemblé ses travaux pour devenir professeur. Il est devenu professeur tard, il n'avait pas tellement envie et il n'avait pas la fibre universitaire. Lui, c'est le théâtre qui l'intéressait mais ce n'était pas... Une carrière académique, ça ne l'intéressait pas vraiment[481].

Dort devient pourtant maître-assistant en 1963 et professeur en 1975. Cet « homme double[482] », très inséré dans le champ de la critique, et, par la suite dans le champ théâtral[483], et très engagé politiquement, allie la figure de l'intellectuel (de choix) et de

---

[476] *Ibid.*, p. 172.
[477] *Ibid.*, p. 173.
[478] Entretien avec Colette Scherer, 21 mai 2014.
[479] Entretien de Bernard Dort avec Chantal Mayer-Plantureux, cité par Chantal Meyer-Plantureux, *Bernard Dort : Un intellectuel singulier*, *op. cit.*, p. 49.
[480] Entretien avec Georges Banu, 17 février 2014.
[481] Entretien avec Michel Corvin, 25 février 2014.
[482] Christophe Charle, « Le temps des hommes doubles », *op. cit.*
[483] « Pendant les années 80, [Bernard Dort] s'engage dans la pratique. » (Marco Consolini, « Notice biographique », in *Les Pouvoirs du théâtre : Essais pour Bernard Dort*, Paris, éditions théâtrales, 1994, p. 171.) À partir de 1982, il s'éloigne de l'université et devient professeur au Conservatoire

l'universitaire (de fait), comme le raconte Jean-Pierre Ryngaert, longtemps collègue de Bernard Dort au sein de l'Institut d'études théâtrales :

> Scherer a fait le saut de fonder... enfin de s'associer quand même avec Dort, qui n'était pas n'importe qui, qui était un mec qui ne vient pas du tout du sérail. C'est un énarque, c'est un type politiquement très engagé, qui signe le Manifeste des 121 etc. Bon, c'est quand même... ça va pas de soi. Enfin, c'est une histoire récente mais quand même, il faut bien comprendre que ce n'était pas si simple hein... compte-tenu des pesanteurs universitaires traditionnelles[484].

Un recrutement bipolaire

Ce caractère bipolaire de l'Institut d'études théâtrales, à la fois du côté du champ académique et du champ théâtral – et qu'on ne saurait référer uniquement à un processus mécanique de « *cycle fractal*[485] » selon la théorie d'Andrew Abbott – tend à être préservé par Jacques Scherer par le biais d'un recrutement spécifique maintenant cet équilibre paradoxal. Deuxième maître-assistant à être engagé, à la suite de Bernard Dort, André Tissier a quant à lui un parcours classique. Agrégé, docteur, il est professeur dans le secondaire au moment où Jacques Scherer lui propose de devenir maître-assistant à l'institut. Contrairement à Dort, ce dernier est considéré par certains de ses jeunes collègues comme « archiclassique, archiconservateur[486] », voire « tout à fait réactionnaire[487] ». Alors qu'il travaille sur la farce au Moyen-âge, Bernard Dort s'intéresse au théâtre du XX^{ème} siècle (en particulier le théâtre allemand, dont Brecht), notamment sous l'angle de la mise en scène. On peut observer ce phénomène au travers de l'intitulé de l'ensemble de ses cours à l'institut entre 1962 et 1981 :

(1981-1988) ; dramaturge au Théâtre national de Chaillot puis directeur du Théâtre et des Spectacles au ministère de la Culture (1988-1989).

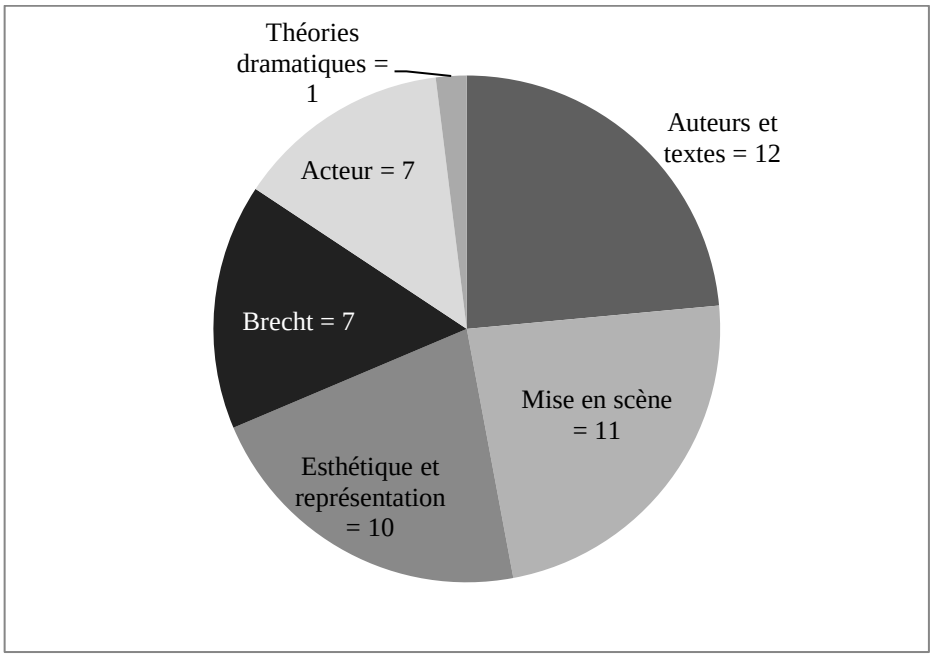
[484] Entretien avec Jean-Pierre Ryngaert, 31 janvier 2014.

[485] Andrew Abbott, *Chaos of disciplines*, *op. cit.*, p. 21.

[486] Entretien avec Michel Corvin, 25 février 2014.

[487] Entretien avec Jean-Pierre Ryngaert, 31 janvier 2014. L'une des personnes avec lesquelles nous avons réalisé un entretien ira jusqu'à dire « qu'il était, par certains côtés, ce qu'il peut y avoir de pire dans l'enseignement de la littérature. »

Graphique 9 : Part des thématiques des cours de Bernard Dort dans le cadre de l'Institut d'études théâtrales (1962-1981)[488]



Ainsi, sur tous les cours qu'il donne entre 1962 et 1981 (n=48), 11 portent sur la mise en scène ou des metteurs en scène (tel Antoine ou Craig), 10 sur l'esthétique de la représentation théâtrale, 12 sur des auteurs ou des textes dramatiques (majoritairement contemporains, tel qu'Armand Gatti, ainsi que dans une perspective dramaturgique), 7 sur Brecht (*Les Fusils de la mère Carrar* en 1962 et *La Vie de Galilée* en 1967), 7 sur l'acteur et 1 sur les différentes théories dramatiques. Si Dort a pour charge d'ouvrir le programme des études théâtrales, Tissier – comme auparavant Lebègue avant lui – doit à l'inverse maintenir le canon.

On retrouve ensuite ces mêmes oppositions au niveau du recrutement des assistantes au milieu des années 1960 : Françoise Kourilsky provient elle-aussi du champ de la critique (elle débute sa collaboration à *Théâtre populaire* en 1961), elle n'est pas agrégée et s'intéresse au théâtre radical américain. Elle soutient sa thèse de 3ème cycle en 1971 consacrée au *Bread and Puppet Theatre*, compagnie de théâtre et de marionnettes, orientée à gauche, fondée aux États-Unis en 1962, et son séminaire à l'Institut d'études théâtrales entre 1968 et 1970 porte sur : « Mai 68 : Les Théâtres

[488] Ces données proviennent d'un traitement statistique de l'ensemble des cours donnés à l'Institut d'études théâtrales par Bernard Dort, figurant dans le catalogue des fonds d'archives Dort de l'IMEC. Les catégorisations et regroupements ont été effectués par nos soins. Voir « Annexe 3 : Cours de Bernard Dort donnés à l'Institut d'études théâtrales (1962-1981) », pp. 549-550.

populaires et la politique[489] ». À l'inverse, Martine de Rougemont, fille de Denis de Rougemont, est agrégée et travaille sur le théâtre du XVIIIème siècle. Elle déclare elle-même que : « Tissier et [elle] étai[ent] au bout le moins théorique[490]. »

Derrière cette profonde division du travail scientifique, correspondant en partie à des oppositions politiques, segmentant la discipline, se dissimulent une lutte entre des fractions intégrées de manière différenciée au sein du champ universitaire, ce qui permet à la pluralité méthodologique et des objets mêmes de se perpétuer tout au long de la décennie. Cependant, avec Mai 1968 et les thématiques que ces évènements font circuler, le pôle le plus théâtral, renforcé par l'arrivée d'artistes au sein de l'université, tend à gagner en influence et en légitimité. Les études théâtrales se précisent, ou plutôt tendent à se spécialiser, notamment « de plus en plus vers le vingtième [siècle[491]] » comme le dit Martine de Rougemont. C'est aussi à partir de ce moment qu'elles commencent à s'institutionnaliser véritablement et à gagner en légitimité, comme nous le verrons par la suite.

****

L'approche que venons de mettre en œuvre pour le cas français après l'avoir mobilisé pour l'Allemagne nous permet de voir que la discipline des études théâtrales se forme dans une configuration socio-historique spécifique, en lien avec les transformations du champ théâtral et du monde académique, déterminant en partie ses prises de position novatrices au sein de l'institution universitaire. Refusant l'opposition entre théorie et pratique de même que les frontières des disciplines traditionnelles et revendiquant son hybridité, elle n'accède au statut de discipline autonome que progressivement. Malgré son institutionnalisation, sa structuration en discipline tend en effet à être différée du fait de son hybridation initiale, tant du point de vue de

[489] Julie de Faramond retrace sa trajectoire ultérieure, largement marquée par les échanges avec le monde du théâtre professionnel et l'international : « Après avoir enseigné à l'Institut d'études théâtrales, puis à l'université de New York, elle codirige, avec Joseph Chaikin et Meredith Monk, le "Centrer for Theatre Practice", de 1977 à 1979. Durant la saison 1981-1982, elle fut directrice du Festival mondial de théâtre de Nancy. En 1982, elle fonde à New York, l'"Ubu Repertory Theater", et met en scène le répertoire français contemporain, contribuant ainsi à diffuser les textes théâtraux français outre-Atlantique. Tout au long de sa carrière, elle a cherché à développer les échanges internationaux et les collaborations entre gens de théâtre issus d'horizons les plus divers. » (Julie de Faramond, *Pour un théâtre de tous les possibles*, *op. cit.*, p. 13.)

[490] Entretien avec Martine de Rougemont, 6 mars 2014.

[491] *Id.*

l'hétérogénéité de l'équipe enseignante que de la difficulté à mettre en œuvre son programme inédit d'enseignement.

Cette histoire, faite de rapports de force entre disciplines relativement concurrentes, passe d'abord par la recherche d'une autonomie institutionnelle vis-à-vis de l'enseignement littéraire. Mais, si les études théâtrales proposent des façons innovantes d'appréhender le phénomène théâtral, cela ne veut pas dire qu'elles visent à rompre avec le texte et avec toute approche littéraire. Marie-Madeleine Mervant-Roux a ainsi à la fois raison et tort d'écrire qu'

> « on ne rend [pas] exactement compte du processus réel en évoquant une "émancipation" par rapport aux études littéraires. Le processus tel qu'on peut le reconstituer n'est pas le mouvement simple que cette formule fait imaginer[492]. »

En effet, les personnes avec lesquelles nous avons pu réaliser des entretiens insistent presque tous sur la dureté et la difficulté de l'entreprise de Jacques Scherer[493]. Et lui-même insiste sur cette idée d'une soumission initiale à la discipline des lettres, par exemple en 1995 où il raconte que

> « le théâtre n'est pas seulement un texte, il a ce caractère paradoxal d'être un texte défini par quelque chose qui n'existe pas encore et qui existera après lui. Autrement dit, l'historien du théâtre actuel est condamné à connaître bien sûr le texte de la pièce, mais aussi à le considérer comme engendré par la mise en scène à laquelle il donnera lieu. Tout le monde, dans le système universitaire, n'en est pas encore convaincu. Il y faudra du temps[494]. »

Cette croyance se perpétue tout au long de l'histoire des études théâtrales : par exemple, Jean-Pierre Sarrazac insiste encore récemment sur le fait que « la littérature est en train d'essayer de regagner du terrain[495] ». Selon Danielle Chaperon, elle se renforcerait dans les années 1970. Pour elle, les études théâtrales se seraient uniquement « définies a posteriori contre les études littéraires[496]. » Cette idée est également partagées par Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux, qui insistent sur

---

[492] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », *op. cit.*, p. 4.

[493] Ainsi les remarques de Michel Corvin, citées plus haut, ou celles de Colette Scherer : « Il y avait au sein de l'institut de français des gens qui voulaient garder l'étude du théâtre pour la littérature française. » (Entretien avec Colette Scherer, 21mai 2014.)

[494] « Jacques Scherer, un parcours : Entretien avec Jean Goldzink et Hédi Kaddour », *op. cit.*, p. 91.

[495] Jean-Pierre Sarrazac, futur professeur de l'Institut d'études théâtrales, déclare ainsi que : « Quand on voit ce que devient l'université, quand on voit ce qui menace notre discipline… L'involution… C'est-à-dire que la littérature est en train d'essayer de regagner du terrain. » (Entretien avec Jean-Pierre Sarrazac, 21 mars 2014.)

[496] Danielle Chaperon, « Littérature et études théâtrales : ombres au tableau et perspectives », *Swiss Academies Communications*, 13/3, 2018, p. 18.

« la fable sur les origines fondamentalement anti-littéraires des études théâtrales[497] ». En plus d'être infondée, cette conception serait liée pour eux à des enjeux de légitimation au sein de l'espace des disciplines – affirmation partiellement exacte mais qui pourrait également renvoyer au positionnement proprement « littéraire » d'au moins deux d'entre eux selon le dangereux jeu de l'objectivation.

La perspective relationnelle d'une autonomisation des études théâtrales vis-à-vis des lettres conserve pourtant toute sa justesse, premièrement d'un point de vue scientifique – même si nous pensons, avec Bernard Dort, que l'apparition des études théâtrales ne s'est pas faite au détriment de la littérature mais a autorisé une « nouvelle alliance » entre le texte et la scène comme il le note en 1984 :

> « En définitive, c'est à une émancipation des divers facteurs de la représentation théâtrale que nous assistons. Une conception unitaire du théâtre, qu'elle soit fondée sur le texte ou sur la scène, est en train de s'effacer. Elle laisse progressivement place à l'idée d'une polyphonie voire d'une compétition entre les arts frères qui contribuent au fait théâtral. Dans cette perspective, les tenants d'une essence du théâtre, qu'on l'identifie à la "poésie dramatique", selon Aristote ou Hegel, ou à l'évidence concrète, physique, de la scène, selon Craig et Artaud, risquent de se voir rejetés dos à dos. Le long débat entre le texte et la scène s'en trouve déjà déplacé ; bientôt, il ne sera plus loin d'être sans objet[498]. »

D'un point de vue institutionnel, malgré l'apparition des études théâtrales dès 1959, il faut attendre novembre 1968 et la réorganisation générale des facultés pour que la section de Littérature française de la Sorbonne soit morcelée et que « le divorce à l'amiable[499] » soit prononcé entre elle et l'Institut d'études théâtrales. Comme nous le verrons au chapitre suivant, c'est à ce moment qu'il devient véritablement autonome, en formant une des Unités d'enseignement et de recherche (UER) de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de la Sorbonne, puis de la Sorbonne Nouvelle. Ces différentes étapes qui rythment l'histoire des études théâtrales en France sont retracées en 1970 par les partisans de la discipline dans la notice de l'Institut :

> En 1965, Jacques Scherer succéda à M. Lebègue, et réorganise l'Institut pour lui donner une plus large audience. L'Institut quitta la salle exigüe de la Sorbonne, où il avait trouvé refuge, pour s'installer au Centre Censier.
> En mai 1968, l'Institut d'Études théâtrales se déclara autonome et forma une des Unités d'enseignement et de recherche (U.E.R) de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Sorbonne.

---

[497] Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », in *Genèses des études théâtrales en France*, *op. cit.*, p. 11.
[498] Bernard Dort, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance » (1984), in *Le Jeu du Théâtre – Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 1995, pp. 273-274.
[499] Jacques Scherer, « Bernard Dort universitaire », in *Les Pouvoirs du théâtre*, *op. cit.*, p. 175.

En mars 1970, après un vote de son Conseil de direction, l'Institut d'Études théâtrales fut intégré par le Ministère à la nouvelle Université de Paris-III[500].

[500] « Institut d'Études théâtrales : Notice provisoire pour l'année 1970-1971 ». Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 28.9.

CONCLUSION : Discordance des temps, concordance des champs

Comme nous l'avons vu, la légende dorée de la discipline promue par l'historiographie traditionnelle, qu'elle soit française ou allemande, présuppose souvent une forme d'hostilité généralisée du monde universitaire à l'égard de cette nouvelle discipline. Malgré toutes les oppositions, des enseignants marginaux (les fameux « pères fondateurs ») seraient parvenus, seuls, à les surmonter. Il est nécessaire de mettre à distance cette manière d'écrire l'histoire des études théâtrales. Pourtant, cela ne signifie pas qu'il n'y eut pas un processus structural de séparation entre champ universitaire et champ artistique, déterminant une hostilité à l'encontre des études théâtrales et une difficulté à l'imposer, ce qu'on observe à la fois dans les cas allemand et français – selon des modalités distinctes.

Il importe alors d'aborder cette problématique à l'aune du concept d'hybridation. Plutôt que d'opérer dans le ciel des idées, la notion d'hybridation suppose toujours d'interroger les conditions structurales de succès (ou d'échec) du franchissement des frontières entre des espaces antagonistes, ainsi que sur ses temporalités et ses formes spécifiques. Comme nous l'avons vu, la remise en cause de la division du travail entre science et art est ainsi toujours précaire et renégociée en fonction des conjonctures. Cette approche nous semble en effet la seule garante d'une comparaison efficace entre des systèmes universitaires nationaux, qui ne saurait reposer sur une analyse en termes de retard – visible par exemple dans la thèse de la « modernisation[501] » contre laquelle nous met en garde Rudolf Stichweh – ou alors sur des analogies souvent superficielles car reposant sur la coïncidence d'évènements artificiellement rapprochés.

Malgré des temporalités distinctes (« discordance des temps »), on peut observer des processus similaires (« concordance des champs[502] » selon l'expression de Vincent Dubois). La création des études théâtrales tient en Allemagne comme en France à une

[501] Cette dernière, fréquente dans la première moitié du XX^ème^ siècle, supposerait en effet « un retard d'évolution par rapport à d'autres systèmes dominants situés à proximité. » (Rudolf Stichweh, « La structuration des disciplines dans les universités allemandes du XIXème siècle », trad. Martina Bodé-Pitz, *Les Universités germaniques. XIXème - XXème siècles*, *Histoire de l'éducation* n°62, 1994, p. 70.)

[502] Vincent Dubois, « L'action de l'État, produit et enjeu des rapports entre espaces sociaux », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°201-202, mars 2014, p. 16.

conjoncture universitaire et politique particulière, qui contribue à remettre en cause (relativement) les hiérarchies prévalant au sein du monde académique. Marielle Silhouette insiste à raison sur le fait que la *Theaterwissenschaft* – mais cela vaut aussi pour la France – apparaît à un moment de « reconsidération universitaire des canons et des classiques par la redéfinition des agents fondés légitimement à les fixer[503]. » Contre la thèse fonctionnaliste, il importe d'insister sur le fait que les frontières ne se brouillent pas toutes seules, mais à la faveur d'acteurs ou d'institutions « doubles » selon l'hypothèse de Christophe Charle. C'est ce que montre particulièrement l'alliance inédite entre agents dominés au sein du monde académique – comme Max Herrmann en Allemagne et Jacques Scherer en France – et agents du monde théâtral en voie de légitimation comme le sont les metteurs en scène. Herbert Jhering a ainsi raison, bien que ce soit pour le déplorer, lorsqu'il écrit en 1929 que :

> Le germaniste [il entend ici la *Theaterwissenschaft*] et le metteur en scène : chacun s'appuie sur l'autre, chacun puise sa légitimité en l'autre[504].
>
> [*Germanist und Regisseur – einer beruft sich auf dem anderen, einer legitimiert sich mit dem anderen.*]

En effet, la figure du metteur en scène – Christophe Charle parle de « l'emprise de ce nouvel homme double[505] » au début du XX^ème^ siècle – est omniprésente dans cette histoire, en Allemagne comme en France. On observe pourtant une désynchronisation relative des deux champs théâtraux, avec une légitimation plus tardive du metteur en scène en France qu'en Allemagne. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que la figure du metteur en scène se renforce en France, au croisement de logiques symboliques et professionnelles. Cette histoire se joue à l'échelle nationale mais surtout internationale, comme nous le verrons au chapitre suivant.

Le projet d'une sociologie historique comparée des disciplines nous a permis d'insister sur les différents déterminants permettant de comprendre l'apparition de la discipline des études théâtrales dans des contextes différents. Après avoir insisté sur les métamorphoses des champs universitaire et théâtral à l'échelle nationale, ainsi que sur la multiplication des circulations entre eux, il s'agit désormais d'enrichir notre regard

---

[503] Marielle Silhouette, « Entre l'école et le théâtre : canons et classiques dans les années 1920 à Berlin », *op. cit.*, p. 638.

[504] Herbert Jhering, *Reinhardt/Jessner/Piscator oder Klassikertod?*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1929, p. 11.

[505] Christophe Charle, *Théâtres en capitales : Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914)*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 465.

grâce à une perspective transnationale – ce qui nous permettra d'analyser les différentes scènes sur lesquelles se déploie l'histoire des études théâtrales et ainsi mieux comprendre la synchronisation internationale des champs nationaux qui semble se mettre en place à cette période. En termes méthodologique, il s'agit donc de compléter la comparaison par une approche en termes d' « histoire croisée », dans une période où les enjeux politiques sont centraux.

DEUXIÈME PARTIE :
LA « RÉSISTIBLE ASCENSION » DES ÉTUDES THÉÂTRALES – UNIVERSITÉ, THÉÂTRE ET POLITIQUE (ANNÉES 1960-1970)

INTRODUCTION :
La politique dans tous ses États

„*Immer neu wächst Gras über die Grenze.*
Das Gras muß ausgerissen werden
Wieder und wieder das über die Grenze wächst[506]."

Heiner Müller, *Der Vater* (1958)

« Ceux d'en haut disent : paix et guerre
N'ont rien à voir l'une avec l'autre
Mais leur paix et leur guerre
Sont comme vent et tempête.

La guerre naît de leur paix
Comme la fille de sa mère,
Elle a
Ses traits horribles.

Leur guerre tue
Ce que leur paix
Avait laissé[507]. »

Bertolt Brecht, « Ceux d'en haut disent :
paix et guerre » (1939)

Jusqu'à présent, nous avons abordé l'apparition et le développement de la discipline des études théâtrales en France et en Allemagne principalement sous l'angle comparatif, en essayant toutefois de souligner les convergences et les divergences que lient ou différencient les différents cas nationaux. En plus des risques inhérents à l'approche comparative traditionnelle – en particulier celui de réifier des entités nationales au détriment des transferts et des échanges dans lesquels elles s'inscrivent et qui leur donnent forme –, elle présente plusieurs limites pour la période qui nous intéresse et, *a fortiori*, pour notre objet. En effet, l'approche en termes d'histoire croisée est d'autant plus nécessaire que la discipline des études théâtrales interroge, comme nous l'avons vu, les délimitations entre champ universitaire et champ théâtral – premier enjeu de la notion d'hybridation, souligné dans notre première partie. Elle questionne en outre l'imperméabilité des strictes frontières nationales – second enjeu de l'hybridation

[506] Heiner Müller, „Der Vater" (1958), in *Germania: Tod in Berlin (Texte 5)*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1977, p. 26. (« *Toujours repousse l'herbe par-dessus la frontière. / L'herbe doit être arrachée / De nouveau et de nouveau qui pousse par-dessus la frontière*. », Heiner Müller, *Le Père* (1958), in *Hamlet-machine, précédé de Mauser et autres textes* (1979), trad. Jean Jourdheuil et Heinz Schwartzinger, Paris, Minuit, 2016 p. 7.)

[507] Bertolt Brecht, « Ceux d'en haut disent : paix et guerre » (1939), trad. Maurice Regnault, in *Poèmes 4 (1934-1941)*, Paris, L'Arche, 1966, p. 13.

–, puisqu'elle se constitue rapidement à l'échelle transnationale avec l'apparition en 1957 de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale au sein de l'Unesco. D'autre part, la comparaison terme à terme s'avère, pour notre objet, problématique dans un contexte de guerre froide[508]. Certes, les modèles nationaux, en s'affrontant sur la scène internationale, sont amenés à se figer. Ainsi, Elisa Goudin peut insister sur l'importance des conflits à cette échelle pour comprendre les relations entre les deux Allemagnes tout au long de cette période :

> « À Berlin, ville-vitrine pour les deux États, la politique culturelle est constamment liée au contexte de rivalité entre les deux États allemands sur le plan de l'acquisition d'une légitimité internationale. La RDA cherchait à saboter la prétention de la RFA à représenter seule la nation allemande à un niveau international. La RFA a en effet toujours prétendu être le seul État héritier de l'Allemagne antérieure au Troisième Reich et s'est d'emblée constituée comme le prolongement unique de la nation allemande[509] ».

Cependant, ces modèles sont paradoxalement amenés à circuler au sein de ce contexte et à se modifier au gré des rencontres et des échanges. Si la guerre froide peut être considérée avec Natalia Tsvetkova comme une « *Cultural Cold War*[510] » qui voit s'affronter des modèles antagonistes au sein desquels la question culturelle est centrale, il faut prendre garde à ce qu'elle ne soit pas envisagée de manière univoque. Corine Defrance et Anne Kwaschik ont raison de souligner qu'elle ne doit pas être

> « analysée comme le point de départ et le phénomène explicatif majeur voire unique, mais comme un contexte dans lequel s'opèrent les échanges et transferts scientifiques au cours de la période étudiée[511] ».

Tout à la fois arène internationale de compétitions et d'échanges, la guerre froide a pu faire exister un « internationalisme scientifique[512] » et culturel selon la formule de Ludovic Tournès. C'est ce que montre le rôle et l'influence des organisations internationales à cette période, et cela malgré leurs contradictions sur lesquelles nous reviendrons. Les processus d'internationalisation du théâtre et de l'université – objet de

---

[508] Patrick Hassenteufel, « De la comparaison internationale à la comparaison transnationale. Les déplacements de la construction d'objets comparatifs en matière de politiques publiques », *Revue française de science politique*, 55/1, 2005, pp. 113-132.

[509] Elisa Goudin, « La politique culturelle à Berlin : du système de la RDA au système démocratique de l'Allemagne unifiée (1957-1994) », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, 49/1, 2017, p. 38.

[510] Natalia Tsvetkova, *Failure of American and Soviet Cultural Imperialism in German Universities (1945-1990)*, *op. cit.*, p. 1.

[511] Corine Defrance et Anne Kwaschik, « Sciences, internationalisation et guerre froide : éléments d'introduction », in Corine Defrance et Anne Kwaschik (dir.), *La Guerre froide et l'internationalisation des sciences – Acteurs, réseaux et institutions*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 18.

[512] Ludovic Tournès, « Jalons pour une histoire de l'internationalisme scientifique : le Conseil international des unions scientifiques et l'Union académique internationale », in *Ibid.*, pp. 51-52.

notre troisième chapitre – participent à ouvrir l'espace des possibles de la discipline des études théâtrales en lui donnant l'opportunité de s'inscrire à cette échelle et de lui fournir des ressources qui peuvent être investies à différentes niveaux. Le contexte de la guerre froide contribue également à politiser les enjeux culturels et universitaires – qu'il s'agisse de les investir à l'échelle étatique, par exemple pour les instrumentaliser, ou d'en proposer une définition alternative, notamment au moment de la crise de Mai 68. Lié au phénomène d'internationalisation, le processus de politisation – qu'il importe de saisir sous toutes ses formes, ce qui sera l'enjeu de notre quatrième chapitre – s'inscrit dans une « conjoncture fluide », définie par Michel Dobry comme une « désectorisation conjoncturelle de l'espace social[513] ». Conjoncture particulière qui, comme nous le verrons, favorise particulièrement les études théâtrales en légitimant les caractéristiques qu'elles ont mises en avant dès leur origine, tout en participant à leur donner forme.

En faisant ici référence à la pièce de Brecht *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*[514] (1941) – parabole prenant pour objet l'ascension d'Adolf Hitler à la tête de l'Allemagne en 1933 en insistant sur les conditions sociales l'ayant rendue possible –, il s'agit de mettre l'accent sur les processus sociaux, souvent méconnus, qui ont favorisé le développement et la légitimation des études théâtrales tout au long des années 1950 et 1960 contre une approche idéaliste et souvent téléologique réifiant ces mêmes processus. Cette perspective causaliste est celle de Cournot selon laquelle « le contingent résulte de l'intersection de séries causales indépendantes[515] » dont on peut alors rendre raison. Elle ne suppose pour autant aucun nécessitarisme, perspective à laquelle peuvent parfois souscrire les partisans du marxisme, et peut-être Brecht lui-même dans la pièce *Arturo Ui*, dont il n'est pas certain, en fait, qu'elle représente une ascension « résistible[516] ». Pourtant, il s'agissait pour Brecht de prendre pour objet un évènement historique particulier en représentant simultanément les deux temps de l'histoire – celui de la crise économique (comme état qui détermine l'action, avènement de l'épique dans le drame) qui est le temps des lois du capitalisme, et celui de

[513] Michel Dobry, *Sociologie des crises politiques : La dynamique des mobilisations multisectorielles*, Paris, Presses de la Fondation nationales des sciences politiques, 1986, p. 141.
[514] *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* (1941), trad. Hélène Mauler et René Zahnd, Paris, L'Arche, 2012.
[515] Ivan Ermakoff, « Contingence historique et contiguïté des possibles », *Tracés. Revue de sciences humaines* n°24, 2013, p. 24.
[516] Quentin Fondu, « Mettre en scène les lois de l'histoire : *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Bertolt Brecht », communication dans le cadre du Séminaire littéraire des Armes de la Critique (23 novembre 2018, ENS Ulm).
En ligne : https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/851/files/2018/12/Brecht-Arturo-Ui-Quentin-Fondu.pdf

l'ascension de Ui (comme processus dynamique s'inscrivant dans une forme dramatique) qui est le temps de la politique. Quoique ce ne soit pas toujours le cas, ces deux régimes d'historicité peuvent parfois coïncider : ils le doivent même pour Marx et, après lui, Brecht dans son *Livre des retournements*, où il note que :

> « Le maître Sa [comprendre : Rosa Luxemburg] enseignait : "La libération survient comme une éruption volcanique". Le maître Lan Kü [Karl Liebknecht] enseignait : "La libération s'effectue comme un coup de main". Mi En-leh [Lénine] enseignait : "Les deux sont nécessaire. Quelque chose qui éclate et quelque chose qui fond à l'improviste[517]". »

L'histoire des études théâtrales est également le fruit de ces coïncidences temporelles en s'inscrivant à la fois dans le temps (long et souvent immobile) des structures et le temps (court et souvent fluctuant) de la politique. Cette partie vise alors à rendre compte de la politique et de l'histoire dans tous leurs états et à toutes leurs échelles. En effet, fidèle à notre hypothèse d'imbrication des champs, des échelles mais également des temps, nous pensons avec Gisèle Sapiro que « pour comparer des entités et/ou étudier les échanges entre elles, il faut les resituer dans le système plus général des relations dans lequel elles se trouvent encastrées[518]. »

[517] Bertolt Brecht, *Me Ti – Livre des retournements* (1965), trad. Bernard Lortholary, Paris, L'Arche, 1978, p. 17.
[518] Gisèle Sapiro, « Comparaison et échanges culturels », *op. cit.*, p . 194.

CHAPITRE 3 – Une discipline « dont l'horizon est international » : Circulations, transferts et isomorphismes

Marc Bloch montrait déjà l'interrelation grandissante qui liait les sociétés européennes au début du XX^ème siècle en les définissant comme des « sociétés synchrones, proches les unes des autres dans l'espace[519] ». Ce constat est également partagé par Anne Rasmussen qui, à propos des années 1900, parle d'un « tournant internationaliste[520] ». Selon elle, il s'agit également d'un « tournant organisateur[521] » dans le sens où les échanges ne sont plus simplement le fait d'intermédiaires – individus mobiles ou, parfois, « homme doubles[522] » pouvant favoriser le dépassement des frontières entre champs comme celles des frontières nationales – mais sont favorisés par des

> « *structures* [comme] l'exposition universelle de 1900, les congrès internationaux et les offices qui en sont les organes permanents, l'organisation associative pour la coopération intellectuelle et scientifique, les projets d'exhaustivité bibliographique (classification, catalogage, accessibilité) ou la création de superstructures expertes comme celles dont l'acte de naissance date de 1901, l'Association internationale des Académies et le système des prix Nobel[523]. »

La période qui suit la Seconde Guerre mondiale est marquée par la guerre froide, accentuant la polarisation et les conflits entre deux modèles concurrents, l'occidental et le soviétique. On aurait pourtant tort de croire que cette période de conflits géopolitiques rend impossible des formes d'internationalisme – outre les circulations des modèles américain et soviétique au sein de blocs de l'Ouest et de l'Est. Cet internationalisme s'observe en particulier en matière scientifique, comme le souligne Ludovic Tournès :

> « si la guerre froide est un moment de mobilisation scientifique au service de l'affrontement idéologique, elle est aussi celle où des grands projets de coopération internationale connaissent une croissance sans précédent. […] L'internationalisme scientifique est en effet absent de l'écran-radar des historiens, le terme

[519] Marc Bloch, « Pour une histoire comparée des sociétés européennes », *op. cit.*, p. 355.
[520] Anne Rasmussen, « Tournant, inflexions, ruptures : le moment internationaliste », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* n°19, 2001/1, pp. 27-41.
[521] *Ibid.*, p. 34.
[522] Christophe Charle, « Le temps des hommes doubles », *op. cit.*
[523] Anne Rasmussen, « Tournant, inflexions, ruptures : le moment internationaliste », *op. cit.*, p. 33.

"internationalisation" étant presque définitivement associé à l'entre-deux-guerres et à un idéalisme naïf dont l'échec de la Société des Nations constituerait le symbole[524]. »

En effet, les années post-1945 voient, lors d'une « seconde phase[525] » d'internationalisation selon Nicolas Guilhot, Johan Heilbron et Laurent Jeanpierre, le renouveau et la montée en puissance des organisations et des associations internationales. Celles-ci constituent à la fois des instances d'échanges et de circulations (des biens et des personnes), de transferts (des idées et des modèles) et des arènes de conflits entre nations.

Le lien entre compétition et proximité croissante entre institutions a été souligné par Paul J. DiMaggio and Walter W. Powell à travers leur réflexion sur les facteurs favorisant « l'isomorphisme ». Les auteurs distinguent trois types d'isomorphisme : par la contrainte, par l'imitation et, enfin, par ce qu'ils appellent la « professionnalisation », définie par « la lutte collective des membres d'une profession pour définir les conditions et les méthodes de leur travail[526] ». Si la notion d'isomorphisme est au départ appliquée aux seules entreprises, elle a été étendue par Gisèle Sapiro aux instances de production culturelle[527]. Dans la continuité de cette réflexion, on retrouve, en ce qui concerne le théâtre et l'université au cours de la guerre froide, ces trois formes d'homogénéisation par-delà les frontières nationales et les conflits entre blocs concurrents. Outre les cas d'isomorphismes par la contrainte – ce que nous avons analysé à partir des réorganisations des universités en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale, sous l'égide du modèle états-unien à l'Ouest et soviétique à l'Est, en soulignant en même temps que cette imposition fait toujours l'objet de résistances et d'adaptations –, on assiste également à des formes d'isomorphisme par l'imitation et par la professionnalisation. L'Institut international du théâtre (1947) contribue par exemple à la légitimation et à la professionnalisation de la figure du metteur en scène en France. Malgré la concurrence entre plusieurs définitions des études théâtrales qui s'observe au sein de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (1957) – en particulier entre Berlin-Ouest et Berlin-Est –, c'est pourtant dans ce cadre et à cette échelle que se développe et s'unifie durablement la discipline.

[524] Ludovic Tournès, « Jalons pour une histoire de l'internationalisme scientifique », *op. cit.*, pp. 51-52.
[525] Johan Heilbron, Laurent Jeanpierre et Nicolas Guilhot, « Vers une histoire transnationale des sciences sociales », *op. cit.*, p. 125 sq.
[526] Paul Dimaggio et Walter Powell, "The Iron Cage Revisited : Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields", *American Sociological Review*, vol. 48, 1983, p. 152.
[527] Gisèle Sapiro, "How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? – A Sociological Approach to World Literature", in *Journal of World Literature* n°1, 2016, p. 93.

Ce chapitre propose de traiter du processus d'internationalisation du champ théâtral d'une part, en prenant notamment pour objet l'Institut international du théâtre né en 1947 au sein de l'Unesco, et ses conséquences éventuelles dans la synchronisation des champs théâtraux nationaux. D'autre part, nous analyserons l'internationalisation du champ universitaire, en étudiant en particulier la Fédération internationale pour la recherche théâtrale. Comme nous le verrons à partir de l'analyse des archives de ces deux institutions, l'échelle transnationale de la discipline joue un rôle important dans le développement de la *Theaterwissenschaft* dans les deux Allemagnes et dans l'apparition des études théâtrales en France.

Internationalisation du champ théâtral et synchronisation des champs théâtraux nationaux

Bien évidemment, les circulations des oeuvres et des représentations théâtrales ne commencent pas dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Étudiant les circulations théâtrales dans *Théâtres en capitales* (2008), Christophe Charle considère par exemple que l'on peut parler, dès la fin du XIX^{ème} siècle, d'une « première mondialisation culturelle[528] » avec l'« existence d'un double marché[529] » national et international où Paris occupe une position centrale. Comme il l'écrit :

> « en exportant ses meilleurs succès (mais souvent aussi ses pièces les moins littéraires, qui répondent à une demande de divertissement universel commune à toutes les capitales européennes), la capitale française peut prétendre au double rôle de capitale de théâtre nationale et européenne. Non seulement son théâtre étouffe la production provinciale, mais il bannit pratiquement de ses scènes, jusqu'à la fin du XIXe, les nouveautés des autres capitales européennes et influence nombre d'auteurs étrangers, même ceux qui passeront pour des novateurs en s'inscrivant contre cette tradition[530]. »

Si ce marché limite dans un premier temps les échanges aux produits de grande consommation ou aux productions patrimoniales impulsées par les États, il participe dans un second temps à la circulation et à la reconnaissance des avant-gardes théâtrales. Christophe Charle le montre en soulignant « les convergences internationales à l'œuvre dans le champ théâtral et sa dissociation par imitation ou dissémination à partir du champ parisien[531]. » Fondant en 1887 le Théâtre Libre à Paris, André Antoine contribue à introduire des auteurs étrangers majeurs en France (Hauptmann et Ibsen en

[528] Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit.*, p. 17.
[529] *Ibid.*, p. 98.
[530] *Ibid.*, p. 312.
[531] *Ibid.*, p. 487.

particulier). En outre, il constitue selon Philippe Baron et Philippe Marcerou un « modèle[532] », où la mise en scène se trouve légitimée et dont l'influence

> « est très sensible dans douze pays au moins où des sociétés théâtrales se sont fondées à l'image du Théâtre Libre : l'Allemagne, l'Angleterre, l'Autriche, la Belgique, le Danemark, la Grèce, la Hongrie, le Japon, la Pologne, le Portugal, la Russie, la Tchéquie[533]. »

Ces circulations et transferts se voulant à distance du marché comme des États s'organisent encore principalement par le biais de « réseaux internationaux fondés sur des liens personnels[534] » selon Christophe Charle. Ils s'institutionnalisent pourtant dans l'entre-deux guerres, en particulier avec la création en 1926 de la Société universelle du théâtre sous l'impulsion de Firmin Gémier. Élève d'André Antoine, fondateur et directeur du Théâtre national populaire à partir de 1920 et membre fondateur de l'Union rationaliste comme nous l'avons vu, ce dernier affirme dès 1925 la nécessite d'une « *Internationale du Théâtre*[535] » à l'exemple des internationales ouvrières :

> Maintenant que les peuples tendant à s'émanciper de tutelles qui ont fait faillite, maintenant qu'ils se cherchent, qu'ils échangent des délégués pour mieux se connaître, pour s'unir, maintenant que le déluge du savoir inonde les nations, submerge et efface peu à peu les frontières, les militants de l'art et du théâtre, poètes, musiciens, artistes, techniciens, ne doivent plus rester indifférents aux exemples qui leur sont donnés par les internationales ouvrières[536].

Afin de concurrencer cette forme d'organisation internationale et promouvoir un théâtre de propagande politique, une Union internationale du théâtre ouvrier est créé en URSS en 1929. Transformée en 1932 en Union internationale du théâtre révolutionnaire (MORT), elle est dirigée par le metteur en scène allemand Erwin Piscator à partir de 1934[537], qui a pour objectif d'en faire une organisation avec une grande influence internationale[538] selon Lynn Mally. Pourtant, l'organisation ne survit pas longtemps à l'imposition du réalisme socialiste cette même année en URSS. Ce modèle esthético-

---

[532] Philippe Baron et Philippe Marcerou, « Préface », in Philippe Baron et Philippe Marcerou (dir.), *Le Théâtre Libre d'Antoine et les théâtres de recherche étrangers*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 7.

[533] *Id.* Les auteurs précisent toutefois que « l'influence d'Antoine ne s'exerce pas directement. » (*Ibid.*, p. 8.)

[534] Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit.*, p. 324.

[535] Firmin Gémier, « Discours de Berlin » (1925), in Firmin Gémier, *Théâtre populaire. Acte I*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, p. 127.

[536] Firmin Gémier, « L'Internationale au Théâtre » (1925-1926), in *Ibid.*, p. 129.

[537] Peter Diezel (Hrsg.), *„Wenn wir zu spielen – scheinen" – Studien und Dokumente zum Internationalen Revolutionären Theaterbund*, Berne, Peter Lang, 1993.

[538] Lynn Mally, „Erwin Piscator and Soviet Cultural Politics", *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* n°51, 2003/2, p. 252.

politique circule d'ailleurs – à la fois par l'imitation et par la contrainte – dans les pays du bloc communiste et au-delà, en France notamment[539].

Si la plupart de ces institutions ne survivent pas à la Seconde Guerre mondiale, elles n'enterrent pas pour autant les échanges internationaux entre les blocs, et moins encore en leur sein où ces échanges s'intensifient. Par exemple, Nicole Colin, dans son ouvrage *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945*[540], a étudié les transferts franco-allemands en matière théâtrale et a montré le rôle des processus d'importation depuis l'Allemagne pour comprendre les mouvements d' « institutionnalisation » du théâtre public en France, ainsi que son « intellectualisation » et sa « politisation » dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Adoptant la même démarche de « tranfert culturel » – contre le comparatisme strict –, Marie-Christine Gay a étudié la réception du théâtre français « de l'absurde » en République fédérale d'Allemagne de 1949 à 1989[541]. Ces travaux ont pour mérite de s'intéresser aux « passeurs » qui favorisent ces échanges (personnalités ou institutions, éditoriales comme artistiques) et aux distorsions que subissent les productions culturelles à travers ce mouvement d'import-export. Toutefois, ces recherches prennent les États-nations pour cadre de référence exclusif : c'est également le cas de la thèse de Marjorie Glas qui, écrivant une socio-historique du théâtre public français entre 1945 et 1990, revendique pourtant une « analyse multi-située[542] », ou encore de l'ouvrage de David Bradby et Maria M. Delgado, *The Paris jigsaw : Internationalism and the city's stages*[543] (2002), qui postule un peu trop rapidement la centralité de Paris en matière théâtrale après la Seconde Guerre mondiale. Ces travaux éludent tous le rôle central des institutions internationales.

Celles-ci ré-apparaissent pourtant dans cette période et elles influent largement sur l'histoire du théâtre, en particulier avec l'Institut international du théâtre à partir de

---

[539] À ce propos, voir Paul Aron, Frédérique Matonti et Gisèle Sapiro (dir.), *Repenser le réalisme socialiste*, *Sociétés & Représentations* n°15, 2003.

[540] Nicole Colin, *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945 – Künstlerisches Selbstverständnis im Kulturtransfer*, Bielefeld, transcript Verlag, 2011.

[541] Marie-Christine Gay, *Le Théâtre français « de l'absurde » en RFA – Créations et réceptions des œuvres d'Adamov, Beckett, Genet et Ionesco*, thèse de doctorat d'études théâtrales sous la direction de Marielle Silhouette et de Peter W. Marx, Université Paris Ouest Nanterre la Défense/Université de Cologne, 2016.

[542] Marjorie Glas, *De l'animateur au créateur, du profane au sacré. Socio-histoire du théâtre public français (1945-1990)*, thèse d'histoire sous la direction de Gérard Noiriel, EHESS, 2016.

[543] David Bradby et Maria M. Delgado (dir.), *The Paris jigsaw – Internationalism and the city's stages*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2002.

1947. Cette institution qui, à notre connaissance, n'a jamais donné lieu à une monographie d'ampleur, a pourtant eu des répercussions importantes en Europe, voire dans le monde, ce que reconnaissent les travaux portant sur son festival, le Théâtre des Nations, qui existe dès 1957. En prenant pour objet cette institution à partir d'archives déposées à l'Unesco et à la BNF et du dépouillement de revues comme le *Bulletin de l'Institut International du Théâtre* (1948-1949), *Le Théâtre dans le monde* (1950-1968) et *Rendez-vous des théâtres du monde* (1957-1965), il s'agit de s'interroger sur les conditions sociales et matérielles de la circulation internationale des personnes et des oeuvres, mais également de modèles artistiques et intellectuels. Ce que l'on pourrait considérer comme un processus d'internationalisation du champ théâtral – qui ne se fait pas sans tensions vis-à-vis des cadres nationaux, comme nous allons le voir – a en effet pour conséquence une synchronisation partielle des champs théâtraux des différents États-nations, qui semble affecter en premier lieu la France.

Dans un premier temps, nous reviendrons sur la genèse de l'Institut international du théâtre et sur l'originalité de son modèle organisationnel. Ses ambitions transnationales se trouvent toutefois limitées par les conflits qui émergent entre plusieurs conceptions de l'international et du rôle des États en son sein. Nous nous interrogerons ensuite sur les effets de cet institut en prenant pour objet d'une part son festival international, le Théâtre des Nations, et ses retombées sur la France, avant d'autre part d'analyser les revues et les enquêtes internationales qui émergent à l'intérieur de l'IIT et qui contribuent notamment à légitimer la figure du metteur en scène en France. Autant d'enjeux qui, comme nous le verrons, favorisent l'apparition et le développement des études théâtrales dans le monde.

L'Institut international du théâtre (1947) : les ambitions et les limites d'une association internationale

Créé en 1947, l'Institut international du théâtre vise à créer un espace de partage et d'échanges concernant tous les domaines du théâtre, dans un refus apparent des conflits idéologiques qui caractérise la période. Poursuivant une ambition déjà présente dans l'entre-deux-guerres et refusant de se soumettre entièrement aux injonctions de l'Unesco, à celles des États comme à celles du marché, l'IIT se construit autour d'un modèle organisationnel original, au sein duquel les professionnels du théâtre occupent une position centrale. Toutefois, l'Institut se trouve menacé à plusieurs reprises par des

problèmes financiers d'une part et par des conflits internes portant en particulier sur son domaine de compétence de l'autre, ce qui limite significativement ses réalisations.

Une association transnationale, à distance des États et du marché ?

Dans le cadre de la première conférence générale de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (Unesco) du 26 novembre 1946, la résolution suivante est adoptée à l'unanimité : "It was resolved to call an international meeting of theatre experts for the purpose of founding an International Theatre Institute[544]." L'Institut international du théâtre est créé à la suite de la rencontre des « d'experts du théâtre », regroupant 28 participants[545], qui se tient à Paris dans les locaux de l'Unesco du 28 juillet au 1er août 1947. L'Institut a pour objectif de favoriser la connaissance des réalités théâtrales nationales, ainsi que l'exportation internationale des créations artistiques, comme le note John Boynton Priestley (1894-1984), dramaturge anglais et premier président de l'institut :

> L'Institut international du théâtre rendra à tous ceux qui s'occupent du théâtre des services considérables. Enumérons brièvement quelques-unes de ses activités. Il recueillera, pour les diffuser ensuite, une grande quantité de renseignements précieux portant sur les pièces et les productions nouvelles de tous les pays intéressés ; sur les dimensions des scènes, les ressources techniques, le nombre des places des principales salles de théâtre de tous les pays ; sur la législation relative au droit d'auteur, les censures et les conditions d'emploi et de rétribution dans les États membres de l'Institut. De même, il s'efforcera d'éliminer les divers obstacles qui s'opposent à l'échange de troupes théâtrales, de faciliter les déplacements des troupes en tournée à l'étranger et de faire brèche aux remparts que dressent les multiples réglementations concernant les devises et les droits de douane[546].

Cette volonté de faire émerger un espace transnational du théâtre se fait également au nom d'une nécessité plus générale, celle de créer des instances d'échange entre les peuples pour éviter tout nouveau conflit armé, double dimension que lie Maurice Kurtz, chargé des questions théâtrales à l'Unesco, en revendiquant d'

---

[544] *International Theatre Institute : Formation (1947-1948)*, Paris, Unesco, 1948, pp. 12-13.

[545] Sous la présidence de John Boynton Priestley (Président, Royaume-Uni) et Armand Salacrou (Vice-président, France), 15 experts sont présents : Jean-Louis Barrault et Paul Blanchart (au nom de Jules Romains et l'un des créateurs de la *Société Universelle du Théâtre*) pour la France, A. G. Bragaglia (Italie), August Defresne (Hollande), Rosamond Gilder (USA), Tyrone Guthrie (Royaume-Uni), Lillian Hellman (USA), Juhlin Dannfelt (Suède), A. Machado (Brésil), J. Nogueira (Uruguay), V. Reisel (Thécoslovaquie), C. K. Sié (Chine), Augustin Siré (Chili), R. B. Steinboeck (Autriche), G. Zagorski (Pologne), ainsi que 8 observateurs (2 pour la Belgique, 2 pour les USA, 2 pour la France et 2 pour les Royaume-Uni), et 3 membres de l'Unesco : Jean Thomas, assistant directeur-général, G. Duran à la tête de la section Arts et Lettres et Maurice Kurtz, membre de la section Arts et Lettres (Théâtre)).

[546] J. B. Priestley, « L'Institut International du Théâtre », in *Institut International du Théâtre. Formation (1947-1948)*, Paris, Unesco, 1948, pp. 7-8.

> assumer la responsabilité [du théâtre dans le développement de la compréhension internationale] et, en même temps, de créer l'instrument qui leur permettra de servir l'art dramatique à l'échelle internationale[547].

Ce qui lui apparaît alors comme la « première tentative pratique et réaliste de résoudre les graves problèmes qui paralysent le développement du théâtre sur le plan international[548] » s'inscrit pourtant dans la continuité du modèle de la Société des Nations, organisation internationale créée en 1919, et souvent méconnue, à laquelle l'Unesco succède après la guerre[549]. De même, en matière théâtrale, l'Institut international du théâtre poursuit les objectifs de la Société universelle du théâtre, fondée par Firmin Gémier en 1926, qui visait à « favoriser les échanges internationaux, diffuser des œuvres, protéger les droits[550]. » L'institut revendique d'ailleurs une filiation avec cette société, au sein de laquelle le rôle joué par des personnalités françaises fut primordial. À travers la personne de Paul Blanchart, présenté comme un ancien membre du Conseil d'administration de la Société universelle du théâtre, il s'agit de « profiter de l'expérience et de l'aide de la Société universelle, qui a accepté le principe de son remplacement par l'Institut dont la création est envisagée[551] » comme le notent les experts. Le nouvel institut est davantage formalisé que l'ancienne société. Par exemple, Georges Lerminier, alors inspecteur général des spectacles en France, établit en 1964 un bilan de l'IIT et note, pour s'en féliciter, que « nous n'en sommes plus au temps de la Société universelle du théâtre, de Firmin Gémier[552] (1927) ». Pourtant, dans les deux cas, il s'agit de préserver l'autonomie du théâtre face aux pouvoirs temporels. C'est même grâce aux activités de l'institut, agissant alors comme groupe de pression international, que J. B. Priestley considère qu'il est possible de dépasser les barrières fixées par les États :

> L'I.I.T. ne fonctionnera jamais bien que si les gouvernements se rangent à ses côtés. Si un de mes confrères déclare qu'il aimerait mieux tenir les Gouvernements à l'écart du Théâtre, je serai le premier à être de son avis. Mais il ne s'agit pas de cela. Ce qui à

[547] Maurice Kurtz, « Le premier Congrès international du théâtre » (1948), in *Ibid.*, p. 11.
[548] *Id.*
[549] Jean-Jacques Renoliet, *L'Unesco oubliée. La Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*, Paris, publications de la Sorbonne, 1999.
[550] Odette Aslan, *Paris, capitale mondiale du théâtre*, *op. cit.*, p. 15. Le premier Congrès de la Société a lieu à Paris en 1927 : dix-neuf nations y sont représentées. Voir également : Firmin Gémier, « Lettre – À propos d'un théâtre populaire » (19 février 1921), *Théâtre populaire* n°2, juillet-août 1953, pp. 23-26.
[551] « Annexe C – Réunion d'experts du théâtre – Procès-verbaux des séances plénières tenues à la Maison de l'Unesco […], Paris, du lundi 28 juillet 1947 au vendredi 1er août 1947 », in *Institut International du Théâtre. Formation (1947-1948)*, *op. cit.*, p. 27.
[552] Rapport de M. Lerminier, « Le Théâtre des Nations devant l'opinion » (1964), p. 6. Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19910241/8 - Inspection générale des spectacles.

> l'heure actuelle rend si difficile toute vie culturelle internationale, c'est précisément l'action des Gouvernements. Ce sont les gouvernements qui érigent des barrières entre nous, qui exigent passeports et visas, qui nous interdisent de dépenser des devises étrangères (tant pis si c'est nous-mêmes qui les avons gagnées), qui limitent les transports, qui imposent des lois restrictives sur la main-d'œuvre, qui amoncellent les droits de douane. Et ce que nous demandons des gouvernements n'est pas un avis autorisé sur le théâtre, que d'ailleurs ils seraient bien incapables de donner, mais la suppression de quelques-unes de ces barrières[553].

L'institut se veut à distance des États mais également de l'Unesco, point sur lequel insiste Maurice Kurtz :

> Il fut question à un certain moment, d'incorporer l'Institut au Secrétariat de l'Unesco. Ce projet fut abandonné en faveur d'une organisation plus souple dont le fonctionnement ne serait pas gêné par un trop grand nombre de liens officiels. De plus, il est apparu clairement que, bien que son budget lui permette de collaborer avec l'Institut International du Théâtre, l'Unesco ne pourrait, à elle seule, mener à bien toutes les tâches réservées à cet organisme. En conséquence, il a été décidé que l'Institut sera créé sous les auspices de l'Unesco qui lui fournira une aide pendant la période initiale. Par la suite, son financement sera assuré par les centres nationaux qui joueront le rôle d'organes de liaison entre leurs pays respectifs et l'Institut International du Théâtre pour toutes les questions de caractère international[554].

Le modèle organisationnel décidé lors du premier congrès de l'IIT du 28 juin au 3 juillet 1948 à Prague se construit autour des Centres nationaux, eux-mêmes pris en charge par des hommes de théâtre. À distance des pouvoirs temporels comme des lois du marché, il s'agit, selon la charte adoptée lors de ce premier congrès, de « promouvoir l'échange international de la connaissance et de la pratique des arts du théâtre[555] » en centralisant dans un premier temps la connaissance des réalités théâtrales présentes sans pour autant avoir vocation à intervenir dans la création contemporaine :

> Un Centre national n'est ni une agence commerciale ; ni un bureau de tournées ; ni un arbitre du goût. […] Chaque Centre se charge :
>
> 1. D'encourager et de faciliter l'échange de compagnies théâtrales au moyen :
>   a) D'un bureau d'information, afin de fournir des renseignements locaux spécialisés à l'IIT et de diffuser les informations reçues de l'IIT, concernant les conditions matérielles et morales existant dans les autres pays en matière de théâtre ;
>   b) D'une collaboration étroite avec, d'une part, l'IIT et les Centres nationaux des autres pays, d'autre part avec les autorités compétentes et les associations professionnelles de son propre pays, en vue d'aplanir les obstacles qui entravent les échanges artistiques d'ordre théâtral entre nations.
>
> […]

[553] J. B. Priestley, « Une opinion personnelle », *Le Théâtre dans le monde/Theater World* n°0, 2ème trimestre 1950, p. 45.

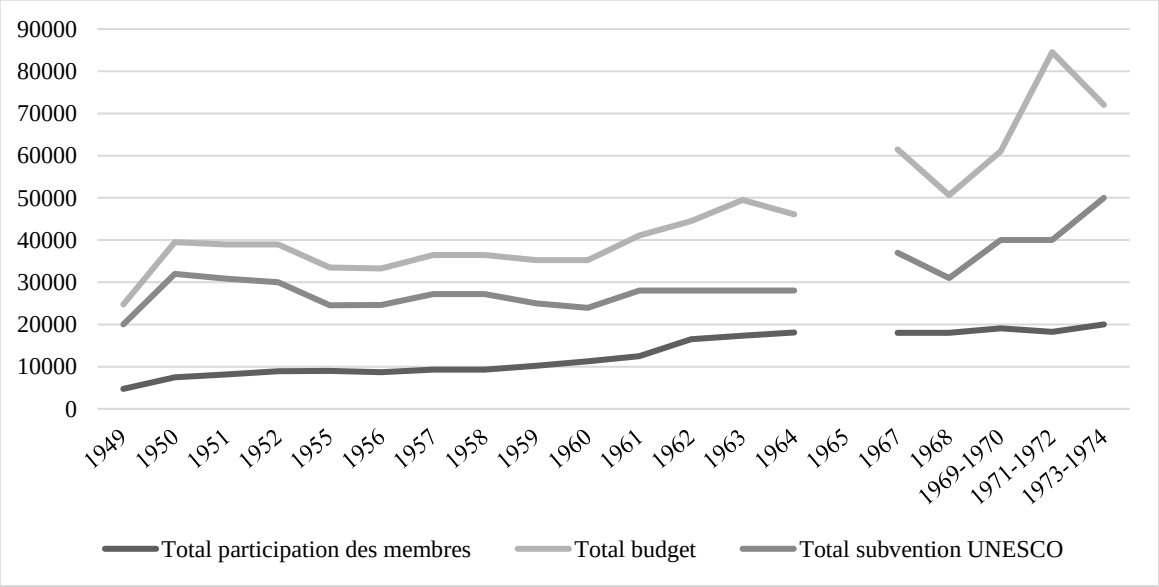
[554] Maurice Kurtz, « Le premier Congrès international du théâtre (1948) », *op. cit.*, p. 13.

[555] « Annex B : *Final Draft Charter of the International Theatre Institute* », in *International Theatre Institute : Formation (1947-1948), op. cit.*, p. 19.

2. D'organiser l'échange et la circulation de textes de pièces, de partitions d'opéras et de ballets avec l'IIT et, si possible, entre les Centres nationaux en vue de leur fournir des manuscrits, imprimés ou non, et des renseignements :
   a) Sur les ouvrages nouveaux récemment écrits ou mis en scène dans son pays ;
   b) Sur les reprises importantes ;
   c) Sur toute question technique relative en particulier aux usages et règlements locaux concernant le droit d'auteur[556].

Institution internationale car créé par le regroupement des États membres de l'Unesco et prenant les États-nations comme point de référence mais transnationale par sa vocation à dépasser les frontières de chaque pays et à maintenir son autonomie en favorisant les échanges directs entre les professionnels[557], l'IIT ne parvient pas, pour autant, à réaliser entièrement cette ambition. C'est ce que montre par exemple le poids prépondérant des subventions de l'Unesco dans son budget, ainsi que l'augmentation de ces subsides au cours de la période au détriment de la participation de l'ensemble de ses membres qui, elle, reste constante, comme on le voit dans le graphique suivant :

Graphique 10 : Budget de l'Institut international du théâtre (1949-1974) (en dollars)[558]



[556] « Rapport sur le programme de l'Institut International du Théâtre soumis à l'examen du Premier Congrès (Paris, 14 juin 1948) », in *Recueil factice de rapports sur le programme de l'Institut International du Théâtre* (1948-1949), pp. 5-6. Archives déposées à la BNF, cote : 4-RT-12941.

[557] Selon la typologie efficace présentée par : Gisèle Sapiro, Tristan Leperlier et Mohamed Amine Brahimi, « Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational ? », *Champs intellectuels transnationaux*, *Actes de la recherche en sciences sociales* n°224, 2018, pp. 8-9.

[558] Données récoltées à partir de l'ensemble des rapports des congrès de l'IIT, déposés à la BNF. Les données manquent pour l'année 1965.

De même, le profil des représentants nationaux tout au long de la période étudiée est largement caractérisé par un multipositionnement à la frontière du théâtre et de l'administration, avec également des administrateurs à part entière. Pour la France, nous observons par exemple la présence de Jeanne Laurent – alors sous-directrice des Spectacles et de la Musique à la direction générale des Arts et Lettres – lors des 4 premiers congrès, de 1948 à 1951, et elle est également « rapporteuse du Comité d'information[559] » de l'Institut en 1948-1949[560].

Outre cette ambivalence dans le rôle attribué aux « professionnels », l'institution est également menacée par des problèmes financier récurrents et par des contradictions internes concernant les modalités d'organisation et d'action de l'Institut, peut-être accentué par le contexte de la guerre froide et de la conflictualité qu'elle suppose.

Le coût de l'international

Entre 1948 et 1968, l'institut est en expansion constante, et ses activités se multiplient. Il ne compte en 1948 que 8 pays membres (Autriche, Belgique, Chine, France, Pologne, Royaume-Uni, Suisse et Tchécoslovaquie), alors que, dès cette période, « il a été recommandé que tous les pays, à l'exception du Japon et de l'Allemagne [à cause de la guerre], soient invités à constituer des centres nationaux de l'Institut international du théâtre[561] ». En 1949, 9 s'y adjoignent (Brésil, Chili, États-Unis, Israël, Italie, Mexique, Norvège, Pays-Bas, Union Sud-Africaine), 6 en 1950 (Cuba, Danemark, Grèce, Inde, Uruguay, Yougoslavie), 4 en 1951 (Australie, Finlande, Japon, Suède), 3 en 1953 (Espagne, Turquie, Équateur), 4 en 1957 (Allemagne de l'Ouest, Argentine, Honduras, Islande), 5 en 1959 (Allemagne de l'Est, Bulgarie, Corée, Roumanie, URSS), 3 en 1961 (Canada, Egypte, Pérou), 5 en 1963 (Colombien Iran, Venezuela, Portugal, Cameroun), 2 en 1965 (Congo, Monaco), 4 en 1967 (Maroc, Philippines, Nigéria, Ouganda) et 3 en 1968 (Liban Guyane, Haïti). Au total, en 1968, l'institut compte 52 Centres nationaux et associés et 13 correspondants individuels, en prenant en compte les trois défections (Chine, Équateur, Congo).

Cette expansion masque toutefois des rapports de force inégalitaires entre les pays, qui sont loin d'occuper des positions équivalentes au sein de l'Institut et ce malgré

[559] Rapport sur le Premier Congrès de l'IIT (Prague, 28 juin-3 juillet 1948), p. 2. Archives déposées à la BNF, cote : 4-V-19989.

[560] Voir « Annexe 4 : Ensemble des représentants français et allemands aux Congrès de l'Institut international du théâtre (1949-1977) », pp. 551-558.

[561] Maurice Kurtz, « Le premier Congrès international du théâtre (1948) », *op. cit.*, p. 16.

une ambition d' « universalité ». Preuve de l'influence croissante du monde anglo-américain au détriment de la France, le représentant du Royaume-Uni, à propos du lieu du premier Congrès de l'Institut en 1948, refuse par exemple qu'il ait lieu à Paris : il propose Prague, sous prétexte que « l'Institut qu'on se propose d'organiser doit être universel[562]. » Tout au long de la période, les pays anglo-saxons et la France y occupent une position prépondérante, ce que dénote le choix de l'anglais et du français comme langues officielles de travail – également langues des revues, point sur lequel nous reviendrons –, de même que l'implantation de son siège à Paris.

Cela est tout autant visible dans la participation inégale des pays au budget de l'Institut, loin de correspondre à leurs PIB respectifs : pour l'ensemble de la participation des membres en 1949, la part des États-Unis est de 46% et celle de la Grande-Bretagne de 28%, contre seulement 7% pour la France ; en 1950 puis 1951, la part des États-Unis (31%) et celle de la Grande-Bretagne (17% puis 15%) baisse mais reste prédominante (seulement 8% pour la France), parallèlement à l'accroissement du nombre de membres. Afin de réduire ces écarts et de répondre aux problèmes financiers que rencontre l'IIT, les pays scandinaves proposent de réévaluer la participation de certains États membres en 1961[563], en particulier celle de la République fédérale d'Allemagne et de la République démocratique d'Allemagne (de 360 dollars à 850 dollars), de l'Autriche (de 180 à 350 dollars), du Canada (de 150 à 250 dollars), de la France (de 830 à 1000 dollars), de l'Italie (de 440 à 1000 dollars), du Japon (de 310 à 800 dollars), de la Pologne (de 270 à 400 dollars), du Royaume-Uni (de 630 à 800 dollars) et surtout de l'URSS (de 580 à 1760 dollars, soit le montant de la participation, fixe, des États-Unis). Cette augmentation, acceptée par l'ensemble des États en question, reste toutefois limitée. Soulignant la stagnation du budget de l'institut entre le début des années 1960 et 1971 – l'augmentation globale, de 12% seulement, est inférieure à l'inflation –, son secrétaire précise que « si l'activité de l'IIT n'a pas

[562] « Annexe C – Réunion d'experts du théâtre – Procès-verbaux des séances plénières tenues à la Maison de l'Unesco […], Paris, du lundi 28 juillet 1947 au vendredi 1er août 1947 », in *Institut International du Théâtre. Formation (1947-1948), op. cit.*, p. 27.

[563] « Notant l'inégalité comparative du montant des contributions des Centres par rapport à leur importance et à leurs possibilités financières, les pays scandinaves suggèrent une augmentation totale de 3679 dollars, réparties entre 19 pays. » (Rapport du 9ème congrès de l'ITI (Vienne, 5-10 juin 1961), p. 7. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-1319).

diminué, c'est grâce aux Centres nationaux qui ont dépensé pendant cette période environ 450 000$ pour l'activité internationale de l'IIT[564]. »

Guerre et Paix : conflits et contradictions internes

En plus de ces problèmes financiers récurrents qui menacent la survie de l'institution au début des années 1970[565] mais qui sont partiellement résolus lors des deux congrès suivants[566], les Centres nationaux ne sont pas organisés de la même manière, en particulier en fonction du lien aux institutions étatiques, particulièrement fort en France. Et ces derniers s'investissent de manière inégale dans l'institution, ce qui limite la centralisation et la circulation des informations et donc les ambitions transnationales de l'institut. Rosamond Gilder, représentante étatsunienne et vice-présidente de l'IIT, le reconnaît en 1959 :

> Each country forms its National Centre according to the structure and functioning of its own theatre. There is, of course, a great variety both in the organization and in the effectiveness of these Centres, but obviously the ITI itself cannot dictate a formula[567].

Dès 1949, Maurice Kurtz soulignait déjà « la première d'une longue série de migraines qui semblent devoir accompagner fatalement la pénible ascension vers un idéal, surtout d'un idéal international[568]. » En 1971, le secrétaire général peut de même insister sur « la nécessité pour chaque centre de n'être pas seulement une boîte postale mais aussi un cerveau sensibilisé aux problèmes du théâtre[569]. »

---

[564] Rapport du 14ème congrès de l'IIT (Londres, 29 mai-14 juin 1971), p. 8. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-493.

[565] « Le Secrétaire Général signale dans son rapport l'état déplorable de la situation financière et les graves difficultés dues particulièrement à la dévaluation du dollar. […] / 4. Une étude sérieuse permettant de présenter au XVIème Congrès la proposition de maintenir ou, si la situation s'aggrave, de dissoudre l'Institut suivant les modalités prévues dans la Charte. » (Rapport du 15ème congrès de l'IIT (Moscou, 27 mai-1er juin 1973), p. 7. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-816).

[566] « En passant au projet de budget pour les années 1977-1978, le Secrétaire Général fait un exposé sur la situation générale. La situation financière de l'organisation, sans être très bonne, s'est nettement améliorée depuis le dernier congrès, grâce aux efforts faits par tous les centres. Une bonne partie des propositions et des recommandations du Congrès de Berlin Ouest ont été respectées. » (Rapport du 17ème congrès de l'IIT (Stockholm, 31 mai-5 juin 1977), p. 7. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-3058).

[567] Rosamond Gilder, "Ten Years of ITI", *Educational Theatre Journal* n°11, 1959/11, p. 2.

[568] Maurice Kurtz, Rapport annuel du secrétaire-général sur l'activité de l'Institut International du Théâtre (juillet 1948-juin 1949), p. 1. Archive de l'Unesco.

[569] Rapport du 14ème congrès de l'IIT (Londres, 29 mai-14 juin 1971), p. 8. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-493.

Comme nous l'avons déjà indiqué, l'Institut intègre l'Allemagne de l'Est – au grand regret de la République fédérale d'Allemagne –, la Roumanie et l'URSS (après de « nombreuses invitations sans réponses[570] » selon Rosamond Gilder) à partir de 1959 :

> le Président a annoncé, aux applaudissements des délégués, que trois nouveaux pays-membres se sont présentés, à savoir l'URSS, la République Démocratique de l'Allemagne, et la Roumanie. […]
> La délégation de la République Fédérale d'Allemagne a fait observer qu'elle se réservait tout commentaire quant à la représentation d'un Centre de la République Démocratique Allemagne, du fait qu'elle n'en avait pas été informée à temps[571].

Autre preuve de cette intégration accrue des pays du bloc de l'Est, une invitation est faite en 1967 à Helene Weigel, alors directrice du Berliner Ensemble, d'écrire le discours d'ouverture de la Journée mondiale du théâtre (le 27 mars) organisée par l'institut. Comme s'en félicite un document interne du Berliner Ensemble, ce discours « est signé pour la première fois cette année par une personnalité du théâtre socialiste[572] [*in diesem Jahr ertsmals von einer Persönlichkeit des sozialistischen Theaters unterzeichnet*] ». Cette reconnaissance de l'Allemagne de l'Est est refusée par les représentants de la République fédérale d'Allemagne. En outre, elle renvoie à deux stratégies distinctes, une stratégie de monopolisation pour l'Ouest contre une stratégie de reconnaissance internationale pour l'Est comme le note Ulrich Pfeil :

> « À la prétention de Bonn à représenter l'Allemagne dans son ensemble s'opposait la tentative de la RDA de parvenir à la reconnaissance internationale, et, même après que les deux États allemands eurent récupéré leur souveraineté, en 1955, la doctrine Hallstein continua de lier étroitement ces deux États. Par cette arme de politique étrangère, Bonn essayait d'empêcher les tiers de nouer des relations diplomatiques avec la RDA, tandis que "Pankow" cherchait opiniâtrement des moyens et des voies pour briser son isolement international[573]. »

Cela est surtout pour l'IIT l'occasion de réaffirmer les principes qui ont présidés à sa création, en mettant à distance les conflits géopolitiques qui caractérisent la période, comme le montre le discours de clôture du 8ème congrès (1959) :

> Ce Congrès aura, également, été significatif sous un autre rapport. En effet, pendant qu'il se déroulait, de nouvelles forces sont venues prendre part à la tâche de l'Institut International du Théâtre. Les nouveaux adhérents sont : l'Union soviétique, la République Démocratique d'Allemagne et la Roumanie. Ces états, et avant tout l'Union soviétique et la République Démocratique d'Allemagne, sont d'authentiques grandes

[570] Rosamond Gilder, "Ten Years of ITI", *op. cit.*, p. 3.
[571] Rapport du 8ème congrès de l'IIT (Helsinki, 1-7 juin 1959), p. 15. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-995).
[572] Berliner Ensemble, „Spielplan vom 1. März – 1. April 1967". Archives privées d'Eckhard Schulz.
[573] Ulrich Pfeil, « L'Allemagne pendant la guerre froide et la politique inter-allemande », in Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil (dir.), *Allemagne 1945-1961 : De la "catastrophe" à la construction du Mur*, *op. cit.*, pp. 55-56.

> puissances du théâtre, dont l'adhésion à la collaboration internationale dans le domaine du théâtre signifie un accroissement considérable et un enrichissement pour le travail en commun. Les théâtres classiques russes et allemands ont beaucoup donné à l'art dramatique international. De plus, on procède, en ce moment, justement dans ces pays, à des expériences, on procède à la recherche de nouvelles formes et l'on s'attaque aux problèmes idéalistes d'une façon propre à enrichir, toujours davantage, le travail du théâtre sous toutes ses formes. Par suite de la venue, parmi nous, de nos nouveaux amis, il y a encore lieu de souligner que le travail de toutes les forces, dans le domaine de la vie culturelle, est propre à renforcer le travail qui se fait pour maintenir la paix et introduire une compréhension mutuelle dans le domaine de la politique, dont le destin du monde dépend dans de si grandes mesures[574].

En effet, l'IIT se veut une instance neutre à distance des organes partisans, à l'inverse par exemple du Mouvement pour la paix impulsé par l'URSS en 1948 et dans lequel les intellectuels sont particulièrement impliqués[575] ou du Congrès pour la liberté de la culture, soutenu et financé par la CIA comme l'a montré Pierre Grémion[576]. Cette instance anti-communiste met en place en France un « Concours théâtral des amis de la liberté » à partir de 1952, tandis que, comme le note Patricia Devaux, « l'influence du communisme est nettement présente sur la vie théâtrale des années 1950[577] ». Si on ne trouve pas trace de conflits visibles opposant l'URSS et ses satellites et les pays du bloc de l'Ouest dans les archives consultées cela est peut-être dû au fait qu'il s'agisse d'archives institutionnelles ayant vocation à être rendues publiques[578]. On observe toutefois la présence d'oppositions grandissantes au sein de l'Institut concernant ses modalités d'organisation et ses objectifs.

L'IIT contribue à la création de nombreuses associations internationales dédiées au théâtre. En 1968, on dénombre 8 « organisations internationales du domaine du théâtre associées à l'Institut international du théâtre », dont l'Association internationale des critiques de théâtre créée en 1956[579]. M. Dard, chef de la Division des Arts et Lettres

---

[574] *Ibid.*, p. 26.

[575] Frédérique Matonti, « La colombe et les mouches. Frédéric Joliot-Curie et le pacifisme des savants », *Guerre et Paix, Politix*, vol. 15, n°58, 2002, pp. 109-140.

[576] Pierre Grémion, *Intelligence de l'anticommunisme – Le Congrès pour la liberté de la culture à Paris (1950-1975)*, Paris, Fayard, 1995.

[577] Patricia Devaux, « Le théâtre communiste durant la guerre froide », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 44/1, janvier-mars 1997, p. 86.

[578] Ces rapports concernent en effet uniquement les congrès de l'IIT. Pour préciser davantage, il faudrait pouvoir s'appuyer sur les comptes-rendus des réunions du comité exécutif, censé se réunir au moins deux fois par an, que nous n'avons pas pu retrouver aux archives de l'Unesco à Paris.

[579] À propos de l'Association internationale des critiques de théâtre, voir Cristina Tosetto, « Chapitre 1.7 – L'Association internationale des critiques de théâtre (1956-1968) », in *Pour une histoire de la critique dramatique et théâtrale en France et en Italie (1952-1996) : du protocole texto-centré à la fabrique du théâtre*, thèse de doctorat en études théâtrales sous la direction de Marco Consolini, Sandrine Dubouilh et Gerardo Guccini, Université Bordeaux Montaigne/Université DAMS de Bologne/Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 2018, pp. 327-348.

au département des activités culturelles de l'Unesco, se félicite de l'existence de telles associations dès l'année 1959 :

> Vous avez aussi jeté les bases d'une vaste Confédération des Associations internationales d'hommes du théâtre ; où j'espère voir se joindre un jour aux auteurs, aux directeurs et aux acteurs, les techniciens, les metteurs en scène, les décorateurs, les sociétés de théâtre universitaire et d'amateur, les historiens du théâtre, les critiques dramatiques, et pourquoi pas ? les choréauteurs et les chorégraphes[580].

Mais ce large accueil limite en même temps les domaines d'intervention de l'Institut, jusqu'au risque de la voir devenir une simple « fédération d'organisations spécialisées », comme le revendique certaines de ces organisations sans toutefois y parvenir. C'est ce que montre un échange vif se déroulant au sein du Comité de liaison des organisations internationales associées à l'IIT lors de son 14ème congrès (Londres, 29 mai-14 juin 1971) :

> Il [M. Engelander, observateur de l'Union internationale des théâtres universitaires] donne lecture d'un texte intitulé : "Idées sur la coordination des organisations internationales dans le domaine du théâtre". Ce texte est signé par M. Schreiber (Secrétaire Général de l'AITA – Association internationale du théâtre amateur), M. Engelander (IUTU – Union internationale du théâtre universitaire), et M. Wagener (Centre des Pays-Bas). Remarquant le développement des organisations internationales vouées au domaine du théâtre, ce document estime que ces associations assument une partie de plus en plus grande des activités de l'IIT, dont les structures et l'action doivent être reconsidérées. L'IIT deviendrait un organisme neutre, dont la tâche serait de coordonner l'activité des autres organisations. Il s'agirait donc de regarder l'IIT, "non pas comme une organisation individuelle qui agirait comme telle, mais comme un organisme permanent de liaison entre toutes les organisations du théâtre".
> Les centre participant à la discussion, entre autres ceux de l'Argentine, du Royaume-Uni, de la RFA, de l'Italie, d'Israël, de l'Inde, de la Roumanie, des USA, ont exprimé des réserves, des observations ou des objections catégoriques sur le document. […] Il a été remarqué également que l'IIT étant une organisation de synthèse, elle ne pouvait sans danger devenir une fédération d'organisations spécialisées[581].

C'est cette seconde conception qui sort victorieuse du conflit : l'IIT reste alors une « organisation de synthèse », au sein de laquelle existe à partir de 1967 un « Comité de liaison des organisations internationales associées[582] », et où le rôle des États reste prépondérant. Le risque est pourtant de céder à la bureaucratisation, et ce au détriment de la vie théâtrale contemporaine, comme le souligne M. Zarev, observateur soviétique

[580] Rapport du 8ème congrès de l'IIT (Helsinki, 1-7 juin 1959), p. 23. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-995).
[581] Rapport du 14ème congrès de l'IIT (Londres, 29 mai-14 juin 1971), p. 16. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-493.
[582] « Quarante-cinq réunions internationales sur le théâtre », *Le Théâtre dans le monde*, vol 17, n°3-4, 1968, p. 122.

en 1957, une année avant que l'URSS ne devienne membre de l'IIT. Témoignant du flou des attentes vis-à-vis de l'institution, ce dernier :

> estime qu'il est nécessaire et juste d'avoir au sein de l'IIT des hommes de théâtre éminents et souhaiterait que les travaux des Congrès ne fussent pas purement de nature administrative et financière, mais que les techniques du théâtre y soient davantage étudiées et que des manifestations artistiques y trouvent leur place à l'avenir[583].

Par l'intermédiaire de son représentant, l'URSS demande ainsi un investissement budgétaire et symbolique accru de la part de l'Institut pour le soutien et la reconnaissance de la création contemporaine, ambition pourtant déjà visible dans le projet d'un « Théâtre des Nations » en 1949 ayant pour objectif d'être :

1. Une tribune théâtrale nationale destiné à encourager la compréhension entre les peuples ;
2. Une vitrine théâtrale internationale ; et
3. Un théâtre d'essai, une scène expérimentale de caractère foncièrement international[584].

Ce projet revendique ainsi un théâtre « d'essai » et rompt avec la logique patrimoniale ou commerciale, ce qui engendrera des conflits à partir de sa mise en œuvre au milieu des années 1950, point sur lequel nous reviendrons. Surtout, il indique une tension croissante concernant les ambitions de l'Institut, renvoyant à des définitions concurrentes de l'international, soit sous la forme de dialogues inter-étatiques, soit avec pour objectif de transcender les frontières nationales dans une conception plus autonome des logiques artistiques. Ces conflits se poursuivront tout au long des années 1960 et 1970, favorisés par la multiplication des comités au sein de l'institution sans que tous reçoivent la même écoute de la part du secrétariat général de l'Institut.

Encadré n° 2 :
Le « Comité Nouveau Théâtre » de l'Institut international du théâtre

En 1977, le « Comité Nouveau Théâtre » alors présidé par Jean-Michel Ribes insiste sur les transformations ayant affectées le théâtre depuis la création de l'IIT – en particulier depuis la fin des années 1960 et le processus de politisation qui affecte le théâtre et sur lequel nous reviendrons. Il souligne également le « retard » de l'institut qui n'aurait pas su prendre la mesure de ces métamorphoses, ce qui renvoie également à l'opposition grandissante en France

[583] Rapport sur le septième congrès de l'IIT (Athènes, 4-8 juillet 1957), p. 30. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-1318.
[584] « Annexe D : Théâtre des Nations », in Rapport sur le 2ème congrès de l'IIT (Zurich, 27 juin-2 juillet 1949), p. 50. Archives déposées à la BNF, cote : 4-RT-12941.

au cours des années 1970 entre « nouveaux créateurs » et ancienne génération de la décentralisation[585] :

> Le « Nouveau Théâtre » au cours de ces dernières années a éprouvé de réelle difficultés à se reconnaître dans les méthodes d'information, les propositions d'activités ou le contenu de certaines rencontres et manifestations que depuis 30 ans l'Institut assure avec la sincère conviction que les buts recherches sont atteints.
> Depuis sa création, le Comité du Nouveau Théâtre a tenté à diverses reprises d'informer l'institut de ses préoccupations et de ses alarmes quant à une situation d'action et d'information qui ne cessait de se dégrader.
> Entendu parfois comme un enfant terrible dont on sent la voix nécessaire, l'Institut a peut-être oublié que ce Comité souhaitait renforcer l'Institut International du Théâtre et non secouer les fondements de l'édifice.
> […]
> C'est donc avec une toute particulière bienveillance qu'il demande à l'Institut International du Théâtre de prendre connaissance des souhaits du Comité et de se prononcer clairement sur les choix qui lui sont proposés, avec le rappel ultime que le Comité souhaite faire parvenir à l'ensemble de l'Institut ; ou ignorer les propositions du Comité du Nouveau Théâtre et dans ce cas placer l'Institut dans une position de marginalité absolue par rapport au nouveau théâtre dans le monde d'aujourd'hui, ou répondre favorablement aux souhaits exprimés et ainsi renforcer, développer et animer de nouveaux champs d'information, d'actions, d'échanges de l'activité théâtrale dans le monde.
> Le Comité se propose de représenter les groupes de théâtre aux prises avec des difficultés d'ordre politique, économique, social, culturel ou artistique, en même temps qu'il fait tout son possible pour aider les groupes à se libérer de ces problèmes.
> Le Comité du Nouveau Théâtre devrait user de son influence (s'il en a, sinon il ne lui reste qu'à en acquérir) pour faire reconnaître ces nouveaux groupes de théâtre. Les buts de ce Comité visent à favoriser l'émancipation de façon active[586].

Cet évènement prouve les conflits qui animent la vie de l'institut mais également le flottement de ses objectifs tout au long de ces décennies, entre partage d'informations, circulation des artistes et soutien à la création contemporaine à l'échelle internationale, parallèlement au flou de son modèle organisationnel se voulant à distance des injonctions étatiques comme de celles du marché mais sans véritablement y parvenir.

Malgré l'ensemble des difficultés que rencontre l'IIT dans ses ambitions – que reconnaît J. B. Priestley dès 1949 en écrivant qu'« il faut reconnaître que les conditions internationales sont moins favorables que beaucoup d'entre nous l'espéraient ; c'est pourquoi l'ITI rencontre plus d'obstacles que je n'aurais pu prévoir[587] » –, il participe toutefois à construire durablement un espace de circulation des esthétiques. En particulier avec le Théâtre des Nations, point sur lequel insiste le président de l'IIT, Vincenzo Torraca, en 1963 à l'occasion du dixième congrès de l'Institut :

---

[585] Voir Pascale Goetschel, « Années 1970, des institutions en difficulté ou en plein renouvellement ? », in *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*, Paris, PUF, 2004, pp. 421-450.

[586] « Rapport du Comité permanent du Nouveau Théâtre », in Rapport du 17ème congrès de l'IIT (Stockholm, 31 mai-5 juin 1977), p. 38. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-3058.

[587] « Discours lu de J. B. Priestley », in Rapport sur le 2ème congrès de l'IIT (Zurich, 27 juin-2 juillet 1949), p. 6. Archives déposées à la BNF, cote : 4-RT-12941.

> Le Théâtre des Nations a arraché au domaine des pures abstractions le principe idéal de l'Institut, qui est de contribuer, permettez-moi d'y insister, par « l'influence humanisante du théâtre selon l'heureuse expression de Priestley lors du Congrès de Zurich, à l'effort universel vers la compréhension entre les peuples et vers la paix ». En dix années 315 spectacles de théâtres de tous les pays et tous les continents ! Qu'on se représente quelle somme de rencontres humaines, d'échanges d'idées et d'expériences artistiques et techniques, quelle floraison d'initiatives autour d'un foyer d'art vraiment universel[588].

Paris, « théâtre des théâtres du monde[589] » ? : le Théâtre des Nations (1957-1972)

De nombreux travaux ont pu traiter du Théâtre des Nations et de ses effets sur les champs théâtraux français ou étrangers, en particulier la monographie d'Odette Aslan[590]. Mais ils peinent souvent à inscrire ce festival au sein de l'institution qui lui a donné naissance, ou encore à prendre en compte les dynamiques transnationales plus larges qui caractérisent la vie intellectuelle et artistique de l'époque. Nous proposons donc, dans cette partie, d'étudier la genèse et les ambitions de ce festival international du théâtre, à la jonction d'enjeux nationaux et internationaux, avant de revenir sur ses effets sur le théâtre français.

Un festival entre ambitions transnationales et dépendance nationale (1949-1965)

Le festival du Théâtre des Nations apparaît en 1957 en poursuivant les objectifs du Festival international d'art dramatique de la Ville de Paris, créé en 1954 et subventionné par la ville. Mais le projet d'un théâtre international itinérant se fait jour au sein de l'IIT dès le début 1949. Ce dernier se fixait pour objectif de :

1. Faire représenter des œuvres d'auteurs étrangers (pièces de théâtre, opéras, ballets), soit sous forme de traductions, soit, si une telle méthode semblait préférable, dans leur langue originale ;
2. Faire représenter des œuvres d'auteurs autochtones (pièces de théâtre, opéras, ballets), lorsque les sujets traités dans ces œuvres se prêtent particulièrement à encourager la compréhension entre les peuples ;
3. Activer la création de compagnies théâtrales en suivant dans leur travail une voie parallèle à celle qu'empruntent les services préposés à l'information ;
4. Favoriser, toutes les fois qu'une telle méthode s'avèrerait pratique et souhaitable, l'engagement à titre individuel d'artistes étrangers tels que chanteurs, acteurs, danseurs, metteurs-en-scène, décorateurs, compositeurs etc. ;
5. Stimuler et/ou fortifier dans le public des théâtres la conscience internationale[591].

---

[588] Cité par : Ossia Trilling, « Le Xème Congrès de l'I.T.I confirme sa confiance au Théâtre des Nations et salue la création de l'Université du Théâtre des Nations », *Théâtre : Drame, musique et danse*, 45/7, juillet 1963, p. 10.

[589] A. M. Julien, « Le Théâtre des Nations : Source de jeunesse pour le Théâtre Français », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°1, avril 1957, p. 2.

[590] Odette Aslan, *Paris, capitale mondiale du théâtre*, *op. cit.*

[591] « Annexe D : Théâtre des Nations », in Rapport sur le 2ème congrès de l'IIT (Zurich, 27 juin-2 juillet 1949), p. 45. Archives déposées à la BNF, cote : 4-RT-12941.

C'est en 1955, lors du 6ème congrès de l'IIT qui se tient à Dubrovnik du 25 au 29 juin, qu'est voté à l'unanimité « le projet de l'établissement à Paris, d'une façon permanente d'un Théâtre International qui porterait le nom de "Théâtre des Nations[592]" ». Toutefois, il est organisé dès son origine au sein du « commissariat du Théâtre des Nations », qui est très largement composé de membres français. En effet, la convention relative au Théâtre des Nations de mars 1958 indique que sont membres de ce commissariat :

- le Directeur général des Arts et des Lettres au ministère chargé des Beaux Arts ou son représentant ;
- le Chef du Service des Spectacles et de la Musique au ministère chargé des Beaux Arts ;
- l'Inspecteur général des Spectacles au ministère chargé des Beaux Arts ;
- le Directeur des Relations Culturelles et œuvres françaises à l'étranger au ministère des Affaires étrangères ou son représentant ;
- le Chef du Service des échanges artistiques au ministère des Affaires étrangères ;
- le Directeur du Budget ou son représentant ;
- l'Inspecteur général des Finances chargé du contrôle des théâtres ;
- le Préfet de la Seine ou son représentant ;
- le Préfet, Secrétaire général de la Seine – Premier Poste ;
- le Directeur des Beaux Arts et de l'Architecture de la Ville de Paris ;
- quatre représentants du Conseil Municipal de Paris ;
- deux représentants du Conseil Général de la Seine ;
- le Président français du Centre français du Théâtre ;
- enfin, le Secrétaire Général de l'Institut international du théâtre et quatre de ses représentants désignés par le secrétaire, mais qui « n'auront toutefois qu'une voix consultative dans les délibérations ayant un caractère financier[593]. »

Déterminée largement par le fait qu'il soit le financeur principal, l'omniprésence du gouvernement français ne nuirait pourtant pas au caractère international du festival selon ses représentants lors du 10ème congrès de l'IIT à Varsovie du 8 au 15 juin 1963 :

> Sur la demande du Président du Comité Général, M. Biasini, représentant du Ministère Français des Affaires Culturelles, M. André Malraux, prend alors la parole. Après avoir évoqué le magnifique instrument qu'est le Théâtre des Nations pour le bénéfice des hommes de tous les pays, il tient à déclarer que, si le Théâtre des Nations est en France, il n'appartient pas pour autant à la France, qui se trouve en somme investie d'une mission internationale. M. Biasini assurer le Congrès que le Gouvernement Français est décidé à

[592] André Josset (secrétaire général de l'IIT), « Introduction », in Rapport sur le 6ème congrès de l'IIT (Dubrovnik, 25-29 juin 1955), p. 3. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-1317.

[593] Convention relative au Théâtre des Nations (mars 1958). Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19950514/10 Cabinet du ministre chargé de la Culture.

> garantir les idéaux du Théâtre des Nations caractérisés par les principes exposés dans les motions de l'IIT et cela en dehors de toute idée de commercialisation[594].

Jacques Bordeneuve, secrétaire d'État aux Arts et aux Lettres, explicite en 1957 les ambitions du festival. Il insiste sur l'importance qu'il représente pour la reconnaissance théâtrale de la France :

> Grâce à cette création, Paris devient le siège permanent d'une des plus brillantes manifestations de la vie artistique et intellectuelle contemporaine. C'est la première fois, en effet, que fonctionnera d'une façon régulière un théâtre où toutes les nations du monde pourront venir jouer dans leur propre langue. […] On comprendra que nous ayons accordé tout notre appui à une institution aussi largement humaine et civilisatrice[595].

Outre la figure de Jacques Bordeneuve pour le gouvernement français, le festival du Théâtre des Nations est surtout étroitement associé à la figure d'A.-M. Julien, quoique Claude Planson insiste sur sa propre paternité dans cette initiative[596].

Encadré n°3 :
A.-M. Julien (1903-2001), « une double individualité, modestement internationale »

Aman-Julien Maistre suit une trajectoire sociale originale, marquée par un double positionnement institutionnel et artistique et par une forte ouverture internationale. Né à Toulon en 1903, il commence des études de droit qui l'amènent, de manière assez énigmatique, au Maroc, alors sous le commandement du Maréchal Lyautey. Il note plus tard : « je parlais alors couramment l'arabe et bien qu'attaché profondément à mon pays, la France, mes fonctions, mes amitiés marocaines, la découverte d'une littérature nouvelle, d'une civilisation inconnue, me soumettaient déjà à une double individualité, modestement internationale[597]. » Il monte ensuite à Paris en 1922, où il est refusé au Conservatoire mais accepté à l'École du Vieux-Colombier grâce au soutien de Jacques Copeau. Il suit ce dernier en Bourgogne en 1924, moment que l'on considère comme prémisse au mouvement de la décentralisation théâtrale. Il y reste jusqu'en 1929, date de la dispersion de la troupe des Copiaus. Après une activité de comédien qui l'amène à voyager dans le monde entier, il prend, comme il le note dans ses

[594] Rapport du 10ème congrès de l'IIT (Varsovie, 8-15 juin 1963), p. 14. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-1320.
[595] « Déclaration de M. le Secrétaire d'État aux Arts et aux Lettres Jacques Bordeneuve », in *Ibid.*, p. 1.
[596] Claude Planson, *Il était une fois le Théâtre des Nations*, Paris, Maison des Cultures du Monde, 1984.
[597] A. M. Julien, « Du Festival de Paris au Théâtre des Nations », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°9, mars 1958, p. 8.

mémoires :

> une sorte d'engagement : "Si un jour ton avenir te permet de diriger un théâtre, tu te dois de prouver que l'Art dramatique ne peut plus se développer seulement sur un plan purement national et qu'il doit être envisagé sur le plan beaucoup plus large de l'internationalité[598]".

Il est de 1937 à 1940 directeur artistique puis directeur de « Radio-Cité ». Il pilote ensuite un journal de théâtre et est engagé par Charles Dullin comme comédien, assistant-metteur en scène puis comme co-directeur du Théâtre Sarah-Bernhardt, qu'il dirige seul à partir de 1947[599]. Le Festival international d'art dramatique de la Ville de Paris, qui se déroule au Théâtre Sarah-Bernhardt du 10 juin au 30 juillet 1954, présente quinze spectacles étrangers[600] pour quarante-neuf représentations, auxquelles assistent environ quarante mille spectateurs. Associant le gouvernement français et, à titre symbolique, l'Institut international du théâtre, le festival se transforme donc en 1957 en Théâtre des Nations, « théâtre des théâtres du monde[601] » selon l'expression d'A.-M. Julien, qui est pourtant conscient des difficultés, notamment politiques, qui peuvent émerger d'un tel projet, comme le raconte Georges Lerminier :

> Dès le départ, A.M. Julien était conscient des objections qui pouvaient être opposées à son entreprise : « Il n'y aura pas de public pour des spectacles en langue étrangère… Les troupes de l'Ouest et de l'Est se battront entre elles. Il y aura des manifestations du public. » [Brochure-bilan du Théâtre des Nations publiée en 1957] Il est vrai que rien de tout cela ne s'est pas produit et que la curiosité du public a été la plus forte. Cela même n'a pas laissé d'étonner les observateurs les moins sceptiques et les moins prévenus[602].

Le festival, qui affirme la position centrale de Paris en matière théâtrale, doit donner l'occasion à tous les pays du monde de présenter une tendance de leur théâtre. Selon Patricia Devaux, il est salué à l'époque comme « le Festival théâtral de la coexistence pacifique[603] ». Il ne s'agit pas de minorer les différences de tradition pour établir un espace transnational uniforme, ni de confronter des modèles théâtraux pour reconduire la bipolarité de la guerre froide, mais plutôt de faire dialoguer les cultures à travers « une sélection du répertoire international moderne[604] ». Selon le paradoxe qui caractérise ce festival et ses ambitions, et qui correspond également au modèle de

[598] *Id.*

[599] « A. M. Julien », in *Dictionnaire des hommes de théâtre français contemporain*, *op. cit.*, pp. 55-56.

[600] Onze pays sont ainsi représentés : la Belgique, l'Irlande, la République Fédérale d'Allemagne, le Danemark, la République Démocratique Allemande, l'Italie, la Yougoslavie, Israël, la Pologne, la Norvège, la Grande-Bretagne et l'Espagne. (Odette Aslan, *Paris, capitale mondiale du théâtre*, *op. cit.*, p. 282.)

[601] A. M. Julien, « Le Théâtre des Nations : Source de jeunesse pour le Théâtre Français », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°1, avril 1957, p. 2.

[602] Rapport de M. Lerminier, « Le Théâtre des Nations devant l'opinion » (1964), *op. cit.*, p. 1.

[603] Patricia Devaux, « Le théâtre communiste durant la guerre froide », *op. cit.*, p. 104.

[604] Rapport sur le septième congrès de l'IIT (Athènes, 4-8 juillet 1957), p. 20. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-1318.

l'Unesco : « on ne saurait être international, du moins sur le plan artistique, qu'en étant profondément, réellement national[605]. » Julien note de même que :

> Par le plus étrange des paradoxes c'est en écoutant la leçon d'un théâtre étranger que les grandes époques dramatiques constituent les œuvres les plus nationales. […] le fait que Paris devienne le théâtre des théâtres du monde, offre à nos dramaturges, à nos metteurs en scène, à nos comédiens, à nos décorateurs, à notre public, la plus extraordinaire source d'inspiration, d'émotion et de culture qui ait jamais été mise à la disposition d'une civilisation. Il nous est donné, par ces manifestations, de demeurer les contemporains d'une histoire dans laquelle notre culture aspire à demeurer présente[606].

Durant cette période, il présente des centaines de spectacles de troupes originaires de dizaines de pays devant des centaines de milliers de spectateurs – Claude Planson insiste d'ailleurs sur l'instrumentalisation dont a pu faire l'objet un tel festival de la part des gouvernements étrangers :

> « Il n'est pas exagéré de dire que, pour tirer bénéfice du prodigieux rayonnement du Théâtre des Nations, les gouvernements étrangers n'hésitèrent pas à engager des sommes considérables pour permettre à leurs meilleures troupes de se produire à Paris, ce à quoi ils n'eussent sans doute pas consenti pour répondre à l'invitation d'un quelconque impresario ou d'un théâtre privé[607]. »

Cependant, de nombreuses critiques se font jour, portant souvent sur le caractère trop « officiel[608] » du festival, à la fois en termes politique et artistique. Robert Kanters, critique à *L'Express*, insiste en 1962 sur la nécessité que « vive cette première Internationale du théâtre ». Il revient à la charge en 1964 en « invita[nt] ses organisateurs à ne pas faire du Théâtre des Nations une Comédie Européenne juxtaposant les "Comédies françaises" des différents pays du monde[609]. » Cela poursuit les critiques de la revue *Théâtre populaire* vis-à-vis du Festival International d'Art Dramatique dès 1954 :

> Comment le Premier Festival International d'Art Dramatique de la Ville de Paris pourrait-il prétendre avoir atteint le but qu'il s'était fixé ? Ni la qualité de la plupart des spectacles, ni la part fait au public populaire n'ont contribué vraiment à l'évolution du théâtre contemporain. Pour une fois qu'un mécène, en l'occurrence le Conseil Municipal, arrachait le théâtre au mercantilisme qui, d'un bout de l'année à l'autre, le dégrade et lentement le détruit, on pouvait espérer qu'en s'adressant à des troupes étrangères et françaises, le ou les organisateurs allaient relever la moyenne d'une saison d'art

[605] « Éditorial », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°4, octobre 1957, p. 1.
[606] « A. M. Julien, « Le Théâtre des Nations : Source de jeunesse pour le Théâtre Français », *op. cit.*, pp. 1-2.
[607] Claude Planson, *Il était une fois le Théâtre des Nations*, *op. cit.*, p. 16.
[608] « La Presse française et le Théâtre des Nations (1954-1969) », *Théâtre des Nations. Activités. Spectacles. Bilan. 1954-1969*, p. 3. Archives déposées à la BNF, fonds Théâtre des Nations, cote : 4°-SW-2444.
[609] *Id.*

> dramatique particulièrement morne. Mais on a confondu, à vrai dire, la quantité et la qualité[610].

D'autre part, la critique théâtrale française – alors attaquée par une nouvelle génération d'auteurs, réunis au sein de la revue *Théâtre populaire* – juge sévèrement de nombreux spectacles présentés. Comme le souligne Odette Aslan, cela indique, sinon un retard de la vie théâtrale française, en tout cas un décalage. Pour elle, Julien

> « cherchait surtout à contrebalancer les jugements peu amènes d'une partie de la presse pour certains spectacles – des critiques épluchaient longuement la pièce écrite pour en déduire que la mise en scène trahissait l'auteur, alors que le public avait chaleureusement applaudi. Ce hiatus, trop souvent répété pour être accidentel, montrait bien la divergence des cheminements de pensée et des modes de réception, les horizons d'attente et l'ostracisme envers l'héritage de Craig, d'Artaud ou de Meyerhold, pour ne citer qu'eux. Il faut se souvenir qu'en France, entre les deux guerres, l'avant-garde n'avait pas tellement brillé, et l'on avait longtemps voulu ignorer des œuvres du répertoire mondial – non traduites pour la plupart – ainsi que les expériences scéniques russes et allemandes les plus novatrices[611]. »

Cette divergence entre une critique théâtrale peu enthousiaste[612] et un important succès public se retrouve par exemple à propos du spectacle du metteur en scène allemand Erwin Piscator, une adaptation de *Guerre et Paix* de Tolstoï. Créé en 1955 au *Schiller-Theater* de Berlin-Ouest, son spectacle est représenté à trois reprises dans le cadre du troisième Festival international d'art dramatique de Paris en 1956. Outre la déploration du caractère trop didactique de la pièce – qui, selon Pierre Marcabru, « tient le milieu entre l'explication de texte pour enfants arriérés et le digest pour adultes illettrés[613] » ; selon Pierre Quemeneur est une « chaire d'instruction morale de classe enfantine[614] » et selon Jacques Lemarchand est un « théâtre de cours d'agrégation du soir[615] » –, il s'agit également, pour nombre d'entre eux, de la manifestation d'une avant-garde de l'entre-

[610] « Éditorial », *Théâtre populaire* n°8, juillet-août 1954, pp. 3-4. Ce même numéro fait état d'un festival alternatif, les Estivales de la Rive Gauche, avec Jean-Marie Serreau, Georges Vitaly, Jacques Mauclair, Roger Blin, Marcel Lupovici et Michel de Ré, et présenté comme un « regroupement de l'avant-garde. » (Jean Duvignaud, « Estivales du théâtre aujourd'hui, à Paris – Rive Gauche », in *Ibid.*, p. 89.)

[611] Odette Aslan, *Paris, capitale mondiale du théâtre*, *op. cit.*, p. 243.

[612] Cela n'est pas forcément l'avis de Georges Lerminier, lui-même critique de théâtre, qui, en tant qu'inspecteur général des spectacles en 1964, écrit dans un rapport intitulé « Le Théâtre des Nations devant l'opinion » que « les rapports de la presse spécialisée et du Théâtre des Nations ont été excellents. Ils ne se sont détériorés que ces deux dernières saisons et, souvent, du fait de critiques nouveaux venus dans le métier et moins "accrocheurs" que leurs anciens. Mais cela est dans doute un phénomène de génération. » (Rapport de M. Lerminier, « Le Théâtre des Nations devant l'opinion » (1964), *op. cit.*, p. 5.)

[613] Pierre Marcabru, « *La Guerre et la Paix* », *Arts*, sans date.

[614] Pierre Quemeneur, « La Guerre et la Paix », *Réforme*, 9 juin 1956.

[615] Jacques Lemarchand, « La Guerre et la Paix », *Le Figaro littéraire*, 9 juin 1956.

deux-guerres, avant-garde dépassée et donc arrière-garde. Comme le note Max Favalelli dans *Paris Presse* le 5 juin 1956 :

> la réalisation de Piscator ne révolutionne rien du tout et ne nous apporte rien que ne nous aient déjà fait connaître Meyerhold ou Brecht. Elle dégage même un petit parfum traditionnel et légèrement suranné. C'est une mise en scène comme en réaliserait Jean Vilar si, dans trente ans, celui-ci (hypothèse absurde) prenait la succession de M. Bertheau à la Comédie-Française[616].

Surtout, par l'adaptation d'un roman de Tolstoï, le spectacle de Piscator indiquerait la démesure de la figure du metteur en scène, caractéristique du théâtre allemand dénoncée notamment par Georges Lerminer dans le *Parisien* du 4 juin 1956 :

> Piscator est un de ces « régisseurs » abusifs dont nous n'eûmes en France (jusqu'à présent) qu'un exemple : Baty, formé, il est vrai, aux disciplines de la scène allemande, mais qui sut les assimiler. Je ne suis pas certain qu'un Piscator, suivi par des disciplines moins maîtres de leur art que lui, croie au théâtre. Entendez-moi bien ! Je veux dire que c'est d'abord le vertige du plateau qui les saisit, non celle de l'œuvre poétique. Ils ne croient pas à l'existence de la « pièce », comme œuvre d'art douée d'une existence indépendante et qu'on ne conquiert que par d'humbles approches. Toute œuvre est un prétexte à ce travail, original en effet, qui est son incarnation sur une scène. Mais qui cède le premier dans ce mariage, sinon le poète[617] ?

Parallèlement à ces critique, qui révèlent les contradictions d'une telle entreprise, internationale plus que transnationale, ainsi que le décalage du théâtre français vis-à-vis d'autre pays, en particulier l'Allemagne, des conflits se font jour, déterminant, dès 1965, la réorganisation du festival puis, en 1973, sa fin, en tout cas sous sa forme initiale.

Grandeur et décadence d'une aventure internationale (1965-1973)

Corollaire de la marginalité de l'IIT dans la vie du festival, l'organisation de ce dernier est largement centralisée entre les mains de Julien. À partir de 1965, un conflit l'oppose à Claude Planson, ancien secrétaire général du Théâtre national populaire et, selon le rapport de la sous-commission du Théâtre des Nations revenant sur cette affaire, celui qui, au moment où « Julien s'est pendant trois ans désintéressé du Théâtre des Nations, […] a été le responsable de fait de l'entreprise[618] ». Ce conflit est plus qu'une « querelle de personnes », en particulier car Julien, en plus de monopoliser l'entreprise du Théâtre des Nations et son crédit, cultiverait une « confusion

[616] Max Favalelli, « La Guerre et la Paix », *Paris Presse*, 5 juin 1956.
[617] Georges Lerminier, « Guerre et Paix, d'après Tolstoï », *Parisien*, 4 juin 1956.
[618] Sauf mention contraire, les citations et les suivantes proviennent de : Projet de rapport de la sous-commission du Théâtre des Nations (1965). Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19910241/8 - Inspection générale des spectacles. Sauf mention contraire, les citations suivantes proviennent de ce projet de rapport.

systématique […] entre ses entreprises, l'osmose entre le Théâtre des Nations et le Théâtre Sarah Bernhardt était matériellement pour lui fondamentale ». Il s'agit ainsi, plus fondamentalement, d'une « contradiction absolue entre le diagnostic des deux hommes sur l'évolution de l'entreprise : évolution vers une action de type commercial pour JULIEN – recours à une forme plus étative et internationalisée pour PLANSON ». Ces tensions sont aggravées également par la « récession » que connaît alors le festival, ainsi que le pointe ce même rapport :

> Ce regrettable conflit de personnes n'est néanmoins que le reflet d'une crise d'ensemble du Théâtre des Nations, qui tient : - à l'incohérence de son statut actuel ; - à l'évolution même de sa formule ; - à la confusion de sa gestion.

Le gouvernement français opte finalement pour Planson au détriment de Julien, et il juge sévèrement ce dernier dans une note confidentielle de 1965 :

> Du point de vue de l'État, la situation présente du Théâtre des Nations est inadmissible et ne saurait se prolonger : la défense des deniers publics, la responsabilité de la France devant l'I.I.T. et la sauvegarde de la qualité de l'entreprise commandent que des mesures soient prises dès la prochaine saison. Il faut pour cela dénoncer la convention actuelle, et mettre fin au mandat de A.M. Julien – dire que le Théâtre des Nations ne sera plus installé au Théâtre Sarah Bernhardt – rompre avec la tendance commerciale – constituer avec l'I.I.T. une commission de responsabilité artistique[619].

Si Claude Planson insiste sur l'ambiguïté du positionnement du gouvernement français à cette période, il est toutefois prévu de favoriser désormais l'optique artistique au détriment de l'optique commerciale, que dénonçait déjà une partie de la critique française :

> Lorsque s'est créé le Théâtre des Nations, les échanges internationaux dans le domaine du théâtre étaient encore marqués par la guerre et ses difficultés : grâce au Théâtre des Nations, ils se sont dégelés et multipliés. Aujourd'hui, ils sont assurés commercialement. Est-ce à dire que la Théâtre des Nations doive pour autant devenir commercial ? La commission dit non.
> Au-delà en effet de ce qui est commercialisable, et que tout commerçant avisé peut exploiter, il demeure une tranche importante de vie théâtrale qui échappe à toute possibilité de commerce, parce qu'à priori non rentable : là se trouve peut-être le théâtre le plus original de chaque pays, et le théâtre de demain. C'est ce théâtre là que le Théâtre des Nations doit désormais aider à connaître. Les conditions qu'il offre lui permettent seul d'aider les pays concernés à tenter l'aventure. Il s'adressera moins au grand public peut-être, mais il concerne au premier chef tous ceux qui vivent pour le théâtre. Il est faux d'avoir jugé le succès du Théâtre des Nations en nombre de fréquentation : c'est en qualité de spectacle qu'il doit l'être.
> La confrontation des théâtres du monde n'a pas la recherche du grand public comme fin, mais bien la rencontre des formes d'expression, des genres propres et de ceux qui les

[619] Note confidentielle – Théâtre des Nations (1965). Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19910241/8 - Inspection générale des spectacles.

expriment. […] Revenir aux sources, à l'exigence, à la qualité, voilà bien la nécessité absolue du Théâtre des Nations, hors de tout commerce et de tout compromis[620].

A.M. Julien démissionne du Théâtre des Nations le 2 juillet 1965, tout en insistant sur son rôle dans « les résultats et le développement dans le monde de cette idée de théâtre international[621] ». La saison 1966 précède les réformes du Théâtre des Nations, définitivement actées en 1967 avec le transfert au Théâtre de France, la nomination de Jean-Louis Barrault et la création de nouvelles structures administratives, et ce afin de « réaffirmer avec éclat que le Théâtre des Nations n'[est] pas une manifestation parmi d'autres, mais l'accomplissement d'une véritable mission internationale confiée à la France par l'Institut international du théâtre[622]. » Comme le montre le tableau ci-dessous, sont ainsi mis en place :

- un Conseil Supérieur du Théâtre, « constitué à parts égales de représentants des trois instances nationales (ministère des Affaires Culturelles, des Affaires Étrangères et de l'Économie et des Finances), locale (Ville de Paris et Conseil général de la Seine) et internationale (Institut international du théâtre) » ;
- une Commission de contrôle « qui, sans s'immiscer dans les problèmes artistiques qui sont de la compétence exclusive du Conseil Supérieur, veille à la bonne marche administrative et financière de l'entreprise » et
- un Cartel international du Théâtre ou, selon Jean-Louis Barrault dès 1965, « Comité artistique international correspondant à ce qu'était autrefois le Cartel artistique en France [le Cartel des quatre est une association créée en 1927 à Paris par Gaston Baty Charles Dullin, Louis Jouvet et Georges Pitoëff pour la défense du théâtre d'art contre les formes mercantiles]. Ce Comité aurait un rôle d'information, de contrôle et de suggestion[623]. » Il est initialement composé de 19 personnalités des arts : 11 du théâtre, 3 de l'opéra, 2 du cinéma, 2 critiques et 1 de la danse. Parmi eux, il n'y a qu'une seule femme (Helene Weigel) et 7 proviennent des pays du bloc communiste.

[620] Projet de rapport de la sous-commission du Théâtre des Nations (1965), *op. cit.*

[621] Lettre de démission de A. M. Julien du 2 juillet 1965. Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19910241/8 - Inspection générale des spectacles.

[622] Francis Raison, « Le Théâtre des Nations » (1967). Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19910241/8 - Inspection générale des spectacles. Sauf mention contraire, les citations suivantes proviennent de ce rapport.

[623] Compte-rendu d'une réunion tenue, dans le bureau de M. Jaujard, le 26 novembre 1965 au sujet du Théâtre des Nations. Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19910241/8 - Inspection générale des spectacles.

Tableau 14 : Membres du Conseil Supérieur du Théâtre des Nations, de la Commission de contrôle administratif et du Cartel International du Théâtre (1967)[624]

Conseil supérieur du Théâtre des Nations	*Président :* - **Pierre Moinot**, Directeur Général des Arts et Lettres. *Vice-Présidents :* - **Rosamond Gilder**, Présidente de l'Institut international du théâtre ; - **Paul Minot**, Conseiller Municipal de Paris. *Membres :* - **Francis Raison**, Directeur du Théâtre et des Maisons de la Culture ; - **Georges Lerminier**, Inspecteur Général des Spectacles ; - **Jean Basdevant**, Directeur Général des Affaires Culturelles et Techniques ; - **Philippe Erlanger**, Chef du Service des Échanges Artistiques ; - **Michel Richard**, Adjoint au Chef des Échanges Artistiques ; - **Jean Le Bec**, Inspecteur Général honoraire des Finances ; - **Maurice Doublet**, Préfet de la Seine ; - **Jeanine Alexandre-Debray**, Conseiller Municipal de Paris ; - **Pierre Giraud**, Conseiller Municipal de Paris ; - **Georges Suant**, Conseiller Général de la Seine ; - **Jean-Marie Guyot**, Conseiller Général de la Seine ; - **Fernand Belino**, Conseiller Général de la Seine ; - **Benoît Léon-Deutsch**, Président du Centre Français du Théâtre ; - **Vincenzo Torraca**, Président d'honneur de l'I.IT. ; - **Radu Beligan**, Vice-Président de l'I.I.T. ; - **Kenneth Rae**, Secrétaire Général du Théâtre National d'Angleterre ; - **Serenc Hont**, metteur en scène ; - **Jean Darcante**, Secrétaire Général de l'I.I.T.
Commission du contrôle administratif	*Président :* - **Francis Raison**, Directeur du Théâtre et des Maisons de la Culture. *Membres :* - **Jean Basdevant**, Directeur Général des Affaires Culturelles et Techniques ; - **André Planchais**, Conseiller Municipal de Paris ; - **Fernand Belino**, Conseiller Général de la Seine ; - **Roger Brian**, Conseiller Financier des Offices Nationaux.
Cartel international du théâtre	- Edward Albee (1928-2016), auteur dramatique états-unien ; - Maurice Béjart (1927-2007), danseur et chorégraphe franco-suisse ; - Radu Beligan (1918-2016), acteur et metteur en scène roumain ; - Benno Besson (1922-2006), acteur et metteur en scène suisse, mais vivant et travaillant en Allemagne de l'Est ; - Rudolf Bing (1902-1997), metteur en scène et directeur d'opéra autrichien ; - Pierre Boulez (1925-2016), compositeur et chef d'orchestre français ;

[624] Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19910241/8 - Inspection générale des spectacles.

	- Peter Brook (né en 1925), metteur en scène britannique, réalisant une partie de sa carrière en France ; - Walter Felsenstein (1901-1975), metteur en scène est-allemand ; - Paolo Grassi (1919-1981), fondateur, avec Giorgio Strehler, du *Piccolo Teatro* de Milan ; - Jan Kott (1914-2001), critique et théoricien polonais du théâtre ; - Rolf Liebermann (1910-1999), musicien, compositeur et chef d'orchestre suisse ; - Leopold Lindtberg (1902-1984), réalisateur suisse ; - Karl-Heinz Stroux (1908-1985), acteur, metteur en scène et directeur de théâtre ouest-allemand ; - Giorgio Strehler (1921-1997), metteur en scène italien ; - Josef Svoboda (1920-2002), scénographe et metteur en scène tchécoslovaque ; - Rikie Suzuki, historien japonais du théâtre ; - Gueorgui Tovstonogov (1915-1989), metteur en scène soviétique ; - Helene Weigel, actrice est-allemande (d'origine autrichienne) et directrice du *Berliner Ensemble* ; - Franco Zeffirelli (1923-2019), réalisateur italien.

En plus « d'envisager de créer un centre de recherches théâtrales[625] », le « Cartel international du théâtre », constitué à l'appel de Barrault, a pour objectif à sa création de :

> favoriser la présence du Théâtre dans le monde, de défendre son indépendance morale et artistique et la liberté d'expression des hommes du théâtre.
> Au sein du théâtre des Nations, il apporte sa compétence en matière de sélection et de découverte en signalant au Directeur du Théâtre des Nations les résultats de sa prospection. Cet esprit de sélection et de découverte s'étend non seulement aux spectacles existants, mais également aux œuvres théâtrales inédites ou inconnues.
> En cas de difficultés rencontrées par le Directeur du Théâtre des Nations, il appuie celui-ci de son autorité professionnelle et morale[626].

Il se réunit pour la première fois à Paris en juin 1967. Guy Dumur en fait le compte-rendu dans la presse, où il insiste sur la nécessité de maintenir une distance vis-à-vis des États et de leurs objectifs géopolitiques :

> Si une vingtaine de personnalités, parmi lesquelles Hélène Weigel, veuve de Brecht et directrice du Berliner Ensemble, avaient déjà accepté de faire partie de ce Cartel, huit seulement étaient présentes dans la petite salle tubulaire de l'Odéon : Peter Brook (Grande-Bretagne), Paolo Grassi (Italie), Ian Kott (Pologne), Rikie Susuki (Japon), Leopold Lindtberg (Suisse), Harl-Heinz Stroux (Allemagne de l'Ouest), Radu Beligan (Roumanie) et, bien entendu, Jean-Louis Barrault.
> Côté public : Roger Blin, Laurent Terzieff, Guy Rétoré, Jean-Marie Serreau, trois professeurs à la Sorbonne, des sociologues et quelques critiques triés sur le volet. Une réunion préparatoire, en somme, destinée, à établir les buts de ce nouveau cartel : établir des échanges entre les pays, qui n'obéiraient plus aux seules exigences de la propagande

[625] « Création d'un Comité International du Théâtre » (28 mai 1967). Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19910241/8 - Inspection générale des spectacles.
[626] *Id.*

> gouvernementale, lutter en faveur de la liberté artistique, assurer aux futures saisons du Théâtre des Nations un visage qui, selon les mots de Jean-Louis Barrault, en ferait autre chose qu'un "festival de plus[627]".

Au travers de cette réorganisation, l'enjeu est également de réaffirmer la position de l'IIT dans l'organisation du Théâtre des Nations – quoique Jean Darcante affirme qu'il s'agit, malgré tout, « sur le plan des lois, des règlements et de son financement interne, [d']une entreprise française[628] » – mais surtout celle des artistes. Comme le note Francis Raison, « il appartient maintenant aux instances internationales et aux collectivités publiques, à ceux qui ne sont en fin de compte que l'intendance, de s'effacer afin qu'à l'appel de Jean-Louis Barrault le rideau puisse se lever pour la célébration de la cérémonie théâtrale, unique dans la diversité de ses manifestations[629] ». Pourtant, les prérogatives du cartel sont floues, de même que les nouvelles ambitions du Théâtre des Nations, comme le souligne Émile Copfermann dans un article de presse de 1967 :

> Vendredi et samedi dernier se réunissait au Théâtre des Nations, à l'appel de Jean-Louis Barrault, ce « cartel international » dont il était question depuis un an. La conférence de presse organisée vendredi ne nous a guère éclairés sur les tenants et les aboutissants d'un tel projet. Si j'ai bien compris ; il s'agirait d'une sorte de contrepoids artistique dont J.-L. Barrault pourrait, le cas échéant, user pour les cas où des critères diplomatiques prendraient le pas dans les sélections de troupes « nationales » sur l'intérêt artistique. Les noms d'Helen Weigel, de Peter Brook, de Paolo Grassi, de Jan Kott, aideraient alors à faire pencher la balance. […]
>
> Il semble surtout que J.-L. Barrault soit perplexe quant à l'avenir et que ce cartel lui permettra au moins de ne plus être seul : il constituera en quelque sorte une société internationale de perplexité.
>
> Il faut bien dire que le Théâtre des Nations paraît le plus souvent voler au secours de la victoire. Les troupes de grande renommée internationale viennent montrer l'achèvement de leur art, ce qu'au demeurant elles pourraient faire seules. […] Il n'y a guère de risques à courir en invitant des entreprises dont la forme est mûre (ce qu'au demeurant j'apprécie comme tout le monde). Mais que savons-nous des théâtres-en-train-de-se-faire, encore au stade des tâtonnements ? En 1967, rendre hommage à Picasso ne prête plus à conséquence : le risque d'académisme, ce n'est pas seulement céder aux pressions de « haut politique », c'est s'en tenir aux modes des formes qui se sont imposées ou sont acceptées[630].

Un an avant les évènements de Mai 68, cet article de Copfermann peut sembler prémonitoire. Accusé d'être un représentant d'une avant-garde consacrée devenue institution lors de l'occupation de l'Odéon – équivalent du « risque d'académisme » souligné par Copfermann –, Jean-Louis Barrault est démis de ses fonctions à la suite de

---

[627] Guy Dumur, « Un masque chinois et un blue-jean », *Le Nouvel Observateur*, 7 juin 1967.
[628] Jean Darcante, Théâtre des Nations – Saison 1967 ». Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19910241/8 - Inspection générale des spectacles.
[629] Francis Raison, « Le Théâtre des Nations » (1967), *op. cit.*
[630] Émile Copfermann, « Le Cartel international du théâtre », *Les Lettres françaises*, 1er juin 1967.

Mai 68 et quitte la direction de l'Odéon, en même temps que celle du Théâtre des Nations, avant que le cartel ne puisse avoir une quelconque fonction. Le Théâtre des Nations, sous sa forme passée, n'existe plus. En 1973, pourtant, l'IIT décide de reprendre en main le festival et fait appel de nouveau à Jean-Louis Barrault. Cette « nouvelle formule » prévoit la mise en place d'une double structure, objectivant la double ambition antérieure du Théâtre des Nations : le soutien à une pratique artistique expérimentale et le maintien de festivals pour multiplier les publics et assurer la mission « humaniste[631] » de l'IIT. D'une part,

> un théâtre-studio expérimental international, sous la direction de Jean-Louis Barrault, avec son centre administratif à Paris. Ce théâtre-studio sera à la fois permanent et en mesure de se déplacer dans les villes et pays différents. Le théâtre-studio assure un réseau de relations avec ses correspondants – personnalités théâtrales importantes des pays membres de l'IIT – qui l'informent des expériences théâtrales les plus remarquables dans leurs pays respectifs. Grâce à ces informations et aux contacts que M. Barrault aura avec ses collègues et correspondants, ce théâtre-studio sera tenu au courant des recherches les plus importantes poursuivies dans le monde[632].

Ce « théâtre-studio » qui, à notre connaissance, ne verra jamais le jour s'accompagne d'autre part de la multiplication de festivals décentralisés qui visent à « rendre hommage à l'œuvre remarquable accomplie par le Théâtre des Nations et assurer à cette nouvelle entreprise un gage de continuité[633] ». Pourtant, si Odette Aslan peut noter que « le Comité exécutif de l'IIT patronne désormais un TdN itinérant, se rapprochant ainsi de son objectif des années 1950 », ces festivals n'auront plus jamais la même ampleur, ni la même influence.

Malgré toutes les limites que nous avons pu souligner, le Théâtre des Nations a joué un rôle central tout au long de ces deux décennies : d'une part, par son « renom international », il a constitué un « facteur de prestige certain pour Paris et la France[634] » comme le souligne Georges Lerminier ; d'autre part, il a participé, par les spectacles représentés, à transformer en profondeur le théâtre français, ce qu'il nous reste à analyser.

---

[631] Rapport du 15ème congrès de l'IIT (Moscou, 27 mai-1er juin 1973), p. 24. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-816.
[632] *Id.*
[633] *Ibid.*, p. 25.
[634] Rapport de M. Lerminier, « Le Théâtre des Nations devant l'opinion » (1964), *op. cit.*, p. 1

Le Théâtre des Nations : un « bilan à la fois maigre et excitant »

Guy Dumur, dans la suite de son article du *Nouvel Observateur* de juin 1967, explicite le bilan du *Théâtre des Nations* au cours de la décennie écoulée :

> C'est que, depuis quatorze ans qu'il existe, le bilan du Théâtre des Nations est à la fois maigre et excitant. On compte sur les doigts d'une seule main les spectacles dont on puisse se souvenir – ceux du Berliner Ensemble, de Peter Brook, du Piccolo Teatro de Milan, de l'American Living Theater, celui, de l'année dernière, de Jerzy Grotowski, plus la révélation des théâtres traditionnels d'Extrême-Orient : Chine et Japon surtout – mais ces spectacles, il faut le rappeler, ont totalement bouleversé notre optique théâtrale[635].

En présentant ces différents spectacles et en proposant une définition du théâtre élargie à toutes les pratiques spectaculaires, le Théâtre des Nations a pu mettre en exergue les défaillances d'une conception traditionnelle du théâtre, et notamment le caractère central du texte. Malgré des tentatives de dispositifs pour des traductions simultanées, rapidement abandonnées pour leurs coûts, la plupart des spectacles sont présentés en langue étrangère non-surtitrés. Autant d'innovations qui participent peut-être à l'établissement d'une nouvelle « culture théâtrale internationale » comme le note en 1960 Jacques Lemarchand, critique théâtral au *Figaro littéraire* :

> En quelques années ces échanges entre arts nationaux auxquels le TdN a donné l'envergure et l'importance que l'on sait ont déjà modifié l'optique qu'a de la scène une importante partie du public. Déjà que l'on ne parle plus de snobisme à l'endroit des gens qui vont écouter une pièce qu'ils ne connaissent pas dans une langue qu'ils ignorent […]. Déjà une culture internationale se forme et se développe[636].

Prétendant « s'éleve[r] à la hauteur d'une époque qui prétend dépasser, dans le domaine économique et social, les structures anachroniques du nationalisme[637] », selon les termes du dramaturge espagnol Alfonso Sastre, ce « théâtre international » vise à renouveler l'ensemble de la vie théâtrale. Il s'oppose ainsi à une conception patrimoniale visant à contribuer au « prestige culturel national[638] » et au provincialisme qui affecterait les différentes nations :

> Face au Théâtre International – celui qui compte et qui influence le monde –, les groupes nationaux, coupés de l'apport étranger, commencent à prendre l'aspect de chapelles désuètes[639].

---

[635] Guy Dumur, « Un masque chinois et un blue-jean », *op. cit.*

[636] Jacques Lemarchand, *Le Figaro littéraire*, 9 avril 1960, cité par Odette Aslan, *Paris, capitale mondiale du théâtre*, *op. cit.*, p. 120.

[637] Alfonso Sastre, « Vers un théâtre international », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°5, novembre 1957, p. 5.

[638] Maurice Kurtz, Rapport annuel du secrétaire-général sur l'activité de l'Institut International du Théâtre (juillet 1948-juin 1949), *op. cit.*, p. 8.

[639] Alfonso Sastre, « Vers un théâtre international », *op. cit.*, p. 5.

Obéissant à une autre logique – celle d'un théâtre supranational, qui n'opposerait pas le national et l'international –, les partisans français du Théâtre des Nations affirment à l'inverse la nécessité des spécificités nationales, contre les « modes » internationales :

> L'article du dramaturge espagnol Alfonso Sastre que nous publions ce mois-ci fait écho à notre dernier éditorial, s'il ne lui répond pas exactement. Nous affirmions qu'il est de la vocation du Théâtre des Nations de s'intéresser d'abord aux problèmes posés par le Théâtre en France. Alfonso Sastre insiste en retour sur le danger de dégradation couru par les Théâtre nationaux qui ne parviendraient pas à se hausser à une existence supranationale. Ils subsisteront « en tant que théâtres régionalistes » dit-il.
> La description des conditions matérielles qui, selon Sastre, entraînent ce type de dégradation, est convaincante. Nous y trouverons pourtant, paradoxalement, une confirmation de la thèse que nous avons entrepris de défendre. Car on n'accède pas à une valeur internationale par un simple décret de l'intelligence. Le dramaturge, l'artiste en général, s'il vise un certain marché qui passe pour être international, ne rencontre que les formules de la mode. Être supranational ce n'est pas être à la mode de dix capitales. L'internationalisme ainsi entendu est aussi faux que le régionalisme. Disons que c'est un provincialisme de gens qui voyagent et qui ont l'habitude de se rencontrer dans l'anonymat des grands hôtels internationaux.
> Être supranational, c'est éprouver profondément que l'on est le contemporain du paysan noir, du métallo soviétique, du savant allemand, du pêcheur japonais. Supranationalisme et nationalisme sont des concepts également abstraits et exsangues, s'ils ne se réfèrent pas à des situations concrètes[640].

C'est pourtant fort de la réception de théâtres étrangers durant ce festival – et donc à l'échelle internationale – que peut se renforcer une critique préexistante à l'égard du théâtre français. C'est en effet en France que les critiques à l'encontre du théâtre national sont les plus rudes, lié à ce qui tend à être considéré comme un retard français en matière technique et scénique. Denis Bablet, lors d'une conférence intitulée « L'apport du Théâtre des Nations sur le plan des techniques de scène » qu'il prononce en 1960, écrit ainsi :

> Du premier festival international d'art dramatique à aujourd'hui, les spectacles du Théâtre des Nations ont été pour les techniciens français l'occasion d'une double prise de conscience. Leur apport est double : positif et négatif. Positif par ce que nous avions vu, par la découverte de formules, de procédés, d'expériences, dont nous avions seulement entendu parler, ou dont nous avions lu des comptes rendus dans des ouvrages spécialisés ou des revues techniques. Négatifs, parce que tout dénigrement mis à part, ils ont rendu évidente, patente, l'insuffisance de l'équipement moyen des théâtres traditionnels français et son inadaptation aux besoins actuels. […]
>
> Les spectacles étrangers nous auront aidés à prendre conscience de ces nouvelles exigences, et ce n'est pas là un de leurs moindres apports. À une époque où les styles de présentation de Berlin, de Moscou, de Londres ou de Pékin commencent à influencer les styles de mise en scène français, il devient patent que l'amélioration technique du théâtre réclame une collaboration technique internationale et l'abandon de certains préjugés

[640] « Éditorial », in *Rendez-vous des théâtres du monde* n°5, novembre 1957, p. 1.

esthétiques. On objectera peut-être qu'il faut respecter la tradition. Une tradition n'est vivante que pour autant qu'elle s'enrichit sans cesse[641].

Le Théâtre des Nations, par les spectacles qu'il présente, exerce alors une forte influence sur le théâtre international et, en particulier, français, déterminant en partie ses transformations ultérieures : cela est particulièrement manifeste avec la circulation de l'œuvre de Bertolt Brecht, qui, si elle a souvent été étudiée – en particulier par Daniel Mortier[642], Ingrid Gilcher-Holtey[643], Nicole Colin[644] ou Marco Consolini[645] –, l'a peut-être été insuffisamment à cette échelle.

Brecht : un « modèle » international

« … même du point de vue international,
Vous êtes – comment dit-on ? – un programme[646] ! »

Günter Grass, *Les Plébéiens répètent l'insurrection* (1966)

Comme l'écrit Daniel Mortier, « le théâtre de Brecht n'était pas à première vue un produit aisément exportable auprès des Français[647] » : son œuvre porte en effet la marque de la nationalité allemande de son auteur, de son caractère communiste et de ses ambitions théoriques. Avant sa consécration en 1954, la réception française des œuvres de Brecht n'est pas très bonne. Par exemple, à propos de la représentation de *L'Exception et la Règle* par Jean-Marie Serreau au Théâtre des Noctambules en 1947, Bernard Dort note que « le théâtre parisien le refusa, comme un organisme bien constitué rejette par une réaction naturelle un corps étranger qui risquerait de lui causer du tort[648]. » Pour comprendre la différence de réception de Brecht en France entre 1947 et le milieu des années 1950, c'est bel et bien à ce mouvement d'internationalisation du champ théâtral qu'il faut faire référence, comme le note également Ingrid Gilcher-Holtey, parlant à ce propos d'une « révolution du regard » :

---

[641] Denis Bablet, « L'apport du Théâtre des Nations sur le plan des techniques de scène » (1960), cité in Odette Aslan, *Paris, capitale mondiale du théâtre*, *op. cit.*, p. 232 et p. 234.

[642] Daniel Mortier, *Celui qui dit oui, celui qui dit non ou la réception de Brecht en France (1945-1956)*, Genève, Slatkine-Champion, 1986.

[643] Ingrid Gilcher-Holtey, « Une révolution du regard : Bertolt Brecht à Paris (1954-1955) », in Anna Boschetti (dir.), *L'Espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010, pp. 427-468.

[644] Nicole Colin, *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945*, *op. cit.*, en particulier le chapitre 4, pp. 199-282.

[645] Marco Consolini, *Théâtre populaire –1953-1964 : Histoire d'une revue engagée*, *op. cit.*, en particulier le chapitre 2, pp. 46-92.

[646] Günter Grass, *Les Plébéiens répètent l'insurrection* (1966), trad. Jean Amsler, Paris, Seuil, 1968, p. 56. Il est ici question de Brecht.

[647] Daniel Mortier, *Celui qui dit oui, celui qui dit non*, *op. cit.*, p. 12.

[648] Bernard Dort, « Brecht en France », *Théâtre Public (1953-1966) – Essais de critique*, Paris, Seuil, 1967, p. 223.

> « neuf ans après la Seconde Guerre mondiale, le théâtre représentait un espace de communication transnationale où, au cœur du débat sur l'esthétique de la mise en scène, se jouaient des conflits d'interprétation portant sur les critères d'appréciation et de classification du monde social, sur les schémas de pensée et de perception[649]. »

C'est en effet au sein des instances internationales du théâtre que l'œuvre de Brecht se voit au départ importée puis consacrée en France. Son premier texte théorique publié en français paraît ainsi en 1953 dans la revue de l'IIT, *Le Théâtre dans le monde*[650] – cette même revue lui consacre un double numéro en 1966, à l'occasion des dix ans de sa mort, regroupant notamment des articles de metteurs en scène du monde entier. Avant la construction du mur de Berlin en 1961, date à partir de laquelle il n'est plus imaginable de l'inviter[651], le Berliner Ensemble donne de nombreuses représentations dans le cadre du Festival international d'art dramatique de la Ville de Paris (en 1954, *Mère Courage et ses enfants* ; en 1955, *Le Cercle de craie caucasien*) puis du Théâtre des Nations après la mort de Brecht en 1956 (en 1957 : reprise de *Mère Courage* et *La Vie de Galilée* ; en 1960 : reprise de *La Vie de Galilée*, *La Mère*, d'après Gorki, et *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*). Ce sont elles qui font reconnaître Brecht comme un dramaturge et un metteur en scène central. Pouvant se prévaloir de sa réception française et internationale, Brecht parvient à conserver une place importante en République démocratique allemande, ce qui lui permet de ne devoir se soumettre que partiellement aux pouvoirs politiques qui y officient. Bernard Dort, qui a lui-même été largement investi dans cette histoire, insiste sur ce point :

> On sait que, en dépit de leur succès de public au Deutsches Theater, ni *Mutter Courage* ni le Berliner Ensemble ne s'imposèrent d'emblée à l'officialité théâtrale de Berlin-Est (par une ironie bien connue, c'est la consécration parisienne qui aida Brecht à lever les derniers obstacles en Allemagne démocratique[652] !)

Preuve, également, de son immense influence internationale à partir de cette période, un hommage *post-mortem* unanime lui est rendu le 4 avril 1957 dans le cadre du Théâtre des Nations, tandis que le Berliner Ensemble représente *La Vie de Galilée* (les 5, 6 et 10 avril) et, de nouveau, *Mère Courage* (8 et 9 avril). Comme le raconte Odette Aslan :

---

[649] Ingrid Gilcher-Holtey, « Une révolution du regard : Bertolt Brecht à Paris (1954-1955) », *op. cit.*, p. 431.

[650] Daniel Mortier, *Celui qui dit oui, celui qui dit non*, *op. cit.*, p. 18.

[651] Nicole Colin, *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945*, *op. cit.*, p. 269.

[652] Bernard Dort, « Un théâtre intervenant » (1979), in *Théâtre en jeu : Essais de critique 1970-1978*, Paris, Seuil, 1979, p. 129. Il faut pourtant relativiser cette idée. Par exemple, si des oppositions se font jour au sein du gouvernement est-allemand en 1951 à l'occasion de la représentation de l'opéra *Le Procès de Lucullus* [D*as Verhör des Lukullus*] dans une mise en scène de Brecht et de Paul Dessau, elles ne lui empêchent pas d' obtenir cette même année le « *Nationalpreis der DDR I. Klasse* ».

> « On constata un rassemblement de toutes les corporations, de toutes les instances : IIT, Fédération internationale des acteurs, Fédération du spectacle, SACEM, Syndicat national des acteurs, celui des metteurs en scène des et des décorateurs, Club du TdN, Techniciens du Spectacles, Ouvriers du plateau du Théâtre Sarah-Bernhardt…, et l'on mesura par là l'impact de l'auteur-théoricien-praticien. Du monde entier les messages avaient afflué, émanant de metteurs en scène, directeurs de théâtre, auteurs, traducteurs, essayistes[653]. »

Publiés dans un tiré à part du programme spécial du Théâtre des Nations, ces hommages dénotent pourtant des approches diverses et potentiellement contradictoires de Brecht et de son œuvre. Les « brechtiens » comme Dort ou le dramaturge Arthur Adamov[654] soulignent son côté exemplaire. Adamov écrit par exemple que :

> L'œuvre de Brecht prouve qu'est possible, aujourd'hui, un théâtre à la fois populaire et subtil, strictement lié à une idéologie et rendant pourtant compte de la complexité de la vie, ambigu mais éloigné de tout "confusionnisme", bref un théâtre véritablement révolutionnaire[655].

D'autres, comme Michel Arnaud (traducteur de Goldoni), mettent à distance son dogmatisme pour lui préférer les thèmes qu'il a abordé en tant qu'auteur de théâtre :

> Par-delà des théories et des systèmes que l'avenir abandonnera sans doute aux exégètes plus ou moins stériles, Brecht est grand et admirable parce qu'en amenant l'humain dans ce que celui-ci a de plus humble, au niveau du mythe, il a redonné une signification, "leur signification", à des mots – liberté, espoir, paix – que le théâtre, entre autres, défigurait depuis longtemps[656].

Trois ans plus tard, du 6 au 20 juin 1960, la saison du Théâtre des Nations accueille quatre spectacles du Berliner Ensemble : *La Mère*, adaptation du roman de Gorki, reprise du spectacle de 1951 ; *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, dans une mise en scène de Peter Palitzsch et Manfred Wekwerth, créé l'année précédente à Berlin ; *Mère Courage et ses enfants*, reprise du spectacle emblématique et *La Vie de Galilée*, mis en scène par Erich Engel et représenté pour la première fois en 1957. En 1963, année où Brecht aurait eu 65 ans, le Berliner Ensemble souligne l'ensemble des hommages qui lui sont rendus à travers le monde : en Inde, en Roumanie, en Pologne, en Suède, en Yougoslavie, en Union Soviétique, aux États-Unis, en République Tchèque, en Italie, en Angleterre, en France et en Allemagne de l'Est[657]. Quelques mois après l'organisation du « Brecht Dialog » – qui se tient du 9 au 16 février 1968, qui est

---

[653] Odette Aslan, *Paris, capitale mondiale du théâtre*, *op. cit.*, p. 248.

[654] Sur Adamov et son engagement, voir : Nathalie Lempereur, *Arthur Adamov, ici et maintenant – Exil, théâtre et politique*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2020.

[655] Hommage d'Arthur Adamov à Bertolt Brecht, publié in Théâtre des Nations, *Hommage international à Bertolt Brecht (4 avril – 21 avril 1957)*, 1957, non paginé.

[656] Hommage de Michel Arnaud à Bertolt Brecht, in *Id.*

[657] Berliner Ensemble, „Spielplan für den Monat März 1963". Archives privées d'Eckhard Schulz.

organisé par le Berliner Ensemble, la section est-allemande de l'IIT et l'*Akademie der Künste* et qui regroupe des artistes et des intellectuels de plus de 35 pays (pour la France : Jean Darcante, Bernard Dort, Robert Voisin, André Gisselbrecht, Michel Bataillon et Bernard Sobel)[658] –, une réunion internationale intitulée « Brecht politique[659] » est organisée en février 1969 à Berlin-Est sous l'égide de l'IIT.

À partir du milieu des années 1950, on observe une forte présence des œuvres de Brecht à l'international, bien au-delà de la seule Allemagne de l'Est, comme le montre le tableau ci-dessous :

Tableau 15 : Ensemble des mises en scène des pièces de Bertolt Brecht dans le monde et en Allemagne de l'Est entre 1956 et 1965[660]

Pièce de Brecht	Nombre de mises en scène dans le monde (1956-1965)	Nombre de mises en scène en Allemagne de l'Est (1956-1965)
L'Opéra de Quat'sous	152	19
Les Fusils de la Mère Carrar	146	23
Mère Courage et ses enfants	138	13
La Bonne Âme du Setchouan	119	12
Le Cercle de craie caucasien	115	14
Grand-peur et misère du III^e Reich	111	13
L'Exception et la Règle	89	4
Maître Puntila et son valet Matti	78	19
La Vie de Galilée	77	8
Homme pour homme	37	4
Schweyk dans la Seconde Guerre mondiale	37	9
La Résistible Ascension d'Arturo Ui	30	2
Les Sept Péchés capitaux des petits bourgeois	29	4
Celui qui dit oui, celui qui dit non	29	0
Les Visions de Simone Machard	27	5
Antigone	21	4
Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny (opéra)	21	2
Dialogues d'exilés	21	0

[658] Berliner Ensemble, „Spielplan vom 1. Februar bis 2. März 1968". Archives privées d'Eckhard Schulz.
[659] « Quarante-cinq réunions internationales sur le théâtre », *op. cit.*, p. 122.
[660] Pour le monde, les informations proviennent de : Zentrum DDR des Internationalen Theaterinstituts (Hrsg.), „Brecht auf den Bühnen der DDR", in *Bertolt Brecht und das Theater in der DDR*, 1967, non paginé. Ces comptages, qui n'incluent que les représentations professionnelles effectuées à partir des textes complets, sont sûrement plus restrictifs que les précédents. Pour l'Allemagne de l'Est : „Brechts Erfolge in aller Welt", *Bertolt Brecht und sein Theater, Theater der Zeit*, Heft 14, 1966, p. 1.

La Mère	16	8
Le Procès de Lucullus (opéra)	15	10
Sainte Jeanne des Abattoirs	14	2
Les Noces chez les petits bourgeois	14	0
Le Précepteur	13	2
Tambours dans la nuit	11	0
Dans la jungle des villes	10	0
Timbales et trompettes	10	5
L'Importance d'être d'accord	9	0
Don Juan	7	2
Baal	6	0
Les Horaces et les Curiaces	6	0
Le Procès de Lucullus (pièce)	6	0
Têtes rondes et têtes pointues	4	1
La Vie d'Édouard II d'Angleterre	4	0
Les Jours de la Commune	4	3
Coriolan	3	1
Le Petit Mahagonny (chants)	3	0
Der Ingwertopf (fragments de *Leben des Konfutse*)	2	0
Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431	2	0
Total	**1436**	**189**

En plus de cette reconnaissance internationale de Brecht dramaturge – 1436 mises en scène de ses oeuvres entre 1956 et 1965, dont 189 en Allemagne de l'Est (parmi lesquelles les oeuvres de Brecht les plus politiques, *La Mère* en particulier, et peu de ses pièces de jeunesse) –, les mises en scène du Berliner Ensemble constituent autant de modèles proposés aux artistes allemands et étrangers. Ces « modèles » reprennent le principe bien connu dans la formation artistique par la copie, ce qui n'a pas pour objectif de restreindre la liberté d'interprétation, comme Brecht le note lui-même en 1949 :

> Conçus pour faciliter le travail, [ces modèles] ne sont pas d'un maniement facile. On ne les a pas faits pour remplacer la réflexion, mais au contraire pour la stimuler. Pas fait non plus pour épargner à l'artiste tout travail de création mais au contraire pour le lui rendre inévitable[661]…

Ces modèles, archivés au sein des archives du Berliner Ensemble et édités dans les *Modellbuch*, représentent à la fois des sujets de réplication pour les hommes de théâtre

[661] Bertolt Brecht, « Préface au modèle de *Mère Courage et ses enfants* » (1949), cité par Camille Demange, *Brecht*, Paris, éditions Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps » n°6, 1967, p. 154.

et des objets d'analyse à destination des chercheurs, ce dont se réjouissent les membres du Berliner Ensemble en 1967 :

> Le nombre de théâtres qui utilisent les modèles de mises en scène du Berliner Ensemble pour les pièces qui y ont été représentées est en constante augmentation. Au cours de cette saison, des *Modellbücher* et d'autres matériaux sur les mises en scène provenant des archives du Berliner Ensemble ont déjà été prêtés à 54 théâtres, dont 18 théâtres étrangers. Parmi les théâtres étrangers : le *Theater St. Gallen*, le *Merseyside Unity Theatre* de Liverpool, le *Nederlands Toneel* de Gand, le théâtre des Komsomols de Moscou, le théâtre Cameri de Tel Aviv, le théâtre Gérard Philipe de St. Denis, le théâtre de la Cité de Villeurbanne. – Les archives du Berliner Ensemble, ouverts à nos collègues est-allemands et étrangers, ont reçu 147 visites au cours des six derniers mois, dont 24 en provenance de la RFA et 39 de différents pays étrangers, notamment de Tunisie, des USA, d'Australie, d'Italie, d'Uruguay, de France, de Colombie, de Finlande, de Hongrie, du Nigéria, d'Argentine, de Suisse et des Pays-Bas[662].
>
> [*Ständig steigt die Zahl der Theater, die bei Aufführungen von Stücken, die im Berliner Ensemble inszeniert wurden, die Modellinszenierungen des Berliner Ensembles benützen. In diese Spielzeit liehen bereits 54 Theater, darunter 18 ausländische, Modellbücher und anderes Material zur Inszenierung aus dem Theaterarchiv des Berliner Ensemble aus. Unter den ausländischen Theatern befinden sich : Stadttheater St. Gallen, Merseyside Unity Theatre Liverpool, Nederlands Toneel Gent, Theater der Komsomolzen Moskau, Cameri Theater Tel Aviv, Théâtre Gérard Philipe St. Denis, Théâtre de la cité Villeurbanne. – Das Archiv des Berliner Ensembles, das in- und ausländischen Fachkollegen offen steht, zählte in den letzten sechs Monaten 147 Besuche, davon kamen 24 aus der Bundesrepublik und 39 aus verschiedenen Ländern, u.a. aus Tunesien, den USA, aus Australien, Italien, Uruguay, Frankreich, Kolumbien, Finnland, Ungarn, Nigeria, Argentinien, aus der Schweiz und den Niederlanden.*]

Par-delà les frontières nationales et le mur de fer séparant l'Est de l'Ouest, les effets de l'oeuvre de Brecht et son héritage, notamment sa conception originale du lien entre art, science et politique, se font particulièrement ressentir sur le théâtre français, à la fois réceptacle de cette réception internationale et creuset de ses métamorphoses comme nous l'analyserons par la suite. À la fin des années 1960, le Berliner Ensemble peut alors insister sur le fait que : « Même en Espagne [sous le franquisme], le boycott de Brecht a été rompu[663]. [*Der Brecht-Boykott wurde jetzt sogar in Spanien gebrochen.*] » Outre les enjeux esthétiques sur lesquels il nous faudra revenir, l'importante circulation internationale de Brecht est en effet largement prise dans les enjeux (géo)politiques de l'époque, qu'il s'agisse de l'instrumentaliser – comme en Allemagne de l'Est – ou, à l'inverse, de le rejeter pour mieux mettre à distance le marxisme et les pays socialistes. Ce dernier point est souligné par Peter Stein à propos de l'Allemagne de l'Ouest :

---

[662] Berliner Ensemble, „Spielplan vom 1. Mai – 31. Mai 1967". Archives privées d'Eckhard Schulz.
[663] Berliner Ensemble, „Spielplan vom 1. Januar – 5. Februar 1967". Archives privées d'Eckhard Schulz.

> « Après la construction du mur de Berlin, un boycott, plus ou moins explicite, de Brecht s'est généralisé dans les grands théâtres d'Allemagne de l'Ouest. Il ne s'agissait pas du tout d'un interdit imposé par les forces politiques au pouvoir, c'était plutôt une forme d'autocensure : les grandes institutions théâtrales ont refusé de jouer Brecht parce que Brecht était un auteur de la RDA et que la RDA avait fait construire ce mur[664]. »

Isomorphismes et synchronisation des champs théâtraux nationaux

Outre les circulations des personnes et des esthétiques qu'a permis l'Institut international du théâtre, ce dernier contribue également à construire un espace de débats et d'échanges sur le théâtre à l'échelle internationale. Par les enquêtes internationales qu'il met en œuvre, ainsi que par ses revues et les débats qu'elles permettent, l'IIT favorise peut-être la circulation de principes juridiques et artistiques, de même que celle de normes professionnelles du théâtre et de son organisation, par-delà les contextes locaux. Quoique construites autour d'une conception nationale des échanges – malgré les tentatives de l'IIT de dépasser ce modèle et les tensions qui émergent, comme nous l'avons vu –, la force des organisations internationales est justement qu'elles participent à synchroniser les espaces intellectuels, point sur lequel insiste Gisèle Sapiro :

> « des instances internationales telles que l'Institut de coopération intellectuelle de la Société des Nations dans l'entre-deux-guerres, puis l'Unesco qui l'a relayé à partir de 1945, ont joué un rôle significatif dans la formation d'espaces culturels, scientifiques et professionnels internationaux, tout en maintenant une conception de la représentation fondée sur l'appartenance nationale : elles ont ainsi soutenu la création de sociétés d'auteurs, associations professionnelles, fédérations d'enseignement et de journalisme qui ont favorisé la diffusion du modèle d'organisation professionnelle et l'harmonisation de la réglementation (droit d'auteur, propriété intellectuelle, règles de déontologie[665]). »

Cette hypothèse d'un « isomorphisme institutionnel[666] » par le biais de l'IIT, ayant pour conséquence une homogénéisation à l'échelle internationale des réalités théâtrales nationales, permet de nous interroger sur une éventuelle synchronisation des champs théâtraux nationaux, sans qu'il soit nécessaire de postuler la nécessité de ce rapprochement et son corollaire, le retard français en matière théâtrale. Pour développer cette hypothèse, nous commencerons par rendre compte de l'ensemble des éléments mis en place par l'IIT pour construire cet espace international d'échanges sur le théâtre. Nous reviendrons ensuite sur l'un des thèmes centraux de ces débats, qui concerne les relations entre auteurs et metteurs en scène, avant d'aborder, dans cette optique, le conflit qui émerge au sein de cet espace international entre l'auteur franco-roumain

[664] Peter Stein, « Garder ses distances », in *Avec Brecht*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 19.
[665] Gisèle Sapiro, « Le champ est-il national ? », *op. cit.*, p. 77.
[666] Paul Dimaggio et Walter Powell, "The Iron Cage Revisited", *op. cit.*

Eugène Ionesco et le metteur en scène allemand Erwin Piscator au début des années 1960. Enfin, nous nous interrogerons sur les conditions de la légitimité grandissante de la figure du metteur en scène en France, à la frontière de ces logiques internationales et de logiques nationales qu'il s'agira d'exposer.

Un espace international d'échanges et de débats sur le théâtre

Loin de n'être qu'une coquille vide, l'Institut international du théâtre coordonne au cours de deux décennies d'existence quarante-cinq réunions internationales qui confrontent professionnels du théâtre et membres d'institutions étatiques. Comme nous pouvons le voir dans le tableau suivant, à ces moments de rencontre et de dialogue s'ajoutent vingt-six enquêtes internationales, qui deviennent de plus en plus nombreuses à partir de la fin des années cinquante. Outre les enjeux institutionnels, de nombreux thèmes sont abordés à ces occasions, particulièrement la question éducative (1952 et 1967), celle des publics (1949) ou du « théâtre populaire » (1956), la question du renouvellement de l'architecture théâtrale (1950, 1960, 1962 et 1967) ou des esthétiques (en s'interrogeant par exemple sur « Le théâtre d'avant-garde » en 1959 ou sur « le théâtre de demain » en 1967).

Tableau 16 : Liste des réunions internationales (1948-1969) et des enquêtes internationales (1953-1968) de l'Institut international du théâtre[667]

Année	Thèmes et lieux des réunions internationales	Thèmes des enquêtes internationales
1948	• 28 juin-3 juillet : Congrès statuaire de l'IIT (**Prague**)	
1949	• 27 juin-2 juillet : Étude des moyens propres à favoriser les échanges internationaux d'œuvres et de personnes (**Zurich**)	
1950	• 19 juin-21 juin : L'architecture théâtrale moderne (**Paris**) • 22 juin-28 juin : 3ème Congrès de l'IIT – Étude d'un projet d'un Théâtre des Nations (**Paris**)	
1951	• 1er juin-8 juin : 4ème Congrès de l'IIT – Nécessité pour le public de théâtre de s'étendre aux travailleurs et à la jeunesse (**Oslo**)	
1952	• 7 avril-9 avril : Le Théâtre et la Jeunesse (**Paris**) • 19 septembre-20 septembre : La condition actuelle de l'art dramatique dans le monde (**Venise**)	
1953	• 9 juin-13 juin : 5ème Congrès de l'IIT – Sauvegarde du droit des interprètes et des exécutants (**La Haye**)	• Théâtre et jeunesse
1954	• 3 mai-6 mai : Les auteurs et les acteurs devant les problèmes artistiques et sociaux posés par la radio, la télévision et le cinéma et, en général, tous les moyens de reproduction mécanique (**Palerme**)	
1955	• 25 juin-29 juin : 6ème Congrès de l'IIT – Établissement d'un projet de statuts du Théâtre des Nations (**Dubrovnik**)	
1956	• 29 octobre-2 novembre : Le théâtre populaire (**Bombay**)	
1957	• 4 juillet-8 juillet : 7ème Congrès de l'IIT – Établissement d'une Faculté Théâtrale en Asie	
1959	• 5 janvier-8 janvier : Conférence latino-américaine pour l'établissement d'une Organisation régionale des Centres de l'IIT en Amérique latine (**Santiago**)	• Premières enquêtes sur les subventions accordées aux théâtres par les États ou les Municipalités dans 23 pays • Les théâtres populaires

[667] Les informations de ce tableau proviennent de : « Quarante-cinq réunions internationales sur le théâtre » et « Enquêtes internationales », in *Le Théâtre dans le monde,* vol. 17, n°3-4, 1968, pp. 121-122 et p. 134.

	• 1er juin-7 juin : 8ème Congrès de l'IIT – Entretiens : Le théâtre d'avant-garde (**Helsinki**)	• Les organisations de spectateurs • Établissement d'une liste de traducteurs d'œuvres théâtrales
1960	• 10 novembre-12 novembre : 1ère Conférence des Centres latino-américains de l'IIT (ILAT) (**Montevideo**) • 21 novembre-25 novembre : Les édifices de théâtre (**Berlin-Ouest**)	• Enquêtes sur les impôts et taxes perçus par les États et les Municipalités sur l'exploitation théâtrale • Enquête sur les prix des places pratiquées dans les théâtres
1961	• 5 juin-10 juin : 9ème Congrès de l'IIT – Entretiens : Les droits et les devoirs des metteurs en scène (**Vienne**)	• Recensement des Écoles d'Art Dramatique (constitution, statuts, etc.) • La censure (selon les lois) et l'auto-censure • Les Théâtres à usage multiple
1962	• 16 juin-25 juin : L'architecture théâtrale pour les spectacles de grandes audiences (**Athènes**)	• Liste des bâtiments (comédie et opéra) d'une capacité inférieure à 1 400 places dans les villes de plus de 100 000 habitants (Europe) • Liste des publications théâtrales périodiques paraissant dans le monde
1963	• 3 janvier-9 janvier : 1ère Rencontre sur la formation professionnelle de l'acteur – L'expression corporelle (**Bruxelles**) • 17 avril-19 avril : 2ème Conférence des Centres latino-américains de l'IIT (**Lima**) • 10ème Congrès de l'IIT – Entretiens : L'auteur, aujourd'hui (**Varsovie**)	• Deuxième enquêtes sur les subventions accordées aux théâtres par les États ou les Municipalités dans 30 pays • Construction de nouveaux théâtres • Théâtres pour la jeunesse
1964	• 7 avril-13 avril : 2ème Rencontre sur la formation professionnelle de l'acteur – L'improvisation (**Bucarest**) • 1er juin-6 juin : Séminaire Orient-Occident sur la connaissance des formes théâtrales de l'Est et de l'Ouest (avec l'aide de l'Unesco) (**Paris**)	• Les représentations d'œuvres de Wagner entre 1960 et 1964 • Les théâtres de répertoire • Les statuts (syndicaux ou légaux) des metteurs en scène
1965	• 2 mai-9 mai : 3ème Rencontre sur la formation professionnelle de l'acteur – De l'improvisation à l'interprétation (**Essen**) • 20 juin-26 juin : 11ème Congrès de l'IIT – Entretiens : Mises en scène actuelles des œuvres classiques (**Tel-Aviv**) • 29 septembre-1er octobre : 3ème Conférence des Centres latino-américains de l'IIT (**Caracas**)	• Les théâtres démontables (liste et caractéristiques)

	• 6 novembre-11 novembre : L'interprétation contemporaine de l'opéra (**Leipzig**)	
1966	• 26 septembre-2 octobre : 4ème Rencontre sur la formation professionnelle de l'acteur – L'interprétation (**Venise**) • 24 octobre-30 octobre : Le théâtre total (**New Delhi**)	• Les théâtres nationaux (statuts et fonctionnement)
1967	• 6 janvier-9 janvier : Le Théâtre et l'éducation des adultes (avec l'aide de l'Unesco) (**Nottingham**) • Février : Comité de liaison des Organisations internationales associées à l'IIT (1ère session) (**Paris**) • 24 avril-30 avril : 5ème Rencontre sur la formation professionnelle de l'acteur – Le bagage culturel de l'acteur (**Stockholm**) • 4 juin-11 juin : 12ème Congrès de l'IIT – Entretiens : Le théâtre de demain (**New York**) • 14 juin-18 juin : Le Théâtre et l'éducation (**Washington**) • 19 juin-25 juin : L'architecture et les techniques au service de la création théâtrale (**Montréal**)	• Établissement d'une liste de traducteurs à partir de langues de faible circulation • L'étude du théâtre dans l'enseignement supérieur
1968	• Janvier : Comité de liaison des Organisations internationales associées à l'IIT (2ème session) (**Paris**) • 9 février-16 février : Brecht politique (**Berlin Est**) • 9 juin-16 juin : 20ème anniversaire de l'IIT – Colloque sur le Théâtre atelier créateur (**Prague**) • Octobre : Comité d'organisation du Théâtre d'Essai International (**Belgrade**) • Automne : 4ème Conférence des Centres latino-américains de l'IIT (**Mexico**)	• Lise des publications théâtrales (mise à jour par rapport à 1962) • Catalogue de construction théâtrale (en collaboration avec le Centre Hongrois) • Troisième enquêtes sur les subventions accordées aux théâtres (et aux Maisons de la Culture) par les États ou les Municipalités • État des différentes formes d'organisation théâtrale dans 35 pays
1969	• **Budapest** (13ème Congrès), **Bucarest**, **Varsovie** (réunions prévues)…	

Par la comparaison de différents systèmes nationaux – ancêtre de la pratique du *benchmarking* dont sont coutumières, aujourd'hui comme hier, les organisations internationales[668] –, ces rencontres et enquêtes visent d'une part à faire mieux connaître les réalités théâtrales étrangères mais également à favoriser les échanges en remédiant à tout ce qui peut les restreindre. À propos des tournées internationales, il est par exemple prévu dès 1949 de mettre en œuvre une clause-type de convention internationale pour les faciliter, qui s'appuie sur une enquête préalable de l'IIT :

> Le Premier Congrès [de l'Institut international du théâtre] réclama, sans en préciser les modalités, une action inter-gouvernementale et le Comité Exécutif décida, en décembre dernier, d'élaborer une Convention Internationale pour faciliter la circulation des tournées internationales. Au cours d'une enquête très fouillée, 108 accords culturels, signés par 20 pays d'Europe pendant une période de trente ans (1919-1949), furent examinés pour y rechercher les éléments intéressant le théâtre. Pendant les dix premières années, il n'en est pas question, tout simplement. Dans la décade suivante, le théâtre commence à être reconnu comme un moyen de resserrer les liens de compréhension entre les nations. Dans la troisième période (1944-1949), cette possibilité est presque unanimement reconnue. En effet, sur les 70 accords (sur le total de 108, correspondant à 30 ans) où, sous une forme ou une autre il est fait mention de théâtre, 31 (sur 38) appartiennent à cette brève période de cinq ans. Sur les 20 pays en question, il est réconfortant de noter que 8 possèdent un Centre de l'ITI (Autriche, Belgique, France, Grande-Bretagne, Italie, Norvège, Pologne, Tchécoslovaquie.) Cependant, cette reconnaissance s'exprime en termes d'intentions générales. On pourrait interpréter de façon plus pratique et plus précise l'importance internationale du théâtre et c'est à l'ITI qu'incombe évidemment cette responsabilité[669].

De même, ces rapports internationaux, pour certains publiés dans les revues de l'IIT, ont pour objectif de favoriser en retour des réflexions, sinon des réformes, à l'échelle nationale.

Afin de multiplier les canaux de diffusion, l'IIT prévoit des publications éditoriales tout au long de la décennie, notamment une bibliographie internationale sur « Le Théâtre de la Jeunesse » ou sur les « ouvrages de théâtre », un « dictionnaire de termes techniques du théâtre » ou encore des ouvrages consacrés au « décor de théâtre dans le Monde », à l'« histoire de la littérature dramatique moderne »[670]. Surtout, une « Bibliographie internationales des Arts du Spectacle » est entreprise dès 1965, projet qui aboutit en 1973 et qui, comme le note le quinzième congrès de l'IIT,

---

[668] Patrick Hassenteufel, « De la comparaison internationale à la comparaison transnationale », *op. cit.*

[669] Maurice Kurtz, Rapport annuel du secrétaire-général sur l'activité de l'Institut International du Théâtre (juillet 1948-juin 1949), *op. cit.*, pp. 5-6.

[670] Rapport sur le 6ème congrès de l'IIT (Dubrovnik, 25-29 juin 1955), p. 37. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-1317.

> revêt un intérêt croissant en rapport avec le développement de la science théâtrale et l'accroissement du volume des publications de tous ordres. Cette bibliographie servira de façon considérable la connaissance mutuelle et le progrès du théâtre.
> Le Comité d'Étude constate l'importance du travail accompli par les collaborateurs de nombreux pays : 18000 fiches et seize synthèses nationales ou régionales. L'objectif final – une sélection exigeante des ouvrages les plus importants publiés dans le monde – est quasi réalisé. L'obstacle actuel est la diffusion[671].

Outre ces publications, l'IIT se dote également dès son origine d'une revue bilingue, *Le Bulletin de l'Institut International du Théâtre* (1948-1949, 4 numéros), censée rendre compte de l'activité théâtrale des pays membres. Elle se scinde en 1949 en deux revues complémentaires *World Premières/Créations mondiales* – un mensuel en anglais et en français qui, en 1956, tire à 50 000 exemplaires[672] – et *Theater World/Le Théâtre dans le monde*, comme le note le secrétaire général de l'IIT en 1949 :

> Au dernier Congrès de Zurich, il a été décidé que pour assurer la diffusion rapide à nos Centres des Nouvelles théâtrales dans le monde, notre bulletin paraîtrait, dès la début de la saison prochaine, c'est-à-dire dès le mois d'Octobre [1949], sous une forme entièrement nouvelle. Il s'agira d'un Bulletin mensuel de seize pages, paraissant dix fois par an (Août et Septembre excepté). Il sera consacré uniquement aux Créations Mondiales. En ce qui concerne les articles et informations d'intérêt général, il a également été décidé de lancer en 1950 les deux premiers numéros d'une Revue illustrée, intitulée : Le Théâtre dans le monde. Le premier numéro qui paraîtra en Mai, apportera, nous l'espérons, à nos Centres nationaux, une vision plus vaste de la vie théâtrale à travers le monde[673].

La première est chargée de recenser les créations nationales sur des « fiches techniques[674] », tandis que la seconde est conçue dès l'origine comme une « Revue Mondiale, but vers lequel tend l'ITI[675] ». Il s'agit d'une revue institutionnelle organisée au sein d'un « Comité des publications de l'IIT » dirigé par Rosamond Gilder (États-Unis), Kenneth Rae (Royaume-Uni) puis Paul-Louis Mignon (France) – et au sein duquel siège initialement Jeanne Laurent. Il est pourtant prévu qu'elle soit pour 2/3 « consacré[e] aux articles d'un intérêt primordial pour les gens de théâtre du monde entier, avec autant d'illustrations que le permet le budget » et pour seulement 1/3 « consacré[e] aux questions intéressant l'IIT[676] » En 1955, la revue trimestrielle est

---

[671] Rapport du 15ème congrès de l'IIT (Moscou, 27 mai-1er juin 1973), p. 26. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-816.
[672] André Josset, « L'Institut International du Théâtre », *Le Théâtre dans le monde*, vol. 5, n°3, été 1956, p. 183.
[673] Le Secrétaire Général de l'IIT, *Bulletin de l'Institut International du Théâtre* n°IV, juin-août 1949, p. 1.
[674] Expression que l'on retrouve dans *Le Théâtre dans le monde*, vol. 14, n°4, décembre 1964, p. 243.
[675] Rapport sur le 2ème congrès de l'IIT (Zurich, 27 juin-2 juillet 1949), pp. 21-22. Archives déposées à la BNF, cote : 4-RT-12941.
[676] *Ibid.*, p. 22.

imprimée à 5000 exemplaires et offre, pour chaque article, une version française et une version anglaise – il est prévu en 1959 de mettre en place une version allemande de la revue qui n'aboutira pas. En 1955, le rapport du Comité des publications constate

> que la réussite des publications de l'IIT ne cesse de s'affirmer. Une meilleure diffusion, un accroissement des ventes permettent d'envisager des améliorations notables dans la représentation des publications existantes et de s'intéresser à de nouvelles publications[677].

Nonobstant son relatif succès, la revue se trouve menacée pour des raisons financières. Comme le déclare la Comité des publications en 1957, si « la diffusion et les ventes de toutes les publications de l'IIT ont augmenté considérablement au cours des deux dernières années » y compris concernant le *Théâtre dans le monde*, « cette publication continue à ne pas être rentable[678]. » Il est prévu, à partir de 1961, un numéro supplémentaire chaque année et une augmentation de son budget de 1000 dollars, cela afin qu'elle soit « à la hauteur de sa mission[679] ». La revue disparaît pourtant en 1968 et, comme le note le 14ème congrès de l'IIT en 1971, « le manque de fonds a été la cause principale de [s]a disparition[680] ».

Malgré cette dissolution brutale, la revue – comme celle qui émerge en 1957 au sein du Théâtre des Nations, *Rendez-vous des théâtres du monde (Théâtre des Nations)*, transformée en 1961 en *Théâtre : Drame, musique, danse* et qui est dirigée jusqu'à sa disparition en 1965 par A.-M. Julien – constitue une véritable revue d'échanges et de recherche, qui vise à établir une collaboration entre les acteurs internationaux du monde théâtral. Ainsi que le note un article de 1962 de la revue *Théâtre : Drame, musique, danse* consacré à la « presse théâtrale » (et qui liste de nombreuses « publications théâtrales dans le monde »), ces revues s'inscrivent et participent d'une

> tendance généralisée à l'internationalisation de la presse théâtrale. Une publication de quelque importance se doit, aujourd'hui, de procurer à ses lecteurs des informations sur la vie culturelle des autres pays[681].

Elles contribuent ainsi à la vie théâtrale internationale, en particulier après qu'il est décidé que ces revues soient « davantage ouverte[s] à la controverse[682] ». Nouvelle

---

[677] Rapport sur le 6ème congrès de l'IIT (Dubrovnik, 25-29 juin 1955), p. 34. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-1317.
[678] Rapport sur le 7ème congrès de l'IIT (Athènes, 4-8 juillet 1957), p. 22. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-1318.
[679] Rapport du 9ème congrès de l'ITI (Vienne, 5-10 juin 1961), p. 15. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-1319.
[680] Rapport du 14ème congrès de l'IIT (Londres, 29 mai-14 juin 1971), p. 24. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-493.
[681] « La presse théâtrale », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°28, février 1962, p. 14.

ambition qui entre en contradiction avec le rôle strictement institutionnel de l'IIT qui avait pu lui être reproché, comme le reconnaît en 1961 Hugh Hunt, metteur en scène anglais et directeur du *Drama Department* de l'Université de Manchester :

> Naguère, il arrivait que l'on critiquât l'IIT parce que beaucoup de ses Centres nationaux représentaient souvent, de l'art dramatique, une conception plus administrative qu'artistique, et aussi parce que les délibérations de ses congrès biennaux concernaient plus son organisation et son budget que les problèmes vitaux du théâtre lui-même.
> C'est pour répondre à ces critiques et pour amener plus d'artistes à participer à l'échange des idées, que l'IIT a organisé, au cours de ses deux derniers congrès, des débats sur des thèmes d'une importance artistique actuelle. À Helsinki, en 1959, ces débats concernèrent le théâtre d'avant-garde ; cette année, à Vienne, on avait pris pour thème le metteur en scène[683].

« Droits et devoirs du metteur en scène vis-à-vis de l'auteur de théâtre »

En effet, l'un des débats les plus vifs se tenant à cette échelle porte sur la question des relations entre metteurs en scène et auteurs de théâtre, à la fois sous l'angle juridique et sous l'angle artistique. Dans un article de 1960 sur le droit d'auteur en Allemagne, l'auteur, Carl Haensel, présenté comme un « romancier et juriste spécialisé du droit d'auteur », indique « l'influence de la France sur le droit d'auteur allemand » et mentionne le « projet d'un accord international[684] ». La revue du Théâtre des Nations, en 1961, rend compte de ce projet de loi concernant la réforme du droit d'auteur. Effectivement proche du droit français puisqu'inscrivant dans la loi l'existence d'un droit moral inaliénable (codifié en France dans le loi sur le droit d'auteur du 5 novembre 1956), cette réforme insiste sur les obligations (légales et non plus seulement morales) qui lie le metteur en scène à l'auteur[685]. Une enquête internationale est lancée par l'IIT en 1964 et vise à rendre compte des « statuts (syndicaux ou légaux) des metteurs en scène », en insistant sur le flou de ce statut dans la plupart des pays :

> Les metteurs en scène ont pris, dans la vie du théâtre, une importance exceptionnelle, et cela dans le monde entier. Il nous a paru intéressant de déterminer, par une enquête portant sur trente et un pays l'étendue et la forme de protection accordée aux metteurs en scène, aussi bien en tant que créateurs qu'en tant que salariés. Il apparaît

---

[682] Rapport sur le 4ème congrès de l'IIT (Oslo, 1er juin-8 juin 1951), p. 26. Archives déposées à la BNF, cote : 4-V-19989 (1951).

[683] Hugh Hunt, « Compte-rendu du débat sur les droits et les devoirs du metteur en scène », *Le Théâtre dans le monde*, vol. 10, n°3, 1961, p. 207.

[684] Carl Haensel, « Le Droit d'auteur », *Le Théâtre dans le monde*, vol. 9, n°3, automne 1960, p. 247.

[685] Friedrich Schulltze, « Les droits et devoirs du metteur en scène vis-à-vis de l'auteur », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°26, décembre 1961, p. 15.

> d'ailleurs, à travers cette enquête, que rares sont encore les pays où un statut détermine d'une façon convenable la profession du metteur en scène[686].

Tandis que, pour les deux Allemagnes, il est indiqué qu'il n'y a « pas de protection spéciale pour le metteur en scène », pour la France, l'enquête montre qu'il n'y a

> pas de loi mais une importante convention collective passée entre le Syndicat des Directeurs de Théâtre de Paris et le Syndicat des Metteurs en Scène, étendue au Syndicat des Directeurs de Tournées Théâtrales en France. La convention détermine la profession de metteur en scène (article 2), le mode de contrat (article 4) et la rémunération (article 5). Cette rémunération est de deux sortes : le metteur en scène reçoit, à compter de la première représentation publique de la pièce, un salaire au moins égal au minimum syndical des acteurs de première catégorie (rôle de plus de 150 lignes). Ceci lui garantit sa qualité de salarié et le droit aux prestations de la Sécurité Sociale. Il reçoit, d'autre part, en rémunération de sa création, un honoraire constitué par un pourcentage qui ne peut être inférieur à 1% de la recette nette (déduction faite des droits d'auteurs). La convention détermine les devoirs du metteur en scène (article 7 et 8) et la protection inhérente à sa création artistique (article 9). L'article 10 prévoit les modalités du droit de suite, au cas où la mise en scène est reprise pour des représentations autres que celles faisant l'objet du contrat initial[687].

Outre les questions juridiques qui émergent, il est surtout question de donner la parole aux créateurs eux-mêmes. Invité par la revue à « s'exprimer sans ménagement », Erwin Piscator rédige un long article sur l'adaptation de romans au théâtre qui fait suite à sa propre adaptation de *Guerre et paix* de Tolstoï en 1955. Fort de son passé de metteur en scène communiste durant la République de Weimar – ce qui lui permet de déclarer que « l'explosion de 1914-1918, les mitraillades de Berlin, janvier 1919, ont détruit à tout jamais la quatrième mur du théâtre, de ce théâtre bâti selon les règles d'Aristote[688]... » –, Piscator insiste sur son « droit à modifier le roman et la pièce selon ce qui [lui] sembl[e] être la seule manière possible de dramatiser le sujet, en préservant le déroulement épique du roman[689] ». S'il légitime ainsi la figure du metteur en scène, il croit nécessaire également « d'écarter le soupçon qu'il pourrait trahir la cause de la poésie au profit de certaines exigences scéniques (ce dont les malveillants [l]'accuseront peut-être[690]). » Cet article est suivi par le compte-rendu d'un débat intitulé « La liberté du metteur en scène » qui prend pour point de départ l'exposé d'Erwin Piscator et qui se tient dans le cadre des conférences du nouveau Théâtre des Nations – des conférences où :

---

[686] « Enquêtes IIT », *World Premières mondiales* n°42, mars-avril 1964, p. 29.
[687] *Id.* Voir aussi « Enquête ITI 2 », *World Premières mondiales* n°43, mai-juin 1964, p. 43-45.
[688] Erwin Piscator, « L'adaptation de romans à la scène », *Le Théâtre dans le monde,* vol. 5, n°4, automne 1956, p. 292.
[689] *Ibid.*, p. 296.
[690] *Ibid.*, p. 300.

> de l'une à l'autre portant sur divers sujets, un même problème s'est imposé avec insistance : celui de la liberté qu'à le metteur en scène, des libertés qu'il peut, ou non, prendre à l'égard des textes et notamment des textes classiques[691].

Sir Barry Jackson (directeur du *Birmingham Repertory Theatre*), Karel Krauss (directeur littéraire du Théâtre national de Prague), Wolfgang Langhoff (directeur du *Deutsches Theater* de Berlin-Est), Hans Schalla (directeur du *Schauspielhaus* de Bochum), Erwin Piscator et Luchino Visconti se voient ainsi poser trois questions : « *1. Le metteur en scène est-il un créateur ? ; 2. L'esthétique du metteur en scène doit-elle s'adapter au style particulier des œuvres ? ; 3. Le metteur en scène peut-il au contraire soumettre les œuvres les plus différentes à une esthétique fixe*[692] *?* ». Les réponses divergent, quoique la conclusion un peu forcée insiste sur l'égale « soumission [des metteurs en scène] à l'esprit original des œuvres[693] ».

En 1961, le débat se poursuit avec la publication d'un échange portant sur les « droits et devoirs du metteur en scène[694] », où se confrontent des positions « classiques » comme celles de Lars-Levi Laestadius, metteur en scène suédois, qui déclare que « pour qu'existe cet art qu'on nomme théâtre, deux personnes seulement sont indispensables : un acteur et un spectateur » (p. 199) ou celle de Jean-Louis Roux, metteur en scène canadien, pour qui « le metteur en scène, comme le chef d'orchestre, est un caméléon qui s'adapte à l'œuvre à laquelle il travaille » (p. 201) ; et des positions reconnaissant le statut du metteur en scène, provenant notamment des pays communistes. Par exemple le metteur en scène tchécoslovaque Jaroslav Dudek déclare que « la représentation théâtrale est une toute nouvelle réalité, indépendante, dans le domaine artistique, une œuvre artistique autonome » et réclame à ce titre le statut d'« auteur » pour le metteur en scène (p. 204) ou encore « le Centre Polonais de l'IIT [qui] est enclin à attribuer au metteur en scène tous les droits et tous les privilèges dont jouissent les créateurs. » (p. 204). Les membres de la revue concluent alors que :

> *Ceci est évidemment en complète contradiction avec la conception disons « classique » du metteur en scène, telle que l'a excellement définie Jean-Louis Roux. Qu'il y ait, à cet égard, affinité entre les théâtres des pays communistes est hors de doute : le « formalisme » y reste condamné*[695].

---

[691] « La liberté du metteur en scène », in *Ibid*, p. 305.
[692] *Ibid.*, p. 306.
[693] *Ibid.*, p. 311.
[694] « Droits et devoirs du metteur en scène », *Le Théâtre dans le monde*, vol. 10, n°3, 1961, pp. 199-212. Sauf mention contraire, les citations suivantes sont tirées de cet article.
[695] *Ibid.*, p. 206.

Ils reconnaissent toutefois que ces positions, loin de correspondre uniquement à la réalité artistique et idéologique des pays communistes, s'inscrivent également dans une période où « la notion du "metteur en scène" tend à se modifier en même temps que se transforment les conditions d'exploitation du théâtre et que se confirme son rôle de service public[696] ». Cette conception vague du théâtre comme « service public », dont Jean Vilar est alors l'illustre représentant comme le reconnaît Claude Planson insistant sur son influence internationale[697], permet de concilier les « champions du réalisme socialiste » et les membres des autres pays :

> quel que fût le point de vue idéologiques des délégués, on reconnut unanimement, à Vienne, que le théâtre doit jouer un rôle positif dans l'évolution sociale du pays où il vit[698].

On trouve un même écho de ces débats dans la revue du Théâtre des Nations, *Théâtre : Drame, musique, danse* en 1961. Un premier article relate les débats sur le rôle du metteur en scène ayant émergé à l'occasion du Congrès de l'IIT de Vienne – en concluant à l'existence de « deux sortes de metteur en scène : le despote et le libéral[699] » – et souligne que

> Nul doute que l'IIT en favorisant de semblables rendez-vous internationaux, participe dans une immense mesure à maintenir extraordinairement vivant l'art théâtral de tous les temps dans tous les pays[700].

Outre ces problématiques juridiques et artistiques, l'IIT participe également de la professionnalisation de la figure du metteur en scène, une professionnalisation ambiguë, comme l'est d'ailleurs celle des écrivains[701]. Comme nous l'avons déjà vu, l'IIT participe à créer des associations professionnelles internationale, en particulier *l'International Association of Theatre for Children and Young People, l'International Association of Theatre Critics, l'International Amateur Theatre Association, l'International Federation of Actors, l'International Federation for Theatre Research, l'International Section of Theatre Libraries and Museums, l'International Puppeteers*

---

[696] *Id.*

[697] À la question qui lui est posée concernant les personnalités françaises ayant le plus d'influence à l'étranger, il réplique, en 1959 : « Vilar. Vilar partout. Influence considérable. » (« Entretien avec Claude Planson, directeur du Théâtre des Nations », *Perspectives du théâtre* n°1, novembre 1959, p. 31.)

[698] Hugh Hunt, « Compte-rendu du débat sur les droits et les devoirs du metteur en scène », *op. cit.*, p. 208.

[699] André Boll, « Vienne : Congrès de l'Institut International du Théâtre », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°21, juillet 1961, p. 17.

[700] *Id.*

[701] Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

Union et l'International Union of Universitary Theatre[702]. Ainsi, l'ensemble des techniciens du théâtre se rassemblent en 1957 au sein de l'Association internationale des techniciens de théâtre, créée dans le cadre du Théâtre des Nations et associée à l'Institut international du théâtre. Ses statuts notent que

> pourront adhérer à l'association tous les techniciens du Théâtre : architectes, scénographes, metteurs en scène, chorégraphes, maîtres de ballets, directeurs de scène, régisseurs, décorateurs (maquettistes et exécutants), costumiers, éclairagistes, techniciens du son, directeurs artistiques et dramaturges[703].

Cette alliance entre techniciens perpétue un flou concernant les prérogatives et la reconnaissance du metteur en scène. Elle s'effrite cependant, puisque dès 1959, l'AIIT s'organise en sections relativement autonomes, chacune correspondant à une profession mieux définie, dont celle des metteurs en scène. Conséquence du développement de ces associations professionnelles, l'institut participe alors largement à la division du travail entre corps de métiers et à la professionnalisation du champ théâtral. Forts des ressources accumulées à cette échelle, à l'occasion de la lutte collective pour leur reconnaissance, les metteurs en scène parviennent alors à se faire reconnaître comme des agents légitimes du monde théâtral.

En abordant cette problématique sous l'angle juridique et artistique, l'IIT avalise une réalité théâtrale, le poids croissant de la figure du metteur en scène, qu'il contribue à légitimer et à professionnaliser à l'échelle internationale. Ainsi, bien que le metteur en scène reste encore inféodé à l'auteur dramatique, il tend cependant à être considéré de plus en plus comme un créateur à part entière, dans une lutte symbolique de reconnaissance proche de celle des réalisateurs en matière cinématographique qui s'est également jouée en grande partie à l'échelle internationale comme l'a montré Jérôme Pacouret[704]. Loin d'être un processus pacifique, la légitimité grandissante des metteurs en scène engendre des conflits, comme le montre la controverse internationale qui oppose l'auteur français Eugène Ionesco au metteur en scène allemand Erwin Piscator.

---

[702] « Les organisations internationales du domaine du théâtre associées à l'Institut International du Théâtre », *Le Théâtre dans le monde*, vol. 7, n°3-4, 1968, p. 157. À cette liste doit être ajoutée l'Association Internationale des Techniciens du Théâtre, fondée en 1957.

[703] « Les statuts de l'AITT », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°25, septembre 1959, p. 2.

[704] Jérôme Pacouret, *Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? – Copyright, droit d'auteur et division du travail (années 1900-2010)*, thèse de doctorat de sociologie sous la direction de Gisèle Sapiro, EHESS, 2018.

« Wer ist die Avantgarde ? » – Retour sur une controverse internationale

Dans un extrait de la pièce dont nous avons déjà parlé, *L'Impromptu de l'Alma*, Ionesco fait dire à un personnage ridicule que « la représentation théâtrale confère au théâtre son existence. Le texte est fait pour être dit […]. On pourrait dire, en une formule succincte : la représentation théâtrale, c'est le théâtre même[705] ! » Il s'adresse ici directement aux partisans de Brecht et, par extension, à ceux qui voudraient imposer la représentation comme portion autonome voire autosuffisante du théâtre. Elle reflète bien la lutte qui oppose alors metteurs en scène et auteurs – « la carence des auteurs français constitue la tarte à la crème des débats de cette époque[706] » selon Jean Duvignaud et Jean Lagoutte –, ce qui engage directement la manière dont doit être analysée le théâtre. Ionesco, auteur français d'origine roumaine qui est alors considéré comme faisant partie de l'avant-garde en tant qu'auteur du « théâtre de l'absurde » – catégorie fortement disparate[707] –, refuse la mainmise du metteur en scène, comme on peut le voir à l'occasion des débats qui ont lieu en marge du Théâtre des Nations. Lors d'un entretien donné 1962 pour la revue *Théâtre : Drame, musique, danse* (qui remplace la revue *Rendez-vous des théâtres du monde* en 1961), Erwin Piscator déclare à propos des auteurs dramatiques :

> Il n'y a pas d'auteurs, aujourd'hui, à l'exception de Brecht, qui répondent aux besoins de notre temps. Sartre s'en approche souvent, mais pas toujours. Tennessee Williams est un esthète. Miller cherche une approche réaliste. Ionesco a du talent, mais ce n'est pas un auteur d'avant-garde, tout au moins dans le sens où j'entends le mot avant-garde. Le Dadaïsme a dit tout cela avant lui. Ionesco nous fait grief, à Brecht et à moi, de notre théâtre politique. Pourtant, tout en nous mésestimant, il lui arrive de suivre le chemin tracé par nous. Dans "Rhinocéros", il fait un tout petit peu de théâtre politique, il approche d'un thème[708]…

Ionesco lui réplique en 1963 dans la même revue :

> Piscator s'imagine que ce qui l'intéresse intéresse tous les autres, ou alors il veut obliger les autres à s'y intéresser. C'est bien cela militer, mais militer n'est pas nécessairement de l'art, du théâtre. D'ailleurs, le dépassement de la politique qui se précise de plus en plus, fait que le théâtre de Piscator peut être périmé ou en train de se périmer. Il restera bien entendu dans l'histoire du théâtre non pas en tant que fond mais bien en tant que forme théâtrale. On n'a pas à le lui reprocher car Piscator est metteur en scène et non pas auteur. Ce qui reste, c'est une façon de mettre en scène, de grouper des ensembles, d'avoir donné telles ou telles intentions, de les avoir données dans ce style, selon les normes de son

[705] Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, *op. cit.*, pp. 146-147.
[706] Jean Duvignaud et Jean Lagoutte, *Le Théâtre contemporain – Culture et contre-culture*, Paris, Larousse, 1974, p. 132.
[707] Pour une étude approfondie et démystificatrice du « théâtre de l'absurde » à partir de l'un de ses représentants, voir : Nathalie Lempereur, *Arthur Adamov, ici et maintenant*, *op. cit.*.
[708] « Cinq questions à Piscator », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°37, novembre 1962, p. 9.

> esthétique, d'avoir une pratique et des recettes. […] L'art n'est pas au niveau de l'immédiat. Il le dépasse, le survole, il "médiatise[709]".

Ces extraits montrent bien, d'une part, le rôle que fixe Piscator à la mise en scène, censée suppléer à un manque dramaturgique, et d'autre part, le dédain dans laquelle Ionesco la tient. Ils rendent de plus perceptibles des oppositions qui, bien que politiques, visent aussi et surtout à imposer une certaine définition du théâtre et notamment celle d'une temporalité qui serait la sienne. La mise en scène, art de la représentation qui ne saurait intervenir qu'à l'instantanée[710], s'oppose ainsi à l'écriture dramatique, qui s'incarne dans un texte, élément de conservation (potentiellement dans les deux sens du terme). Ionesco confronte ainsi l'ambition de Piscator d'un théâtre « qui répond aux besoins du temps » et la sienne, pour qui les auteurs doivent accéder à une

> plus grande universalité, dans la mesure où ils arrivent plus ou moins à dépasser le journalisme, les partisaneries qui, du fait même qu'elles sont partisaneries, par définition, s'enferment délibérément dans les limites qu'elles se proposent elles-mêmes[711].

C'est également pour cette raison que Ionesco refuse à Piscator le qualificatif d'avant-gardiste, poursuivant les critiques qui avaient été faites, en France comme en Allemagne de l'Ouest, à l'occasion de son *Guerre et Paix* en 1956 :

> Je ne sais pas ce que Piscator entend par avant-garde. Il doit entendre par avant-garde, son avant-garde à lui, sa vieille avant-garde, son arrière-garde. Mais qu'est-ce que c'est qu'une garde ? Piscator n'est pas de ceux qui remettent en question ce qu'il a appris une fois pour toutes il y a trente ans. Il s'en garde bien. Il s'est arrêté. Il est figé dans ses définitions. Les idéologies figent[712].

Tandis que Ionesco le revendique pour son propre compte :

> Oui, je suis un auteur d'avant-garde dans la mesure où ce que je fais essaye de dépasser la convention boulevardière aussi bien que les nouveaux conformismes intellectuels d'aujourd'hui. Que d'imitateurs de Brecht, que de réalistes, « sociaux » ou non, quels horizons bouchés, quels schémas mentaux sclérosés, chez tant de gens de théâtre : des hommes en retard et furieux qui prennent contact avec ce qui était nouveau en 1925 et qui se croient à la page[713].

---

[709] « Ionesco répond à Piscator », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°39, janvier 1963, p. 3.

[710] Comme l'écrivent Benoît Lambert et Frédérique Matonti, cela tient aussi à des modalités de consécration spécifique : « par définition, la représentation théâtrale ne laisse pas de traces, la consécration du metteur en scène ne saurait être différée dans le temps. » (Benoît Lambert, Frédérique Matonti, « Un théâtre de contrebande : Quelques hypothèses sur Vitez et le communisme », *Artistes/Politiques, Sociétés & Représentations* n°11, février 2001, p. 380.)

[711] « Ionesco répond à Piscator », *op. cit.*, p. 3.

[712] *Id.*

[713] *Id.*

Ionesco insiste sur les valeurs de vérité et de désintéressement, constitutives du champ littéraire et plus particulièrement de son pôle avant-gardiste, en écrivant que « l'art doit être vérité […]. Cette vérité ne peut donc être militante, car si on met les intérêts partisans au-dessus de la vérité, la vérité est accessoire ou s'annule. L'auteur cherche la vérité à travers sa vérité[714]. » Mais son positionnement se trouve menacé par les métamorphoses récentes du champ théâtral. D'une part car sa consécration grandissante le met en position de porte-à-faux vis-à-vis de ses propres prises de position avant-gardistes (il est, par exemple, élu à l'Académie française en 1970) et d'autre part car il se trouve en décalage vis-à-vis des exigences de l'époque : l'ambition d'un « théâtre public » visible à la fois à l'échelle internationale, comme nous l'avons vu, et à l'échelle de la France. À l'inverse, Piscator, à son retour d'exil en 1951, est « reçu avec une certaine réticence[715] » en Allemagne. Il s'y heurte à d'anciens adversaires sous la République de Weimar ayant adhéré de manière plus ou moins enthousiaste au nazisme et rarement menacés après la guerre – Hans Knudsen en tête. Piscator retrouve pourtant au début des années 1960 la tête d'un théâtre, la *Freie Volksbühne* de Berlin-Ouest. Grâce aux ressources internationales qu'il peut mobiliser – sa venue à Paris en 1956 d'abord, l'écho qu'il rencontre dans les revues internationales ensuite[716] – et grâce également aux soutiens politiques reçus (notamment celui de Willy Brandt, alors maire de Berlin-Ouest), il se voit de nouveau consacré sur les scènes ouest-allemandes, et ce contre un système théâtral alors accusé de « provincialisme[717] ». D'autant qu'il contribue à faire connaître à cette époque, en les mettant en scène, des auteurs de la seconde génération du théâtre documentaire : *Le Vicaire* de Rolf Hochhuth en 1963, *En cause : J. Robert Oppenheimer* d'Heinar Kipphardt en 1964 et, surtout, *L'Instruction* de Peter Weiss en 1965.

Ce conflit interpersonnel entre un auteur français et un metteur en scène allemand laisse ainsi pointer un conflit de légitimité entre deux professions du monde du théâtre : l'auteur dramatique (et sa posture de distance au profit de l'universel qu'autorise l'objet-livre) et le metteur en scène (qui, à travers l'éphémère représentation théâtrale, peut revendiquer son ambition d'intervention dans l'actualité sociale et politique). En

[714] *Id.*
[715] « Cinq questions à Piscator », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°37, novembre 1962, p. 8.
[716] Un numéro entier lui est consacré dans la revue *Le Théâtre dans le monde* en 1968, deux ans après sa mort. (*Piscator et le théâtre documentaire, Le Théâtre dans le monde*, vol. 18, n°5-6, 1968.)
[717] „Geschlossene Gesellschaft: Die Provinzialisierung des Westberliner Theaterlebens und einige Ursachen", *Spandauer Volksblatt* n° 5643, 20 décembre 1964.

effet, comme l'écrivent Benoît Lambert et Frédérique Matonti : « contrairement aux autres univers artistiques, le monde de la mise en scène entretient une relation "naturelle" avec le politique[718] ». Conséquence de la politisation de l'univers du théâtre au cours des années 1960[719], c'est cette seconde figure qui voit sa légitimité se renforcer.

Ce conflit qui se joue à l'échelle internationale par revue interposée trouve un écho au niveau national. En Allemagne de l'Ouest, la réponse à Piscator de Ionesco est publiée dans la revue *Theater heute*[720], revue centrale pour la *Theaterwissenschaft* germanophone. En France, le conflit entre Ionesco et Piscator s'inscrit dans une rupture des critiques de la revue *Théâtre populaire* avec les auteurs d'avant-garde au profit de Brecht et de la posture qu'il incarne, comme le relate Daniel Mortier : « l'évènement le plus spectaculaire qui se produisit pendant cette période [fin 1955-1956] fut la rupture non pas avec les metteurs en scène mais [avec] les auteurs d'avant-garde[721]. »

La consécration française d'une figure internationale ?

Inscrite dans ce contexte international qui contribue à la faire reconnaître professionnellement, juridiquement et artistiquement, la figure du metteur en scène va voir sa légitimité se renforcer à l'échelle nationale, particulièrement en France. Si cette figure apparaît sous ses traits modernes et se renforce tout au long de la première moitié du XX^{ème} siècle, elle reste en France dans une posture de dépendance objective et de soumission subjective vis-à-vis de l'auteur – par exemple, Vilar mettant à distance le terme de « metteur en scène » pour préférer celui, plus modeste, de « régisseur[722] » (pourtant vraisemblablement issu de l'allemand *Regisseur*). Même Gaston Baty – qui a suivi les enseignements d'Artur Kutscher à Munich, qui est, selon Robert Brasillach « le meilleur exemple du metteur en scène moderne[723] » et qui est reconnu, à ce titre, comme un « hérésiarque[724] » dans l'entre-deux-guerres – insiste sur le fait que, pour lui, le texte est l'élément primordial de la représentation. Témoignant de cette différence entre la France et d'autres pays (comme l'Allemagne ou l'URSS), Robert Brasillach peut ainsi écrire de lui en 1936 :

---

[718] Benoît Lambert, Frédérique Matonti, « Un théâtre de contrebande », *op. cit.*, p. 379.
[719] Pour la France, voir Pascale Goetschel, « Années 1960 : l'heure des choix artistiques », in *Renouveau et décentralisation théâtrale*, *op. cit.*, pp. 269-297.
[720] Eugène Ionesco, „Wer ist die Avantgarde?: Eine Kontroverse zwischen Eugène Ionesco und Erwin Piscator", *Theater heute*, 4/2, février 1963, p. 57.
[721] Daniel Mortier, *Celui qui dit oui, celui qui dit non*, *op. cit.*, p. 174.
[722] Jean Vilar, « Interview », in *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1955, p. 42.
[723] Robert Brasillach, « Gaston Baty », in *Animateurs de théâtre*, *op. cit.*, p. 117.
[724] *Ibid.*, p. 120.

> Certes, il n'a point versé dans les erreurs saugrenues d'un Piscator ou d'un Meyerhold, il n'a point déformé les textes qu'on lui proposait, et ne ferait pas de Labiche un précurseur du plan quinquennal, comme il est aujourd'hui de mode en Russie soviétique. C'est là une légende à laquelle, espérons-le, personne ne croit. Les adversaires loyaux de Gaston Baty lui font des reproches plus subtils : ils lui reprochent de se laisser entraîner à réduire le rôle du texte, de Sire le Mot, dans la représentation. Je ne veux pas affirmer que, consciemment ou inconsciemment, Gaston Baty ait pu échapper à ce reproche[725].

La comparaison avec l'Allemagne de l'Ouest après la Seconde Guerre mondiale montre de même des réalités théâtrales très hétérogènes : tandis que le théâtre français de cette époque est considéré comme un « âge d'or[726] » pour les auteurs dramatiques – auteurs français qui, comme l'a montré Marie-Christine Gay, connaissent une grande prospérité en RFA[727] –, le théâtre en Allemagne de l'Ouest est à l'inverse perçu jusqu'au début des années 1960 comme un « théâtre sans auteurs[728] », précédant de quelques années l'avènement du « théâtre de la mise en scène[729] [*Regietheater*] ». Cette situation, toutefois, se modifie en France en lien avec l'apparition et le renforcement des politiques culturelles. En effet, comme l'écrivent Benoît Lambert et Frédérique Matonti, « ce sont les politiques publiques, nationales ou municipales, qui, par une forme de mécénat et par la justification de l'activité au nom de la transmission au public, ont contribué à l'invention du métier de metteur en scène[730]. » Tout comme en Allemagne quelques décennies plus tôt, les études théâtrales naissantes vont pouvoir s'appuyer –

---

[725] *Ibid.*, p. 134.

[726] L'expression est de José Valverde, qui note qu'à cette époque « 70% des places proposés aux spectateurs l'étaient pour des créations d'auteurs vivants d'expression française. » (José Valverde, « Le théâtre d'une culture sans voix : Regard jeté sur l'activité théâtrale dans la région parisienne pendant le dernier trimestre du millénaire », in Écrivains Associés du Théâtre, *Quoi de neuf ? L'auteur vivant ! : État des lieux et propositions, du théâtre*, Paris, 2001, p. 160.)

[727] « Le théâtre contemporain venu de France exerce l'impact le plus notable dans l'Allemagne d'après-guerre et est joué dans les quatre secteurs, qu'il s'agisse des comédies légères de Marcel Pagnol, des drames historiques de Romain Rolland, des pièces d'auteurs d'avant-guerre de Jean Cocteau, Armand Salacrou ou Paul Claudel, des œuvres des existentialistes Jean-Paul Sartre et Albert Camus, ou des adaptations mythologiques de Jean Giraudoux et Jean Anouilh. » (Marie-Christine Gay, « Catharsis et rééducation : la résistance allemande contre le nazisme dans le théâtre d'après-guerre en Allemagne (1945-1949) », in Élise Petit (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949)*, *op. cit.*, p. 165.)

[728] Christian Ferber, « Un théâtre sans auteur ? », in *Allemagne 1945-1965 – Arts, lettres, spectacles*, Paris, édition spéciale de la revue *Documents, revue des questions allemandes*, 1965, pp. 95-100.

[729] Comme l'écrit Florence Baillet à ce propos : « La représentation s'affranchit du texte littéraire, on assiste à une "autonomisation" du théâtre. Cette évolution correspond à un changement de génération : Gustav Gründgens, qui incarnait la conception "classique" de la mise en scène, meurt en 1963, tandis qu'arrivent sur le plateau Peter Zadek, Claus Peymann ou Peter Stein. La scène ouest-allemande bénéficie en outre de l'apport de metteurs en scène venus de RDA, qui, comme Peter Palitzsch ou Egon Monk, ont été influencés par le travail de Brecht au "Berliner Ensemble". » (Florence Baillet, « Politisations du théâtre des deux côtés du Mur », in Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil (dir.), *Allemagne 1961-1974 : De la construction du Mur à l'Ostpolitik*, volume 2/3, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 363.)

[730] Benoît Lambert, Frédérique Matonti, « Un théâtre de contrebande », *op. cit.*, p. 380.

outre la représentation scénique comme nouvel objet d'analyse, au-delà du seul texte théâtral – sur la figure du metteur en scène, qui subit en France dans les années 1950 un processus de légitimation. Ce processus correspond également à une intervention croissante de l'État dans les champs de production artistique qui impactera en retour les études théâtrales, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

L'ouverture internationale grandissante du champ théâtral, où la tension entre autonomie artistique et interventions (géo)politiques est forte, favorise la circulation des esthétiques théâtrales, comme nous avons pu l'observer en prenant pour objet l'Institut international du théâtre et ses diverses réalisations, à la croisée de logiques nationales et internationales. Malgré les conflits qui s'y font jour entre modèles politiques concurrents – il est ainsi loin d'être certain, comme le déclare Paul Blanchart, que ces institutions ont permis le « passage de la confrontation à la collaboration internationale[731] » –, ces instances internationales participent en effet à construire un espace international de circulations des spectacles (le festival du Théâtre des Nations), d'échanges et de débats ayant trait au théâtre (par le biais d'enquêtes internationales et par les revues). En raison des formes d'isomorphisme « par l'imitation » (en rapprochant des réalités théâtrales nationales hétérogènes) et « par la professionnalisation » (en contribuant à l'émergence d'associations professionnelles, qui renforce et légitime les différents corps de métier, dont celui des metteurs en scène) qu'il détermine, ce mouvement d'internationalisation du champ théâtral a pour conséquence une synchronisation relative des différents champs théâtraux nationaux (surtout européens). On y observe notamment le poids grandissant de la figure du metteur en scène contre celle de l'auteur dramatique, en particulier en France, où cette histoire se joue à l'interface de ces logiques internationales et de problématiques nationales. En outre, ces métamorphoses n'impactent pas que le secteur de la production théâtrale, mais également la manière de le comprendre et de l'enseigner, comme nous allons le voir désormais. Paul Blanchart l'affirmait déjà à propos du Théâtre des Nations en 1960 :

> La « Recherche" est essentiellement active et vivante. Elle ne saurait être confinée à la bibliothèque et au bureau, mais elle exige le laboratoire, dont le plateau. Et si elle fait la part nécessaire aux fiches, à l'érudition, à la méditation, elle se complète

[731] Paul Blanchart, « Le Théâtre des Nations et la recherche dramatique et scénique : Bilan de son exceptionnel apport à la connaissance théâtrale durant cinq premières saisons internationales », *Theatre Research/Recherches théâtrales : Le Bulletin de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale* vol. 2, n°1, 1960, p. 16.

> indispensablement par l'observation, l'expérimentation, la technique, la mise en scène. Il y a plus de trois siècles qu'un vers du *Cid* l'a exprimé dans une de ces formules de bronze dont notre Corneille a détenu le secret :
>
> *Les exemples vivants sont d'un autre pouvoir.*
>
> Et si peut-être
>
> *Un prince dans un livre apprend mal son devoir,*
>
> le théâtre en un livre n'est plus qu'une fleur d'herbier[732].

De la circulation des modèles universitaires à l'internationalisation des disciplines

Si les travaux en histoire du théâtre ont généralement tendance à envisager les circulations à l'aune d'une perspective individualiste ne s'intéressant qu'aux seules personnes, ceux en histoire des universités mobilisent à l'inverse le plus souvent une approche en termes de « modèles », trop souvent abstraits. Le risque est alors d'essentialiser des réalités hétérogènes et, corollaire, d'analyser leurs transferts comme des impositions univoques aux dépens des spécificités de chacun des cadres nationaux ainsi affectés. Illustrant cette démarche, des notions comme celles d'« européanisation », de « soviétisation » ou d'« américanisation » sont par exemple autant de vocables qui ont pu être mobilisés pour appréhender les réformes universitaires tout au long du XX^{ème} siècle. Sans pour autant refuser cette idée d'une homogénéisation croissante des universités à l'échelle internationale, il faut pourtant pouvoir spécifier d'une part les conditions de circulation de ces modèles et d'autre part la manière dont ils s'imposent (ou non) dans les différents espaces nationaux

Dans son histoire de l'éducation en France, Émile Durkheim insistait déjà, en 1905, sur le caractère international de l'université à ses débuts :

> « Si donc l'Université a commencé par être essentiellement un organe international de la vie intellectuelle et scolaire, il est permis de croire qu'elle ne peut, même actuellement, affecter un caractère étroitement national sans mentir à sa nature. En fait, il n'est guère d'Universités européennes qui n'aient gardé quelque chose de cet ancien internationalisme, et ne voyons-nous pas nos Universités renaissantes depuis une vingtaine d'années chercher d'elles-mêmes à s'ouvrir au-dehors des frontières, travailler, en un mot, et tendre peu à peu à devenir un foyer de civilisation internationale[733] ? »

Inscrites dès leur origine dans un contexte international, les universités subissent tout au long de leur histoire l'influence de modèles étrangers, au gré de l'évolution des rapports de force qui structurent le marché des réformes universitaires. Au tournant des XIX^{ème} et

[732] *Ibid.*, pp. 17-18.
[733] Émile Durkheim, *L'Évolution pédagogique en France*, *op. cit.*, p. 103.

XX^{ème} siècles, le modèle allemand de l'université humboldtienne, caractérisé par le poids croissant de la recherche, la spécialisation des connaissances avec, pour conséquence, l'apparition de nouvelles disciplines, contribue selon Victor Karady à un

> « véritable mouvement d'européanisation. Le modèle humboldtien allait s'imposer dans la plupart des nouvelles universités fondées au XIXème et XXème siècle sur le continent européen[734]. »

L'influence de l'université allemande, considérée comme une « Mère de la Science[735] », est particulièrement forte en France. Claude Digeon parle même d'une « crise allemande de la pensée française » aux alentours de 1870, prégnante dans les réorganisations de l'université française à cette période, qui se jouent au croisement d'enjeux scientifiques et politiques :

> « la défaite incite, impérativement, à l'imitation. Il faut s'inspirer de la Prusse : la Revanche d'Iéna, ce fut le développement de l'Université de Berlin qui la prépara en vivifiant les âmes et en nourrissant les esprits. […] Ces préoccupations expliquent que la réorganisation de l'enseignement après 1870 soit beaucoup plus qu'une question de programmes nouveaux, ou qu'un problème de politique intérieure : il s'agit vraiment d'une refonte de l'esprit national, imposée par le souvenir de la défaite[736]. »

En effet, comme le note Christophe Charle, les circulations universitaires s'inscrivent de plus en plus dans des formes de compétition internationale, concurrence qui participe, contre toute attente, de ce mouvement de convergence des modèles universitaires :

> « La spécificité de la fin du XIXe siècle, du fait du rôle croissant de l'enseignement supérieur dans la société et la culture, est que la science est utilisée comme une nouvelle arme dans cette compétition culturelle entre les nations impériales[737]. »

Ainsi, la circulation du modèle humboldtien a largement participé à la réorganisation des universités européennes au début du XX^{ème} siècle, mais cette domination se déplace ensuite au profit des États-Unis. C'est en effet ce modèle qui, dans les années 1960, oriente les discussions sur les réformes à envisager pour le monde universitaire français, comme le note Jean-Claude Passeron :

> « on écoute les scientifiques, les économistes, les planificateurs qui, se référant à l'exemple américain, à la théorie de la croissance économique, à l'argumentation de la "matière grise en friche", proposent une vue optimiste de l'expansion de l'enseignement

[734] Victor Karady, « L'émergence d'un espace européen des connaissances sur l'homme en société : cadres institutionnels et démographiques », in *L'Espace intellectuel en Europe, op. cit.*, p. 54.
[735] Claude Digeon, *La Crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, Paris, PUF, 1959, p. 365.
[736] *Ibid.*, pp. 365-366.
[737] Christophe Charle, « Enseignement supérieur et expansion internationale (1870-1930) », *op. cit.*, p. 323.

> supérieur, pourvu que ses flux, son organisation et ses programmes soient réorientés en fonction des besoins scientifiques et techniques de la mutation industrielle française[738]. »

Toutefois, la circulation des modèles n'implique pas nécessairement leur application uniforme. En effet, ces modèles sont certes chargés idéologiquement, mais ils restent polysémiques et se trouvent systématiquement adaptés aux contextes locaux. Comme l'écrit Christophe Charle, « l'emprunt à des modèles étrangers [...] repose le plus souvent sur le malentendu[739] ». Il dépend également des contextes de leur importation ainsi que des résistances qu'elle peut générer localement, comme nous avons pu d'ores et déjà le voir avec le cas de la réorganisation des universités en Allemagne de l'Est.

Avant même de pouvoir envisager les conditions sociales d'imposition (ou d'échec) des modèles universitaires dominants, il faut pouvoir spécifier les modalités de leurs circulations, d'une part en prenant pour objet les associations internationales qui se renforcent dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle et d'autre part en changeant d'échelle pour étudier le sous-champ des disciplines[740]. Sur ce second point, Rudolf Stichweh a montré le lien qui unit transformations universitaires et enjeux disciplinaires, en écrivant que « les périodes où s'intensifient les réformes de l'École et de l'Université voient également s'intensifier le travail de classification du savoir et des sciences[741]. » Les travaux de Thibaud Boncourt, portant sur la discipline de la science politique[742], reconnaissent également le rôle des organisations internationales dans le changement d'échelle des rivalités universitaires et disciplinaires :

> « La conception de l'espace culturel international comme arène de rivalités nationales va de pair avec la formation d'Associations internationales de spécialistes et professionnels revendiquant des conventions et institutions destinées à favoriser et réguler les échanges entre espaces nationaux[743]. »

C'est ce changement de perspective permis par un double renversement d'échelle – du cadre national à l'échelle internationale, des « modèles » universitaires aux

---

[738] Jean-Claude Passeron, « L'Université mise à la question : changement de décor ou changement de cap (1950-1980) ? », in Jacques Verger (dir.), *Histoire des universités en France*, *op. cit.*, pp. 373-374.

[739] Christophe Charle, « Jalons pour une histoire transnationale des universités », *Pourquoi l'histoire globale ?*, *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* n°121, 2013, p. 2.

[740] Christian Fleck, Matthias Duller & Victor Karady (ed.), *Shaping Human Science Disciplines – Institutional Developments in Europe and Beyond*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019.

[741] Rudolf Stichweh, *Études sur la genèse du système scientifique moderne*, *op. cit.*, p. 15

[742] Thibaud Boncourt, *L'Internationalisation de la science politique : Une comparaison franco-britannique (1945-2010)*, thèse de doctorat de science politique sous la direction de Pierre Sadran, Université de Bordeaux, 2011.

[743] Anne-Marie Thiesse, « Nations, internationalismes et mondialisation », *op. cit.*, p. 23.

disciplines – que nous souhaitons mettre en œuvre ici à partir du cas de la discipline universitaire des études théâtrales. La création en 1957 de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (*International Federation for Theatre Research*) dans le cadre de l'Unesco constitue à la fois une arène de concurrence et de conflits dans le contexte de la guerre froide ainsi qu'un moyen de circulation des artistes et des esthétiques, ou encore des normes professionnelles de la discipline. De plus, les conflits qui émergent au sein de la FIRT, recouvrant des enjeux politiques mais partiellement mis en scène, font également l'objet de stratégies de la part des tenants de la discipline auprès de leurs tutelles, tant à Berlin-Est qu'à Berlin-Ouest. Et ce afin de justifier et légitimer le développement local de la discipline et favoriser l'autonomie des enjeux disciplinaires. Comme le note Thibaud Boncourt, l'internationalisation est alors considérée, entre autres, comme une « ressource mobilisable par les acteurs[744] » et pouvant être réinvestie localement. Sans pouvoir parler d'imposition hégémonique, ces institutions internationales favorisent la circulation et le transferts d'idées et de modèles par-delà les contextes locaux, ce qui permet de dépasser les deux optiques concurrentes par lesquelles l'internationalisation est le plus souvent appréhendée, comme l'a montré Thibaud Boncourt :

> « La première considère l'internationalisation comme liée à une homogénéisation incrémentale des connaissances et des pratiques savantes. Le processus est alors appréhendé comme un ensemble d'interactions localisées produisant des formes d'harmonisation variables selon les contextes : les appropriations locales d'idées scientifiques développées ailleurs génèrent des hybridations hétérogènes […]. La seconde interprétation place au contraire la focale sur le caractère hégémonique des phénomènes : l'internationalisation est envisagée comme liée à des rapports de domination entre des "centres" et des "périphéries" scientifiques, et l'harmonisation correspond plus à une imposition par le centre de ses orientations dominantes qu'à une créolisation tous azimuts des cultures scientifiques nationales[745]. »

Avant d'analyser la genèse de la FIRT puis les dynamiques qui l'animent et ses effets sur la discipline en Allemagne(s) et en France, nous commencerons par rendre compte des débats concernant la formation théâtrale qui se tiennent à l'échelle internationale et qui précèdent l'apparition de la FIRT, au sein de l'IIT en particulier.

Enjeux internationaux de la formation théâtrale

Outre les questions artistiques et organisationnelles, l'IIT s'intéresse également, et ce dès son origine, à la formation théâtrale, au sein de laquelle la question universitaire,

[744] Thibaud Boncourt, « La science internationale comme ressource : Genèse et développement comparés des associations européennes de sciences sociales », *Revue française de sociologie*, 57/3, 2016, p. 53.
[745] *Id.*

quoique marginale, apparaît. Deux modalités de liens unissant théâtre et université se font jour à cette échelle, opposant le modèle soviétique au modèle états-unien, ce qui constitue l'espace des possibles de la discipline à cette époque. D'autre part, une « Université du Théâtre des Nations » apparaît en 1961 et elle légitime alors cette jonction, qui est auparavant souvent considérée comme contre-nature. En plus de promouvoir une conception originale de la formation artistique, de nombreuses personnalités investies également dans la discipline des études théâtrales y apparaissent.

L'Institut international du théâtre et la formation théâtrale : la reconnaissance d'un enjeu international (conflictuel)

Dès 1948, l'IIT prend en compte les circulations internationales des étudiants en théâtre, comme le montre la création cette même année d'un « Sous-Comité sur les visites et les échanges des étudiants d'art du théâtre ». Celui-ci vote, à l'occasion du premier congrès de l'IIT, une série de recommandation vis-à-vis des pays membres « afin de contribuer au but général de l'Institut – l'établissement de contacts personnels plus étroits entre les peuples, et notamment l'aide à la jeunesse dans le monde du théâtre » :

> I. Il devrait rentrer dans les obligations des centres nationaux :
> 1.
> a) De dresser une liste des donations, soit officielles, soit non officielles, qui existent dans leur pays à l'usage des étrangers qui étudient les questions de théâtre de tout genre ;
> b) De nommer toutes leurs écoles et académies d'art dramatique et les sections dramatiques de leurs universités, et de se renseigner sur les facilités qu'elles pourraient offrir aux étudiants étrangers ;
> c) De faire tout ce qui est en leur pouvoir pour faciliter les visites et les échanges individuels ;
> 2.
> a) D'encourager l'octroi de fonds afin de permettre à leur propres ressortissants de faire des études à l'étranger ;
> b) D'encourager la création de bourses de recherche et d'autres dotations afin de faciliter, dans leurs propre pays, le travail des étudiants étrangers, et, notamment, de ceux qui proviennent des pays dévastés par la guerre[746].

Ces ambitions entrent en contradiction avec les moyens disponibles comme le note peu après Maurice Kurtz. Mais elles aboutissent toutefois à la publication d'une brochure en 1949 regroupant

> 3000 sources possibles de subventions dans le champ d'action du théâtre, accordées par 24 pays dont 10 possèdent leur Centre National de l'ITI : Belgique, Chine, Équateur, États-Unis, France, Grande-Bretagne, Italie, Norvège, Suisse, Tchécoslovaquie[747].

[746] Rapport sur le Premier Congrès de l'IIT (Prague, 28 juin-3 juillet 1948), p. 2. Archives déposées à la BNF, cote : 4-V-19989.

Peu de ces subventions concernent uniquement le théâtre (seulement 61), ce qui nécessite selon le même Maurice Kurtz de

> prendre une mesure préliminaire dans le but d'augmenter le nombre des subventions destinées à financer les études à l'étranger. Pour commencer, le Deuxième Congrès sera prié d'autoriser la création d'un Stage International d'Études du Théâtre, à l'intention des élèves-artistes, ainsi qu'il est indiqué dans le Programme de Travail du Deuxième Congrès[748].

La mise en place de ce « stage international d'études théâtrales » (selon une autre terminologie employée) est repoussée à plus tard. Toutefois, des bourses d'études font leur apparition dès 1949 à l'occasion du second congrès de l'IIT :

> Il est proposé que le Comité Exécutif accorde la priorité aux bourses d'études permettant à chacun des huit étudiants qui se spécialisent dans le domaine du théâtre, d'obtenir une somme fixe de 500 dollars pour aller à l'étranger en vue d'y poursuivre, pendant au moins trois mois, des études théoriques et pratiques portant sur le théâtre. Ces bourses d'études seront accessibles aux régisseurs, chefs d'orchestre d'opéra et de ballet, dessinateurs, administrateurs et techniciens comptant déjà au moins trois ans d'expérience, dans leur propre pays, et dans la spécialité qu'ils ont choisie dans le domaine du spectacle[749].

Cette dimension internationale des échanges produit également des effets à l'échelle locale, par exemple aux États-Unis où une bourse Jacques Copeau est mise en place en 1950, bourse qui est « destinée à un étudiant français en art dramatique [et] a été mise à la disposition du Centre National des États-Unis[750]. » Cette dimension scolaire et universitaire est centrale dans les premiers temps de l'IIT, en lien également avec les options portées par l'Unesco. C'est ce que note le directeur général de l'Unesco, Jaime Torres Bodet, en 1951, qui se désole de l'absence de réflexions à cet égard et assigne à l'IIT cette « mission » :

> Lorsqu'on a reconnu […] l'extraordinaire influence de l'art dramatique sur les enfants et lorsqu'on songe aux immenses possibilités de cet art en matière d'enseignement et d'éducation générale, on s'étonne que le Théâtre soit encore si loin de l'école et des écoliers. Il serait injuste de reprocher aux éducateurs de n'avoir que rarement tenté dans ce domaine une entreprise pour laquelle ils n'ont ni le temps, ni les moyens, ni la formation nécessaire. En revanche, il semble bien qu'une organisation internationale du Théâtre soit désignée pour combler cette lacune. Elle ne pourra le faire sans d'innombrables collaborations ; et précisément votre Institut, parce qu'il groupe dans

---

[747] Maurice Kurtz, Rapport annuel du secrétaire-général sur l'activité de l'Institut International du Théâtre (juillet 1948-juin 1949), *op. cit.*, p. 4.

[748] *Id.*

[749] Rapport sur le 2ème congrès de l'IIT (Zurich, 27 juin-2 juillet 1949), p. 23. Archives déposées à la BNF, cote : 4-RT-12941.

[750] Rapport sur le 3ème congrès de l'IIT (Paris, 22-28 juin 1950), p. 17. Archives déposées à la BNF, cote : 4-RT-12942.

> vingt-six nations les plus éminentes personnalités du théâtre, est en mesure de réunir peu à peu dans chaque pays les éducateurs, les auteurs dramatiques, les metteurs en scène, et surtout les animateurs auxquels vous confierez le Théâtre de l'Enfance. […] Pour mener à bien un tel projet, vous aurez besoin de missionnaires[751].

Toutefois, des conflits se font jour quelques années plus tard, le comité « Théâtre et jeunesse » notant le manque de moyens dont il dispose et l'absence chronique de représentants de certains pays (dont la France) :

> M. Lucas [Belgique] s'étonne de ne pas trouver d'interprète, non plus que de secrétaire, ce qui risque de compromettre le travail de ce comité. Il regrette vivement l'absence de représentants de la France. Il se demande s'il y a un rapport entre cet état de fait désagréable et le fâcheux point D du Programme de Travail du Comité général – page 9 – proposant de donner la préférence aux publications et au Théâtre International à Paris.
> Les délégués décident d'introduire une note de protestation auprès de l'IIT[752].

Montrant là-encore les tensions entre plusieurs conceptions de l'international, de même que le jeu double de la France entre participation à ces instances internationales et affirmation de sa propre centralité, cette problématique liant théâtre et éducation est pourtant portée lors de la Conférence Internationale sur le Théâtre et la Jeunesse qui se tient du 7 au 9 avril 1952 à la Maison de l'Unesco à Paris :

> Résolution générale : 1° Que les gouvernements nationaux et les autorités de l'enseignement fassent plus grand usage du Jeu dramatique dans les écoles, les groupes de jeunesse et de toutes institutions éducatives similaires ; 2° Que, dans ce but, toutes facilités soient données pour entraîner les maîtres, les dirigeants des groupes de jeunesse, les producteurs possibles, etc., selon les techniques appropriées. La Conférence ne méjuge pas l'ampleur de ce problème, mais tient à insister sur l'absolue nécessité d'un degré de formation chez les éducateurs ; tenant compte d'ailleurs que dans chaque pays seront traités selon les conditions prévalant dans son système d'éducation et dans son théâtre[753].

Elle est de nouveau affirmée lors du sixième congrès de l'IIT de 1955, où apparaissent les enjeux universitaires :

> 3- Le Comité Théâtre et Jeunesse souhaite que l'IIT effectue de nouvelles démarches auprès des divers Centres en vue de la constitution de Comités nationaux de Théâtre et Jeunesse. L'intervention auprès des gouvernements respectifs s'impose afin d'introduire la pratique de l'Art Dramatique dans les écoles et Universités, d'établir des cours officiels

[751] Rapport sur le 4ème congrès de l'IIT (Oslo, 1er juin-8 juin 1951), p. 11. Archives déposées à la BNF, cote : 4-V-19989 (1951).
[752] Rapport sur le 6ème congrès de l'IIT (Dubrovnik, 25-29 juin 1955), p. 26. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-1317.
[753] « Résolutions de la Conférence Internationale sur le Théâtre et la Jeunesse (7, 8 et 9 avril 1952 à la Maison de l'Unesco à Paris) », *Théâtre et jeunesse*, *Le Théâtre dans le monde*, volume 2, numéro 3, 4ème trimestre 1952, p. 5.

> pour les professeurs et instructeurs, de favoriser les échanges d'instructeurs et d'aider à la diffusion des revues et publications nationales sur le théâtre de Jeunesse[754].

En 1963, alors que la discipline universitaire des études théâtrale existe dans de nombreux pays, le « Comité de Formation Professionnelle » insiste une nouvelle fois sur le rôle des universités dans la formation théâtrale. Il reconnaît toutefois les difficultés auxquelles elles ont à faire face concernant la formation professionnelle, ainsi qu'une certaine forme d'illégitimité :

> Les Universités contribuent à la formation théâtrale sous les formes les plus diverses. Il apparaît que la contribution la plus importante des Universités consiste en la formation du public, alors qu'elles manquent de temps pour l'entrainement professionnel proprement dit. La formation universitaire peut donc être tantôt intellectuelle (auteurs, critiques, etc.) et tantôt professionnelle (acteurs, metteurs en scène, etc.). Mais cette dernière est plutôt une simple base. L'étudiant sortant de l'Université devrait alors compléter sa formation dans une école professionnelle plus poussée. L'Université devrait offrir la possibilité de faire des recherches, fournir aux gens de théâtre le climat nécessaire pour enrichir leurs expériences (metteurs en scène, par exemple)[755].

À l'occasion d'une présentation de différents modèles nationaux en matière de formation aux métiers du théâtre en 1961 – qui précède l'enquête internationale de 1967 intitulée « L'étude du théâtre dans l'enseignement supérieur » –, deux modèles des liens unissant université et théâtre et constituant l'espace des possibles de la discipline sont mis en concurrence comme le montre le tableau ci-dessous. D'une part, le modèle du conservatoire est représenté par les soviétiques, modèle « sévèrement réglementé » où transparaît néanmoins des rapports entre théorie et pratique. D'autre part, un modèle universitaire plus ouvert, reposant sur une conception originale des universités en refusant l'opposition entre recherches intellectuelles et pratique théâtrale, est revendiqué par les États-Unis. La discipline des études théâtrales s'est constituée en France comme dans les deux Allemagnes au carrefour de ces deux modèles : elle prétend en effet remettre en cause l'opposition entre enseignements théorique et pratique du théâtre, sans toutefois avoir, au départ, vocation à concurrencer les conservatoires en proposant une formation professionnelle à l'activité artistique.

[754] *Ibid.*, pp. 31-32.
[755] Rapport du 10ème congrès de l'IIT (Varsovie, 8-15 juin 1963), p. 25. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-1320.

Tableau 17 : Deux modèles concurrents des relations entre théorie et pratique théâtrales (1961)[756]

Modèle du conservatoire (soviétique)	Modèle universitaire (états-unien)
« M. Markov, prenant ensuite la parole, indique que l'entrée à l'École du Théâtre d'Art de Moscou est sévèrement réglementée. De 800 à 1000 demandes d'inscription sont présentées chaque année, dont seules 20 à 25 sont agréées. Il existe des cours pour acteurs, metteurs en scène, critiques, historiens et techniciens. Pour l'acteur, le système de Stanislavski est encore à la base du travail, liant l'image intérieure à la caractérisation extérieure. Le cours pour metteur en scène s'étend sur une période de 5 ans ; le metteur en scène doit pouvoir faire tout ce que fait l'acteur ; il doit pouvoir montrer à l'acteur ce qu'il attend de lui. Le metteur en scène doit non seulement passer des examens dans d'autres domaines, y compris le domaine technique, il doit également connaître la vie. Pour le critique, la formation s'étend également sur une période de cinq années et il est également tenu de passer des examens dans d'autres branches du théâtre. Tous les étudiants doivent avoir une expérience pratique. Les étudiants peuvent obtenir des bourses et trouvent du travail après leurs études. »	« Le Professeur Campton Bell donne un aperçu des programmes d'enseignement aux États-Unis. D'après un rapport du Professeur Frank Whiting, 70 000 étudiants d'université suivent des cours de théâtre, 10000 d'entre eux choisissant le théâtre comme sujet principal. D'autre part, 800 universités délivrent un diplôme de théâtre, 130 un diplôme de candidat en théâtre et 25 de licencié en théâtre. Les premières années sont des études assez générales sur tous les arts, une éducation équilibrée y tenant autant de place que la formation théâtrale. Tous les étudiants qui suivent des cours de théâtre ne deviennent pas nécessairement professionnels ; certains suivent un cours de théâtre comme partie de la candidature ès arts, ou simplement pour développer leur culture ou encore comme une thérapeutique. »

L'IIT contribue à faire reconnaître l'importance des enjeux éducatifs liés au théâtre et des problématiques internationales qui s'y rattachent : outre les bourses, d'un « Bureau de liaison internationale entre les écoles de théâtre » est mis en place en 1975 lors du congrès de Berlin et il prévoit plusieurs rencontres les années suivantes, par exemple un Symposium sur « Comment coordonner les diverses disciplines théâtrales au sein du processus de formation ? » en 1978 ou une rencontre à Paris en 1979 sur « la formation continue dans les arts du spectacle ». Là encore, l'IIT constitue un espace d'échanges (et de conflits) sur les enjeux de la formation théâtrale, à partir duquel il est pourtant difficile d'observer les réalisations concrètes, en particulier à l'échelle

[756] Rapport du 9ème congrès de l'ITI (Vienne, 5-10 juin 1961), p. 19 et p. 20. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-1319.

nationale, aporie à laquelle se heurte souvent une perspective institutionnelle et internationale. On peut toutefois essayer de le faire en prenant pour objet l'Université du Théâtre des Nations qui apparaît en 1961, un « développement qui, pour être imprévu, n'en a pas moins été accueilli avec chaleur[757] » par le gouvernement français selon les mots de son représentant, Émile Biasini, et qui est également vivement salué par l'IIT :

> Persuadée que cette institution nouvelle, dont les manifestations pourront avoir lieu dans tous les pays où l'Institut International possède des Centres sera, sur le plan de la formation générale des hommes de théâtre de demain, le prolongement naturel et le complément efficace du Théâtre des Nations[758].

L'Université du Théâtre des Nations (1961-1965) : « autre chose qu'une simple école[759] »

Si les étudiants représentent un public important du Théâtre des Nations, les relations entre ce dernier et l'université française sont limitées, comme le regrette en 1964 Georges Lerminier. Il accuse même les universités d'une certaine inertie, à l'exclusion du « jeune Institut d'études théâtrales de la Sorbonne » :

> L'intérêt que les étudiants spécialisés, (germanistes, anglicistes, hispanisants, etc.) ou non, ont pris à ces représentations données dans la langue originale, est réel. Il aurait pu cependant être plus considérable. Ce n'est pas faute que l'Université et, en particulier, le jeune Institut d'études théâtrales de la Sorbonne (Dr M. Jacques SCHERER) ne se soient vivement intéressés aux activités du Théâtre des Nations. Mais on se heurte ici à une certaine inertie de la part d'un enseignement qui, pour faire effort vers une ouverture de plus en plus large, reste trop souvent replié sur lui-même, sur les textes, sur ses méthodes[760].

C'est dans ce cadre qu'apparait en 1961 l'Université du Théâtre des Nations, « improvisée » par Claude Planson, assisté d'Albert Botbol – Planson propose à Jacques Scherer de diriger cette université, mais ce dernier décline la proposition[761]. Les frais sont assurés par les différents États comme le note Odette Aslan :

> « N'ayant pas le moindre budget pour une telle entreprise, [A M Julien et Planson] demandèrent aux gouvernements étrangers d'accorder à ces jeunes gens des bourses leur

[757] Rapport du 10ème congrès de l'IIT (Varsovie, 8-15 juin 1963), p. 14. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-1320.

[758] Ossia Trilling, « Le Xème Congrès de l'I.T.I confirme sa confiance au Théâtre des Nations et salue la création de l'Université du Théâtre des Nations », *op. cit.*, p. 15.

[759] Philippe Ivernel, « Legs du passé ou promesse d'avenir ? De l'Université du Théâtre des Nations (UTN) à l'Université internationale du Théâtre (UIT) – Un dossier », *Revue d'histoire du théâtre* n°255, septembre 2013, p. 241.

[760] Rapport de M. Lerminier, « Le Théâtre des Nations devant l'opinion » (1964), *op. cit.*, p. 2.

[761] Odette Aslan, « L'université du Théâtre des Nations », in *Genèses des études théâtrales en France*, *op. cit.*, p. 120.

assurant les frais de voyage et de séjour à Paris, et peut-être pour les convaincre, le terme d'université fut préféré à celui d'école[762]. »

A. M. Julien insiste sur le fait que « cette Université n'entend aucunement être considérée comme une école de formation professionnelle non plus qu'une faculté entrant en compétition avec la Sorbonne[763] ». Elle est pourtant conçue dès sa première saison comme un « stage d'études théâtrales » prévoyant sur un mois, du 1er au 30 juin, des « cours théoriques » et des « cours pratiques », preuve du succès grandissant de cette perspective double qu'elle partage avec la discipline universitaire des études théâtrales :

> **a) Cours théoriques**
> Dans ce cycle seront inclus des conférences sur l'histoire du Théâtre, des conférences suivies de débats avec des hommes de théâtre étrangers ; des « tables rondes » (« tables rondes » sur le théâtre noir, sur le théâtre oriental, sur le théâtre latino-américain, etc.) ; des conférences sur les structures théâtrales dans le monde (organisation du théâtre dans les pays communistes et dans les démocraties populaires, organisation du théâtre dans les pays germaniques, organisation du théâtre dans les démocraties occidentales, organisation du théâtre dans les pays sous-développés).
>
> **b) Cours pratiques**
> Les stagiaires assisteront au montage des spectacles étrangers présentés pendant la Saison du Théâtre des Nations, ainsi qu'au réglage des éclairages. Ils visiteront les principaux théâtres parisiens et assisteront à des répétitions sous la direction de metteurs en sc-ne français. Ils visiteront les bibliothèques et musées théâtraux de la Capitale. Ils visiteront les atelier de construction de décors et des costumiers, etc.[764]

Prévus initialement pour être au maximum 30, les stagiaires – « soit des jeunes professionnels du théâtre, soit de simples amateurs de théâtre, étudiants ou manuels » – sont une centaine, ce qui indique le succès inespéré d'une telle entreprise. Les 56 hommes et 41 femmes (taux de féminisation important pour l'époque) sont issus de 30 pays différents dont :

- 22 français ;
- 30 d'autres pays européens (dont 7 d'Allemagne de l'Ouest, 6 d'Espagne, 4 du Portugal et de Grande-Bretagne, 2 d'Italie et de Suisse et 1 de Belgique, de Norvège, de Finlande, des Pays-Bas et de Grèce) ;
- 18 de pays d'Amérique du Sud (6 du Venezuela, 5 d'Argentine, 2 du Brésil et de Colombie, 1 du Chili, du Mexique et de l'Uruguay) ;
- 13 du Maghreb ou du Moyen-Orient (8 de République arabe unie, 2 du Liban, 1 de Turquie, de Tunisie et d'Israël) ;

[762] *Ibid.*, p. 119.
[763] Rapport du 10ème congrès de l'IIT (Varsovie, 8-15 juin 1963), p. 14. Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-1320.
[764] « Université du Théâtre des Nations », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°18, avril 1961, p. 23.

- 7 d'Amérique du Nord (5 états-unien et 2 canadiens) ;
- 4 du bloc de l'Est (seulement issus de Pologne) ;
- enfin, 1 japonais, 1 de la République du Dahomey et 1 de Nouvelle-Zélande[765].

Majoritairement issus de pays européens quoiqu'une véritable ouverture internationale apparaisse, ces quelques cent stagaires assistent notamment, lors de cette première saison, à 50 conférences-débats, d'artistes (Ionesco sur « Le Théâtre de Ionesco » par exemple, ou celle de Judith Malina et Julien Beck, anciens élèves de Piscator à New-York sur « Le Living Theatre et le Off-Broadway »). Ou d'intellectuels, dont celle d'André Veinstein (alors conservateur de la Collection Rondel à la Bibliothèque de l'Arsenal et future enseignant en études théâtrales au Centre universitaire expérimental de Vincennes), celle de Bernard Dort (présenté comme « journaliste et critique ») sur « Bertolt Brecht et Théâtre Épique » et celles de Danis Bablet (« du CNRS ») sur « Gordon Craig et le Théâtre » et sur « Les Tendances de l'Architecture Théâtrale Contemporaine », qui sont tous trois investis dans l'histoire des études théâtrales. Indiquant une « totale remise en question de valeurs théâtrales périmées mais encore agissantes[766] » selon les mots d'un commentateur, cette expérience, au départ largement improvisée, se situe alors à l'interface des universités, dont l'enseignement en matière théâtrale est considéré comme insatisfaisant, et du théâtre. Elle vise d'ailleurs à participer au renouvellement de l'un comme de l'autre. Comme le note Albert Botbol dès 1961 dans un article étonnamment vindicatif et qui préfigure peut-être l'esprit de Mai 68 :

> Maintenant, il va falloir compter, à travers le monde (du théâtre) avec ces nouveaux révoltés, du plus en plus conscients de ce qu'il ne faut plus faire, plus tolérer, plus couvrir. Oui, c'est bien de mise à mort qu'il s'agit : l'auteur de cabinet, le théâtre digestif, les genres, les vedettes, sont renversés. Et éclatent les pauvres cloisons sociales, les architectures étouffantes. C'est le temps de la remise en question : les barrières s'écroulent et, avec elles, les gestes d'une civilisation essoufflée[767].

Établissant un bilan en 1965, AM Julien indique ainsi que « de nombreux anciens stagiaires […] se trouvent – chacun dans son pays – à l'avant-garde d'une action

[765] Informations issues de « Le Palmarès de l'Université », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°22-23, septembre 1961, p. 15.
[766] Roger Bensky, « Esquisse d'une thématique », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°44, juin 1963, p. 15.
[767] Albert Botbol, « L'Université répond à une nécessité d'ordre international », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°44, juin 1963, p. 14.

artistique[768]. » Denis Bablet insiste également sur cette dimension expérimentale, tout en la liant à la nécessaire refonte de la formation théâtrale :

> Souhaitons que l'Université puisse obtenir des moyens accrus et, en particulier, le théâtre expérimental dont on attend encore la création en France : théâtre expérimental sans lequel il ne peut y avoir d'étude du fait théâtral, d'enseignement dramatique complet, de recherches créatrices[769].

Tandis qu'Albert Botbol présente l'Université comme « une nécessité d'ordre international[770] », il est prévu de développer l'expérience pour les saisons suivantes. Bien que dès la première saison le modèle universitaire prévale avec l'obtention d'un diplôme et l'existence de mentions, ce dernier est encore accentué puisqu'il est prévu par la suite deux cycles, un « cycle normal de culture théâtrale » (100 places maximum) et un « cycle supérieur » (30 places), réservé aux lauréats du cycle normal de la session précédente et aux « professionnels accomplis » :

> Considérant que le cycle normal a pour but principal de donner aux stagiaires une culture théâtrale qui leur permette d'envisager le théâtre dans ses aspects les plus divers, avec souplesse et largeur de vues, et que son enseignement n'est en aucune façon professionnel, il nous paraît indispensable de compléter cet enseignement par une culture approfondie des techniques théâtrales. […] Cet enseignement théorique trouvera son application pratique grâce à la réalisation, en ateliers de travail, de spectacles destinés à être présentés à la presse et au public. À l'issue de cette session, un jury d'hommes de théâtre attribuera des prix aux meilleures réalisations[771].

Forte de ce succès, qui s'accompagne de soutiens financiers grandissants, l'Université du Théâtre des Nations gagne en cohérence et en autonomie, d'une part en multipliant ses cycles (4 en 1963 et en 1964) et d'autre part en impulsant la constitution d'une « Association internationale des stagiaires » en 1963 :

> L'Association est née du besoin chez les stagiaires de prolonger l'activité qu'ils ont déployée lors de leur passage à l'Université du Théâtre des Nations et de leur désir profond de concrétiser le sentiment d'unité qui s'y est révélé dans une structure qui leur permettrait d'exprimer leur appartenance à un mouvement créateur. […] Ainsi, l'Association, outre qu'elle anime certaines activités à l'intérieur de l'Université, prolonge l'enseignement qui y est prodigué et suscite le développement des tendances qui s'y révèlent. Évoluant parallèlement à l'Université et se développant en même temps qu'elle, l'Association Internationale des Stagiaires est appelée à promouvoir un vaste mouvement international dans la mesure où elle réunit dans une même famille d'élections

[768] « 25 janvier : Cent stagiaires de trente pays inaugurent le premier cycle de la session 1965 », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°62, février 1965, p. 25.
[769] Denis Bablet, « Retour sur l'expérience » (1963), cité in Philippe Ivernel, « Legs du passé ou promesse d'avenir ? De l'Université du Théâtre des Nations (UTN) à l'Université internationale du Théâtre (UIT) – Un dossier », *op. cit.*, p. 241.
[770] Albert Botbol, « L'Université répond à une nécessité d'ordre international », *op. cit.*, p. 14.
[771] « Deux cycles prévus en 1962 à l'Université du Théâtre des Nations », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°27, janvier 1962, p. 5.

> les stagiaires venus d'un peu partout dans le monde participer aux différents cycle de l'Université du Théâtre des Nations. Et ils sont déjà plus de 400 dans 50 pays différents[772].

De même, dès 1965, un cycle est prévu en Grèce « à l'invitation du Gouvernement Hellénique[773] », celui-ci, censé être reporté d'une année, n'aura jamais lieu. Les autres cycles parisiens ressemblent fortement au programme de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne d'alors, en approfondissant les liens entre cours théoriques (notamment un enseignement d'histoire du théâtre contemporain intitulé « D'Antoine à nos jours ») et travaux pratiques avec pour objectif, seule différence notable, la préparation d'un spectacle. Cette volonté d'une proximité grandissante entre université et théâtre et ce désir de professionnalisation sont d'ailleurs affirmés en 1965, en insistant sur le fait qu'il s'agissait

> d'étendre l'information que ces contacts [permis par le Théâtre des Nations] permettaient à un enseignement basé sur l'étude du théâtre dans le monde : historique, sociologique, esthétique, technique ; car il s'avérait nécessaire de contribuer à assurer une relève difficile en offrant une formation universaliste à ceux qui seront, à travers le monde, les animateurs du théâtre de demain, par le rapprochement des hommes et des cultures[774].

Philippe Ivernel le note également à propos des examens de l'année 1964 : « La tonalité de ces dispositions apparente de plus en plus, semble-t-il, l'Université du Théâtre des Nations à celle de l'Université tout court[775]. »

Lors de la cinquième session de l'Université du Théâtre des Nations de 1965, un certaine malaise se fait jour, la revue du Théâtre des Nations notant que les réalisations de l'année étaient loin « d'atteindre le niveau qui avait été celui des Cycles de 1962 et 1963, lesquels avait révélé l'Université sur la scène internationale[776]. » À partir de l'année suivante, l'université change de lieu et de nom, à la faveur de la crise qui affecte le Théâtre des Nations. Désormais Université internationale du théâtre, elle existe jusqu'en 1973 sous cette forme. Mais comme le note Odette Aslan, malgré l'autonomie ainsi acquise, « elle a été très affaiblie lorsqu'elle perdit ses liens avec le Théâtre des Nations, transféré à l'Odéon où Jean-Louis Barrault s'en soucia peu[777]. » Dans les

[772] André Perinetti, « L'Association Internationale des Stagiaires », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°44, juin 1963, p. 5.
[773] « L'Université du Théâtre des Nations », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°60, décembre 1964, p. 24.
[774] « 25 janvier : Cent stagiaires de trente pays inaugurent le premier cycle de la session 1965 », *op. cit.*, p. 25.
[775] Philippe Ivernel, « Legs du passé ou promesse d'avenir ? », *op. cit.*, p. 278.
[776] « Université du Théâtre des Nations », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°67, juillet 1965, p. 24.
[777] Odette Aslan, « L'université du Théâtre des Nation », *op. cit.*, p. 131.

années 1970, enfin, elle devient une université itinérante. Ce qu'elle gagne alors en « universalité », elle le perd en reconnaissance, à la faveur de la délégitimation de l'échelle internationale, comme le reconnaissent également David Bradby et Maria M. Delgado :

> "The 1970s saw l'Université du Théâtre des Nations reorganised as an itinerant activity, following the Théâtre des Nations to whatever location is picked for a given year, and placing emphasis on interdisciplinarity and on international exchanges of every kind. In order to give the organisation some visible, stable chase, a Chair of Theatre has been established in Bucharest. The ITI, Théâtre des Nations and its University are all devoted to keeping alive a certain idea of "universality" which has rather fallen out of fashion as the world has become divided up into zones of influence[778]."

Dans la continuité de cette expérience, une initiative similaire apparaît en 1965, le Centre universitaire international de formation et de recherche dramatique (CUIFERD) dans le cadre du Festival mondial du théâtre universitaire créé par Jack Lang à Nancy en 1963, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Outre les questions artistiques, l'Institut international du théâtre prend également en charge la question de la formation théâtrale – notamment au sein des universités – et créé à cet égard, dans le cadre du Théâtre des Nations, une université internationale, quoique basée exclusivement à Paris et surtout européenne. Cette université « sans frontière[779] », selon Philippe Ivernel, a en effet permis de faire circuler et connaître les esthétiques étrangères, tout en revendiquant des liens plus étroits entre théorie et pratique théâtrales. Comme le note encore Philippe Ivernel, elle « fut manifestement autre chose qu'une simple école : un lieu d'échanges et de brassages culturels, artistiques, se réinventant d'année en année, selon les circonstances et à la faveur de croisements divers[780]. » Si Odette Aslan affirme que « cette université n'eut jamais d'universitaire que le nom[781] », c'est sans compter pourtant sur les métamorphoses de l'université dans lesquelles s'inscrivent également la discipline universitaire des études théâtrales. La Fédération internationale pour la recherche théâtrale, créée en 1957,

[778] David Bradby, Maria M. Delgado, "Introduction – Piercing together the Paris jigsaw", in *The Paris jigsaw – Internationalism and the city's stages*, *op. cit.*, p. 12.
[779] Philippe Ivernel, « Legs du passé ou promesse d'avenir ? », *op. cit.*, p. 241.
[780] *Id.*
[781] Odette Aslan, « L'université du Théâtre des Nations », *op. cit.*, p. 120. Philippe Ivernel insiste également sur le fait que « l'UTN ne néglige en rien les possibles apports de l'Université stricto sensu à ses activités, d'autant que, au-delà de l'étude traditionnelle des textes de théâtre, elle s'ouvre alors de plus en plus au phénomène théâtral dans sa totalité. » (Philippe Ivernel, « Legs du passé ou promesse d'avenir ? », *op. cit.*, p. 251.)

poursuit et approfondit d'ailleurs les objectifs de l'IIT, en liant plus distinctement enjeux de formation et enjeux de recherche au niveau des études supérieures.

La création de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (1957) ou comment faire une scène internationale

La dimension internationale de la discipline des études théâtrales – ce dont il est déjà peu ou prou question dans le cadre de l'IIT – relève d'un impensé de l'historiographie récente autour des études théâtrales comme de la *Theaterwissenschaft*, à de rares exceptions[782]. Pourtant, comme le montre l'exemple de la Fédération internationale de la recherche théâtrale, la discipline se construit tôt à cette échelle. Cette scène internationale – en gestation avant 1957, comme nous pouvons le voir à partir de l'exemple de la Société des historiens du théâtre en France – recoupe deux dimensions. D'une part, elle constitue une arène de concurrence disciplinaire et politique, largement prise dans les enjeux de la guerre froide. Malgré une instrumentalisation des enjeux disciplinaires, elle offre paradoxalement des marges d'autonomie à ses représentants nationaux en leur fournissant d'autre part des ressources individuelles et collectives pouvant être réinvestie localement, ce qu'on observe à la fois dans le cas des deux Allemagnes et dans celui de la France. Enfin, les rencontres entre enseignants en études théâtrales à cette échelle contribue, par-delà les conflits, à unifier durablement la discipline, selon le mécanisme de l'isomorphisme par la professionnalisation.

Des sociétés savantes (nationales) aux associations professionnelles (internationales)

Comme nous l'avons déjà évoqué dans notre premier chapitre, les associations professionnelles qui se sont constituées en Allemagne (la *Gesellschaft für Theatergeschichte* en 1902) et en France (la Société des historiens du théâtre en 1933) constituaient au début du siècle une rupture vis-à-vis des sociétés savantes, dénoncées pour leur dilettantisme, en revendiquant davantage de liens entre mondes artistiques et mondes académiques. Rudolf Stichweh a montré le rôle de ces associations professionnelles et de leurs revues dans la « réinternationalisation de la science[783] » au tournant du XX^{ème} siècle. En effet, une telle revendication internationale est très présente

[782] Notamment, pour le cas français, l'article de Marco Consolini sur l'importance des relations entre la France et l'Italie dans la constitution des études théâtrales à partir de la personnalité de Mario Baratto : Marco Consolini, « Mario Baratto, aux origines de la discipline des études théâtrales », *op. cit.*, pp. 39-54.

[783] Rudolf Stichweh, *Études sur la genèse du système scientifique moderne*, *op. cit.*, p. 91.

en France, preuve de sa position centrale, tandis qu'elle ne se retrouve pas pour l'Allemagne d'avant-guerre. Pourtant, la création de la FIRT en 1957 renverse ce rapport de force : si le cas français est mobilisé pour asseoir historiquement et symboliquement l'association internationale, ce sont les personnalités issues du monde germanophone qui semblent désormais y régner en maître durant les années 1950 et 1960, avant d'être supplantées par les anglo-américains au cours des décennies suivantes.

En plus de contribuer à asseoir la légitimité des recherches sur le théâtre à l'échelle nationale comme nous l'avons vu au second chapitre, la Société des historiens du théâtre revendique dès sa création en 1932 de s'inscrire dans un espace international en gestation, comme le note son premier *Bulletin* :

> À nos amis de l'étranger nous demanderons une autre aide non moins précieuse : qu'ils veuillent attirer l'attention de leurs compatriotes sur l'importance du lien spirituel qu'est la vie théâtrale. Est-ce "démesuré" de croire que l'étude des échanges artistiques auxquels elle a donné lieu serait œuvre utile et *humaine*[784] ?

La société comprend en 1933 87 membres, dont 50 parisiens, 18 provinciaux et 19 étrangers pour atteindre deux ans plus tard le chiffre de 129, dont 48 à Paris, 37 en province et 44 à l'étranger (Angleterre : 5 ; Belgique : 10 ; Egypte : 1 ; États-Unis : 7 ; Hollande et Luxembourg : 5 ; Hongrie : 1 ; Roumanie : 1 ; Suède : 3 ; Suisse : 9 et Yougoslavie : 2)[785]. Avec 169 membres en 1939, les rédacteurs de la revue s'inquiètent en même temps de l'ouverture internationale et du désintérêt des français pour l'histoire (non uniquement littéraire) du théâtre :

> Ce n'est pas encore assez et surtout ce n'est pas assez de membres français : notre société compte 41% de membres étrangers ; rien, certes, ne nous est plus agréable que de constater que nous contribuons, pour notre modeste part, à la propagation de la culture française, mais il faut bien se représenter qu'un jour ou l'autre les amis de l'étranger pourraient se lasser de soutenir un œuvre dont les Français eux-mêmes se désintéresseraient[786].

De plus, elle souhaite participer à la reconnaissance et à l'autonomisation de l'histoire du théâtre à l'échelle internationale, sans succès. Raymond Lebègue la représente à ce titre au Congrès international des Sciences historiques de Varsovie de 1933 :

---

[784] « Notre programme, notre méthode », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre* n°1, janvier 1933, p. 5.
[785] « Assemblée générale », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre* n°1-2, troisième année, janvier-mars 1935, p. 35.
[786] « Assemblée générale », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre* n°2, septième année, avril-juin 1939, p. 50.

> Le Comité international des Sciences historiques serait prié de créer dans le programme des congrès à venir une section spéciale d'histoire du théâtre, cette discipline, entendue comme il convient de le faire, tenant à la fois à l'histoire des institutions, à l'histoire économique et sociale, à l'histoire des idées, à l'histoire des lettres, des arts, des langues, sans rentrer exactement dans aucun de ces sections. […] La Société des Historiens du Théâtre pense que ces dispositions, relativement simples, appliquées dans un esprit de sympathie et de confraternité scientifique, avec un sincère désir de compréhension mutuelle, pourraient servir la science et sa mission de concorde humaine[787].

La Société s'intéresse aux échanges internationaux concernant l'histoire du théâtre : par exemple, Nina Gourfinkel démontre l'influence de la France et de l'Allemagne sur l'apparition de la « science théâtrale » soviétique[788]. Elle déplore le déficit de ces liens, par exemple à propos d'un congrès de théâtre en 1936 :

> Nous lisons dans *Le Ménestrel* du 20 mars : « Le neuvième Congrès International du Théâtre se tiendra à Vienne du 3 au 8 septembre prochain. […] » Notre société n'a connu que de cette façon tout accidentelle le congrès en question ; cela prouve une fois de plus l'insuffisance (pour ne pas dire plus), des liaisons dans ce domaine de recherche[789].

Dès 1948, dans sa nouvelle formule de *Revue d'Histoire du Théâtre*, la société se félicite de la naissance de l'IIT, en notant que « ces travaux importent à la vie théâtrale et aux historiens. Nous en rendrons compte dès qu'ils seront accomplis[790]. » De même, la revue offre dès 1948 une liste des « revues spécialisées » à l'échelle internationale[791] ». Revendiquant de participer davantage à cet espace international des revues de théâtre à cette période, elle contribue à la reconnaissance internationale des études théâtres en multipliant les informations concernant la FIRT – par exemple à

---

[787] « Congrès international des sciences historiques (Varsovie, août 1933) », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre* n°1-2, deuxième année janvier-mars 1934, p. 9.

[788] « La première école de "science théâtrale" que connut la Russie post-révolutionnaire, est celle qui se forma autour de l'Institut d'Histoire des Arts, à Léningrad. Cet Institut, qui groupait les meilleures forces de la jeune génération des universitaires pétersbourgeois, se fit le porte-bannière du mouvement dit "formaliste" inauguré avant la guerre, sous l'influence de certains philologues et historiens d'art allemands (Elster, Walzel, Wölfflin, etc.), préoccupés de problèmes de forme et de style. Très répandue en histoire littéraire, cette méthode, dans le domaine théâtral, se tourna vers l'étude des éléments plastiques : architecture, décoration, costume, maquillage, danse, musique traduite en mouvement, etc. […] D'accord avec le mouvement théâtral russe qui marquait une complète dissociation entre le drame et le spectacle, réhabilitant les genres purement spectaculaires, ballet, pantomime, cirque, on faisait à l'Institut table rase de toute critique d'art littéraire, esthétique, impressionniste, et on concentrait l'attention sur la présentation matérielle, sans trop s'arrêter au texte. Quant aux procédés, on s'inspirait à la fois de la méthode iconographique de M. Emile Mâle, appliquée par M. Gustave Cohen, et de l'élaboration minutieuse des principes de reconstitution scénique ("projection topographique") de MM. Max Hermann (*sic*) et Albert Koestler. » (Nina Gourfinkel, « Les méthodes d'histoire du théâtre en URSS », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre* n°3, deuxième année, mai 1934, pp. 41-42.) À ce titre, Max Herrmann est nommé membre d'honneur de l'institut russe d'histoire de l'art de Léningrad en 1922 (Martin Hollender, *Der Berliner Germanist und Theaterwissenschaftler Max Herrmann*, *op. cit.*, p. 254.)

[789] « Congrès international de théâtre », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre* n°1-2, quatrième année, janvier-mars 1936, p. 27.

[790] « Institut International du Théâtre », *Revue d'histoire du théâtre* n°1-2, 1948-1949, p. 94.

[791] « Périodiques spécialisées », in *Ibid.*, pp. 79-81.

propos du 3ème congrès international d'histoire du théâtre de 1961[792] – et, en lien avec elle, les présentations de départements de théâtre à l'étranger[793]. Ce que fait également, à la même époque, la revue de l'IIT, *Le Théâtre dans le monde*[794]. Pourtant, ce sont surtout la revue de la FIRT – *Theatre Research/Recherches théâtrales : Le Bulletin de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale* créé en 1958 – et la revue de l'*Institut für Theaterwissenschaft* de l'Université de Vienne – *Maske und Kothurn* créé en 1955 – qui, plus que la *Revue d'Histoire du Théâtre*, joueront un rôle important dans le partage d'informations institutionnelles de la FIRT et dans sa reconnaissance internationale. Ainsi, si la Société d'histoire du théâtre et sa revue sont reconnues après-guerre comme des précurseurs dans l'internationalisation des recherches sur le théâtre – par exemple par Heinz Kindermann en 1965[795] et par Harald Zielske en 1972[796] – et si c'est à l'appel de la société qu'a lieu la première réunion du Comité Exécutif de la FIRT[797], la présence de la France en son sein est pourtant marginale, même après que l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne apparait en 1959.

Concurrence disciplinaire et conflits politiques

La Fédération internationale de la recherche théâtrale (FIRT) est créée en marge du 2ème Congrès International d'Histoire du Théâtre qui se tient à Venise en 1957 et dont l'un des thèmes porte sur la « méthodologie de la recherche théâtrale dans les différents pays[798] ». Dès 1955, il est pourtant déjà question d'une telle structure, Heinz Kindermann notant, à propos de l'*Europäische Theateraustellung* de Vienne de 1955, que le temps était venu d' « un travail entre États et supranational dans le domaine des études théâtrales[799] [*zwischenstaatliche und übernationale Arbeit auf*

[792] « Le troisième congrès international d'histoire du théâtre », *Revue d'histoire du théâtre* n°4, octobre-décembre 1961, pp. 361-362.
[793] « L'enseignement théâtral au Danemark », *Revue d'histoire du théâtre* n°1-2, 1954, pp. 90-91 ; « Institutions de science théâtrale en Tchécoslovaquie », *Revue d'histoire du théâtre* n°2, avril-juin 1967, pp. 199-200 ; « Institutions scientifiques du théâtre (en Hongrie) », *Revue d'histoire du théâtre* n°1, janvier-mars 1970, pp. 79-81.
[794] Hans Knudsen, « *Institut für Theaterwissenschaft* : L'Université et l'enseignement du théâtre », *Le Théâtre dans le monde*, vol. 9, n°3, automne 1960, pp. 262-264 ; Margret Dietrich, « L'Université et la recherche théâtrale [en Autriche] », *Le Théâtre dans le monde*, vol. 10, n°2, pp. 155-158.
[795] Heinz Kindermann, „Aufstieg und Aufgabenbereich der Theaterwissenschaft", *op. cit.*, p. 11.
[796] Harald Zielske, „Periodische Bibliographien zur Theaterwissenschaft: Zur Fachbibliographischen Situationen einer jungen Wissenschaftsdisziplin", *Bibliothek und Wissenschaft*, band 8, 1972, pp. 209-286.
[797] Heinz Kindermann, „Theaterforschung im Dienst der Völkerverständigung", *Maske und Kothurn*, année 1956, p. 356.
[798] Giulio Pacuvio, « Rapport sur la Conférence Internationale (Venise 57) », *Recherches théâtrales*, vol. 1, n°1, mars 1958, p. 5.
[799] Heinz Kindermann, „Theaterforschung im Dienst der Völkerständigung", *op. cit.*, p. 355.

theaterwissenschaftlichem Gebiet] ». Poursuivant les objectifs qui apparaissent au sein de l'IIT, cette nouvelle fédération, qui compte, en 1961, 30 membres institutionnels, 27 membres associés et 44 membres individuels[800], se donne pour but d'améliorer les échanges et les collaborations transnationales entre chercheurs. Elle vise également à fédérer les énergies afin de favoriser la légitimation de cette « science relativement récente » :

> La Recherche Théâtrale est une science relativement récente, mais la nécessité d'établir une étroite collaboration entre les chercheurs sur un plan national et international est déjà évidente. La Fédération répondra à ce besoin en aidant à la fondation de Sociétés de recherche théâtrale ; organisant des Congrès et symposia internationaux ; promouvant des échanges avec d'autres départements de la recherche historique et artistique ; facilitant l'accès des bibliothèques, musées, etc., aux chercheurs de tous les pays en matière de recherche théâtrale ; signalant aux pouvoirs publics de tous les pays l'intérêt de créer des chaires et instituts d'histoire du théâtre.
> De plus elle aidera ses membres à obtenir des bourses d'études auprès des fondations ou autre organismes ; facilitera une large diffusion des ouvrages scientifiques, techniques et de vulgarisation dans le domaine de la recherche théâtrale et suscitera un intérêt en sa faveur au moyen des livres, périodiques, disques, émissions radiophoniques, ou télévisées ; organisera et contribuera à l'organisation d'expositions concernant la recherche théâtrale ; entreprendra et encouragera ses membres à collaborer à des travaux de recherche théâtrale internationale ; aidera par tous les moyens à la réalisation de tous autres projets susceptibles de développer la recherche théâtrale dans tous les pays[801].

L'organisation est largement prise en charge par l'espace germanophone grâce à la personnalité de Heinz Kindermann de l'institut viennois. De même, les universitaires est- et ouest-allemands y sont très investis. Ainsi, en 1967, le Comité exécutif de la FIRT est composé de H. Fetting (RDA), F. Hont (Hongrie), Hugh Hunt (Royaume-Uni), H. Kindermann (Autriche), A. M. Nagler (USA), R. Radice (Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale, Venise), G. Schöne (RFA), F. W. Van Thienen (Pays-Bas), la France n'y étant représentée que par la personne d'A. Veinstein (en tant que Président de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle, SIBMAS). Pourtant, l'allemand ne fait pas partie des langues officielles, comme s'en plaint Hans Knudsen de la *Freie Universität* en 1957 : « on devait y parler italien, anglais ou français[802] [*man musste italienisch, englisch oder fränzosich sprechen*]. » Face à l'afflux massif des pays d'Europe de l'Est dans les années 1960, le russe remplace progressivement l'italien, en particulier lors du V^{ème} Congrès International de

[800] « Le troisième congrès international d'histoire du théâtre », *Revue d'Histoire du théâtre* n°4, octobre-décembre 1961, pp. 361-362.
[801] « Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale », *Recherches théâtrales*, vol. 2, n°1, 1960, p. 64.
[802] Lettre de Hans Knudsen au *Kurator* de la *Freie Universität* (17 Août 1957). Rektorat 777 – Theaterwissenschaftliches Institut (1954-1968), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

Recherche Théâtrales qui se tient du 24 septembre au 1er octobre 1967 à Budapest. La question des langues reflète alors des rapports de force à l'international, où se renforce progressivement le modèle soviétique, l'Allemagne de l'Est y jouant largement le rôle de porte-voix.

C'est ce contexte de conflits géopolitiques qui permet de comprendre les enjeux qui animent la FIRT tout au long des années 1950 et 1960, perspective qui rend possible le dépassement de la vision enchantée de l'internationalisation comme processus pacifique. C'est ce qu'on observe en particulier dans le cas des deux Allemagnes. En effet, parallèlement aux conflits concernant l'héritage de la discipline dans les deux pays que nous avons déjà soulignés, la FIRT offre l'image d'une lutte de concurrence entre deux définitions des études théâtrales pour représenter la discipline à l'échelle internationale, conflits disciplinaires recouvrant également des conflits politiques. Hans Knudsen représente l'Allemagne de l'Ouest au sein de la FIRT entre 1957, année de son élection au Comité Exécutif de la FIRT, et 1966. Fort de ses ressources internationales, il peut s'opposer à la discipline est-allemande qui, dès le premier Congrès de la FIRT ayant lieu en 1957 à Venise, est représentée par Hugo Fetting (membre de l'*Akademie der Künste*), lui-même considéré par Knudsen comme « un individu du Berlin-Est communiste (de surcroît scientifiquement négligeable)[803] [*ein (zudem wissenschaftlich unerheblicher) Herr aus dem kommunistisch regierten Ost-Berlin*] ». Ainsi qu'il le met en avant auprès de ses tutelles, Hans Knudsen conclut à la nécessité de développer les études théâtrales en Allemagne de l'Ouest pour concurrencer le modèle de l'Est. D'autre part, cela précipite également un processus de cohésion disciplinaire, ces conflits internationaux nécessitant d'offrir l'image d'une discipline cohérente à l'échelle nationale (élargie), ce que tente de réaliser Knudsen par l'organisation d'une (contre-)réunion en 1957, financée à hauteur de 500 Deutschemark par la FU[804] :

> En lien avec le Congrès de Venise, je vous prie de m'accorder une nouvelle fois votre intérêt pour la question suivante : comme, au sein du Congrès, peu de choses constructives ont émergé des nombreuses discussions, quelques personnes m'ont demandé si nous ne pouvions pas nous retrouver prochainement à Berlin en cercle restreint afin de débattre des problèmes scientifiques et particulièrement des tâches méthodologiques de la recherche en études théâtrales. Voudraient venir : Prof. Dr. Krogh

[803] Lettre de Hans Knudsen au Recteur de la *Freie Universität* (19 août 1957). Rektorat 777 – Theaterwissenschaftliches Institut (1954-1968), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[804] Lettre du Kurator de la FU à Hans Knudsen (6 novembre 1957). Rektorat 777 – Theaterwissenschaftliches Institut (1954-1968), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

(Copenhague), Prof. Dr. Beijer (Stockholm), Frau Prof. Dr. Fraenkel (Helsinki), Prof. Kindermann (Vienne), Dr. Schöne (Munich)[805].

[*In Zusammenhang mit dem Kongress in Venedig erbitte ich mir Ihr Interesse noch für folgende Frage: da bei dem Kongress, in seiner Anlage, bei viel Gerede wenig herauskommen ist, haben mich einige Herren gebeten: ob wir nicht bald einmal in Berlin in kleinem Kreise zusammenkommen könnten, um die Wissenschafts-Probleme und namentlich die methodischen Aufgaben der Forschung für die Theaterwissenschaft zu erörtern. Es wollten kommen: Prof. Dr. Krogh (Kopenhagen), Prof. Dr. Beijer (Stockholm), Frau Prof. Dr. Fraenkel (Helsinki), Prof. Kindermann (Wien), Dr. Schöne (München).*]

Outre les ressources collectives offertes par cette échelle internationale de la discipline et des conflits qui s'y font jour, cette inscription internationale est également pour Hans Knudsen l'occasion d'affirmer sa position centrale. Dans le cadre d'un conflit avec Carl Niessen de l'Université de Cologne en 1965, il peut écrire : « je siège au sein de comités internationaux, et pas le Professeur Nissen[806] [*ich sitze in internationalen Fach-Vorständen, Herr Prof. Nissen (sic) nicht*]. » Cela lui permet également de repousser les accusations de proximité avec le nazisme, en jouant de la conception autonome qu'il aurait des études théâtrales contre celle promue à l'Est, marquée par une surpolitisation communiste :

Je n'ai pas honte de dire, et j'insiste même sur ce point, que les études théâtrales ont acquis une reconnaissance tout à fait nécessaire en Allemagne grâce à mon activité à la *Freie Universität*. C'est une chose reconnue par le *Bundesregierung* de Bonn et démontrée par le fait que je suis considéré à l'étranger comme le représentant légitime de la *Theaterwissenschaft*, ce pourquoi j'ai été élu au Comité Exécutif de la "Fédération internationale pour la recherche théâtrale", où je suis le seul universitaire allemand. Je suis également membre du Conseil de l'ITI en Allemagne (Institut international du théâtre) et de celui de l'Échange culturel européen. Il m'importe alors de savoir qui se permet de juger de ma valeur au sein des études théâtrales[807].

[*Es ist mir garnicht etwa peinlich, es auszusprechen, und ich betone es durchaus, dass ich durch mein Wirken in Berlin an der FU der Theaterwissenschaft in Deutschland die sehr notwendige Anerkennung verschafft habe. Das ist mir auch durch die Bundesregierung in Bonn anerkannt und dadurch erwiesen worden, dass ich auch im Ausland als der gültige Vertreter der Theaterwissenschaft angesehen werde, so dass ich als einziger deutscher Universitätsprofessor in den Vorstand der „Fédération Internationale pour la recherche théâtrale" gewählt worden bin. Ich gehöre auch dem hiesigen Vorstand des ITI in Deutschland (Internationales Theater-Institut) und des Europäischen Kultur-Austausch an. Es kommt für mich sehr darauf an, wer meine theaterwissenschaftliche Bedeutung beurteilt.*]

[805] Lettre de Hans Knudsen au Recteur de la *Freie Universität* (19 août 1957). Rektorat 777 – Theaterwissenschaftliches Institut (1954-1968), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[806] Lettre de Hans Knudsen au doyen de la Faculté de Philosophie (8 janvier 1965). *Personalakten Hans Knudsen*, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[807] Lettre de Hans Knudsen au doyen de la Faculté de Philosophie (7 juin 1967). *Personalakten Hans Knudsen*, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

Un mouvement similaire apparaît à l'Est. Les membres de la *Humboldt-Universität* sont intégrés à la FIRT à partir de 1961[808]. Épaulés par leurs partenaires du bloc soviétique, ils visent à favoriser l'exportation d'un modèle alternatif des études théâtrales contre la vision « bourgeoise » qui serait celle de l'Allemagne de l'Ouest. D'où l'enjeu de vouloir monopoliser l'héritage « humaniste[809] » de la discipline en Allemagne (ce qui est également une manière d'inscrire la discipline dans une tradition en partie indépendante de l'héritage marxiste, comme nous l'avons vu), d'investir les associations transnationales pour s'y faire connaître et de renforcer nationalement la discipline, comme le note Ernst Schumacher en 1968 auprès de ses tutelles :

> Le développement et le renforcement de l'identité de l'Institut de *Theaterwissenschaft* de notre université ne doit pas seulement être déterminé par ce que l'on peut considérer comme une tendance au développement de la praxis artistique socialiste. L'institut de *Theaterwissenschaft* de la *Humboldt-Universität* est le plus vieux de l'université germanophone, et il est à l'heure actuelle le seul institut de ce type en RDA. Il représente la *Theaterwissenschaft* de RDA à l'Université, face à l'institut de *Theaterwissenschaft* de Berlin-Ouest (FU), des universités de Munich et de Cologne, ainsi que l'institut de *Theaterwissenschaft* de l'Université de Vienne, qui sert si efficacement les intérêts bourgeois internationaux. Le renforcement de l'unique institut universitaire de *Theaterwissenschaft* de RDA est d'autant plus nécessaire que, outre les nombreux Départements de Théâtre des Universités anglaises et nord-américaines – les universités des pays capitalistes germanophones renforcent elles-mêmes leurs instituts de *Theaterwissenschaft* […]. L'institut socialiste de *Theaterwissenschaft* de la *Humboldt-Universität* – de même que ceux d'autres universités socialistes comme Prague – a la tâche importante de démontrer à l'échelle internationale la supériorité de l'art du théâtre, de la science du théâtre et des arts de la représentation socialistes, de même que, dans ce domaine, celle de la politique d'enseignement supérieur socialiste[810].
>
> [*Die Entwicklung und Profilierung des Instituts für Theaterwissenschaft an unserer Universität wird nicht nur von den genannten Entwicklungstendenzen der sozialistischen Kunstpraxis bestimmt. Das Institut für Theaterwissenschaft am der Humboldt-Universität ist das älteste an einer deutschsprachigen Universität überhaupt, und es ist im Augenblick das einzige derartige Institut in der DDR. Er repräsentiert die DDR-Theaterwissenschaft an der Universität gegenüber einem Institut für Theaterwissenschaft in Westberlin (FU), an der Münchner und Kölner Universität sowie den internationale bürgerlichen Interessen sehr wirksam dienenden Institut für Theaterwissenschaft an der*

[808] „Jahresbericht 1960/1961 des Instituts für Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin". 051 - Jahresberichte des Instituts (1960-1961), Universitätsarchiv Humboldt Universität.

[809] „Max Herrmann ist der Begründer der Theaterwissenschaft in Berlin; er gehört zur humanistischen Tradition der Geisteswissenschaft. Professor Max Herrmann wurde durch den Hitler-Faschismus rassisch verfolgt und im KZ umgebracht. Er hat sich von Anfang an mannhaft gegen die geistesfeindliche Barbarei der Nazis gestellt." (Lettre de R. Köhler au Recteur de la *Humboldt-Universität* (15 décembre 1960). 048f - Theaterwissenschaftliches Institut (1945-1968) ; Perspektivplan (1965/1970), Universitätsarchiv Humboldt Universität. [*Max Herrmann est le créateur des études théâtrales à Berlin ; il appartient à la tradition humaniste des sciences de l'esprit. Max Herrmann a été persécuté par le racisme du fascisme hitlérien et assassiné en camp de concentration. Il s'est dès l'origine courageusement opposé à la barbarie des nazis, ennemis de l'esprit.*]

[810] Ernst Schumacher, „Profilierungskonzeption für das Institut für Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin" (1968). 4562 – Sektionsgründung (Monatsberichte, Konzeptionen von Seminaren, Hochschulreform usw.) (1968-1971), Universitätsarchiv Humboldt Universität.

Universität Wien. Der Ausbau des einzigen Universitätsinstituts für Theaterwissenschaft in der DDR ist umso notwendiger, da abgesehen von den zahlreichen Theater-Departments in englischen und nordamerikanischen Universitäten – die Universitäten der deutschsprachigen kapitalistischen Länder ihre Theaterwissenschaftlichen Institute ausbauen […]. Das sozialistische Institut für Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität hat – neben denen anderer sozialistischer Universitäten wie Prag – die wichtige Aufgabe, im internationalen Maßstab die Überlegenheit der sozialistischen Theaterkunst, der Wissenschaft vom Theater und den Darstellenden Künsten sowie in diesem Bereich der sozialistischen Hochschulpolitik überhaupt zu demonstrieren.]

Cette instrumentalisation de la discipline en vue d'enjeux géopolitiques – l'un des buts de la participation à ces rencontres internationales est, comme le note Hugo Fetting en 1971, « de renforcer la réputation politique de la RDA[811] [*das politische Ansehen der DDR zu stärken*] » – est particulièrement visible lors de l'organisation de la Conférence annuelle de la FIRT à Leipzig en 1981. À cette occasion, il s'agit de « polémiquer contre la primauté de l'historiographie positiviste de la *Theaterwissenschaft* bourgeoise (en particulier de l'école viennoise) au sein de l'organisation[812] [*richten uns damit ein weiteres Mal polemisch gegen den Vorrang positivistischer Historiographie der bürgerlichen Theaterwissenschaft (besonders der Wiener Schule) in der Organisation*] ». Cette volonté hégémonique repose sur l'alliance des pays du bloc de l'Est, mais également sur la tentative de se rapprocher d'autres pays comme la France ou l'Autriche, ainsi que le prouve les voyages d'Ernst Schumacher dans ces deux pays en 1966[813] et 1967. Au retour de son voyage en France, il peut écrire que :

> En résumé je crois pouvoir supposer, grâce à mes voyages et mes exposés, qu'il serait judicieux de favoriser de tels liens, ces approfondissements n'auraient pas seulement une signification scientifique mais également une signification politique de grande valeur. Cela offrirait en effet la possibilité d'agir contre l'influence ouest-allemande, qui est particulièrement invoquée dans les universités autrichiennes, et par là-même de présenter l'exemple de la RDA[814].
>
> [*Zusammenfassend glaube ich annehmen zu können, dass sich die durch meinen Besuch und meine Ausführungen erwähnten Verbindungen zwischen den beiden Instituten vertiefen ließen, wobei dieser Vertiefung nicht nur eine wissenschaftliche, sondern auch eine politische Bedeutung von einigem Rang zuzumessen wäre. Est bestünde nämlich die*

[811] Hugo Fetting, „Tagungen der [ill.] der International Federation for Theatre Research in Kopenhagen (1971)". Ad K-O 4884 - Mitgliedschaft in der International Federation for Theatre Research (FIRT) 1971, Archiv Akademie der Künste.

[812] „Konzeption für den Kongress der FIRT 1981 in Leipzig" (1979). Verband-der-Theaterschaffenden 1475 - FIRT (Féderation Internationale pour la Recherche Théatrale), IX. Weltkongreß in Leipzig, 20. - 27. September 1981, Archiv Akademie der Künste.

[813] Lettre de Ernst Schumacher au doyen de la Faculté de Philosophie (*Humboldt-Universität*) (28 juin 1966). 048f - Theaterwissenschaftliches Institut (1945-1968) ; Perspektivplan (1965/1970), Universitätsarchiv Humboldt Universität.

[814] Lettre de Ernst Schumacher au doyen de la Faculté de Philosophie (*Humboldt-Universität*) (30 janvier 1967). 048f - Theaterwissenschaftliches Institut (1945-1968) ; Perspektivplan (1965/1970), Universitätsarchiv Humboldt Universität.

Möglichkeiten, den westdeutschen Einflüsse entgegenzuwirken, die sich in Österreich besonders auch an den Universitäten geltend machen und darüber hinaus die Entwicklung in der DDR zu erläutern.]

L'existence de ces deux modèles concurrents détermine l'instrumentalisation relative des conflits disciplinaires par les pouvoirs politiques en vue d'enjeux géostratégiques, en particulier la question de la reconnaissance de l'État est-allemand. Comme l'écrit Corine Defrance :

> « Au moment même où les liens scientifiques inter-allemands se distendaient, les chercheurs est-allemands tentaient de se faire reconnaître en tant que tels (représentants de la science de la RDA) par leurs autres collègues étrangers, et il s'agissait d'une question éminemment politique. Cette instrumentalisation de la science par la politique extérieure, en vue de la reconnaissance de la RDA et donc de la consolidation interne, avait commencé dès la mise en place du régime du SED[815]. »

Mais on ne saurait pour autant réduire ces processus à une instrumentalisation univoque : ces conflits, recouvrant des enjeux politiques partiellement mis en scène, font en effet l'objet de stratégies de la part des tenants de la discipline auprès de leurs tutelles, tant à Berlin-Est qu'à Berlin-Ouest pour justifier et légitimer le développement local de la discipline et favoriser l'autonomie des enjeux disciplinaires. À cet égard, si l'histoire de la FIRT est largement conflictuelle, elle contribue également à asseoir la légitimité des études théâtrales et, peut-être, à favoriser sa cohésion, à la fois en termes de rapports interpersonnels mais également en termes disciplinaires.

« Esprit de corps » à l'international : groupe de pression et pression du groupe

Les conflit géopolitiques amènent Hugo Fetting à ne pas pouvoir se déplacer à Londres en 1964, le secrétariat général se plaignant alors des « difficultés que ces restriction bureaucratiques introduisent dans le domaine de la culture internationale et des activités de recherche[816] ». Contre cette bipolarisation, l'institut viennois, qui selon Kindermann est « établi dès l'origine sur une base européenne[817] », préfère conserver une position « neutre[818] » à distance des blocs de l'Est comme de l'Ouest, ainsi que le déclare Margret Dietrich qui prend la tête de l'institut en 1979. Ce n'était pourtant pas

---

[815] Corine Defrance, « Le paysage universitaire et scientifique allemand entre déchirures et interdépendances », in Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil (dir.), *Allemagne 1945-1961 : De la "catastrophe" à la construction du Mur*, *op. cit.*, p. 221.

[816] « Rapport des secrétaires généraux aux comités plénier et exécutif, Amsterdam, 1965 ». FIRT, Assemblée générale (Amsterdam, 1965). Archives déposées à la BNF, cote : 4-W-246.

[817] Heinz Kindermann, « La situation des sciences théâtrales au Universités Européennes » (1969), AdK-O 4886 - Mitgliedschaft in der International Federation of Theatre Research (FIRT), New York 1969), Archiv Akademie der Künste.

[818] Margret Dietrich, „Österreich/Austria/Autriche", *Ziele und Methoden der Theaterwissenschaft als Universitärsdisziplin*, *Maske und Kothurn*, 1979, p. 27.

le cas de la période précédente, marquée par un front générationnel uni par leur anticommunisme et par certaines affinités disciplinaires qui rassemblait notamment Hans Knudsen et Heinz Kindermann. Au travers de ce dernier – personnalité qui dirige l'institut viennois à partir de 1954 et dont nous avons déjà souligné l'ambivalence – et de la revue *Maske und Kothurn*, l'institut viennois va occuper une place centrale au sein de la FIRT, en en faisant à la fois un organe d'informations et un groupe de pression international pour impulser, à l'échelle locale, l'apparition et la reconnaissance des études théâtrales. Ce sont en effet les dimensions principales de la FIRT, comme il est décidé en 1965 en priorisant la revue, les impulsions de nouveaux départements à l'étranger et la mise en place d'un Centre international de recherches théâtrales :

> L'Assemblée générale approuve le programme prévu par les deux comités : en raison des modestes ressources financières de la Fédération internationale dans les années à venir, le travail devra être concentré sur les points suivants :
> (a) Le Bulletin, Recherche Théâtrales/Theatre Research
> (b) L'Encouragement pour la création de Chaires de Recherches Théâtrales dans les Universités du monde entier.
> (c) La création d'un Centre International de Recherches Théâtrales à Venise[819].

La Fédération internationale pour la recherche théâtrale, qui regroupe de plus en plus de membres individuels et collectifs au cours de la période (par exemple, 137 personnes de 36 pays participent à la conférence de 1981 à Leipzig), se constitue en groupe d'information et de pression international pour promouvoir la discipline dans les pays où elle est absente. Tel est l'objet de la section intitulée « Commission pour la création de nouveaux Instituts et chaires de sciences théâtrales », dirigée pendant plus de 20 ans par Heinz Kindermann, qui peut écrire en 1966 :

> Depuis notre congrès à Amsterdam [en 1965], nous avons assisté à des fondations et développements remarquables dans le domaine des chaires de sciences théâtrales, le mérite en revient pour une grande part aux interventions de notre "Commission pour la création de nouveaux Instituts et chaires de sciences théâtrales[820]".

Lors de la conférence annuelle de la FIRT en 1969, qui se tient à New-York, Heinz Kindermann prononce une communication sur « la situation des sciences théâtrales aux

[819] « Procès-verbal de l'Assemblée générale », in FIRT, Assemblée générale (Amsterdam, 1965), *op. cit.*, p. 2.

[820] Heinz Kindermann, « Rapport 1966 sur les chaires de sciences théâtrales », *Recherches théâtrales*, vol. 8, n°3, 1967, pp. 139-140. Il écrit en 1969 : « Mais entre-temps notre Fédération a entrepris des démarches auprès du ministère espagnol de l'Instruction publique en vue de la création d'une chaire de sciences théâtrales à l'Université de Madrid. Le ministre nous a fait savoir en avril 1969 que des négociations avec le recteur de l'Université de Madrid avaient été engagées à ce sujet et que l'on pouvait s'attendre à la création d'une chaire au cours de l'année prochaine. » (Heinz Kindermann, « La situation des sciences théâtrales au Universités Européennes » (1969), *op. cit.*)

Universités Européennes » qui fait une revue de l'état de la discipline en Angleterre, en France, au Danemark, en Norvège, en Suède, en Finlande, en République Fédérale d'Allemagne, en République Démocratique Allemande, en Autriche, en Suisse, aux Pays-Bas, en Tchécoslovaquie, en Pologne, en Yougoslavie, en Hongrie, en Bulgarie, en Roumanie, en URSS, en Italie, en Espagne, au Portugal, en Grèce et en Turquie. Alors qu'en 1955, il n'existait que six chaires de « sciences théâtrales » en Europe, elles sont au nombre de 35 en 1971, ainsi que d'autres « en Iran, en Israël, au Japon, en Corée du Sud, au Nigeria et plus de 100 Départements de Théâtre ou d'organisations similaires dans les universités des USA[821] [*ferner einen in Iran, Israel, Japan, Südkorea, Nigeria und dazu über 100 Drama-Departments und ähnliche Einrichtungen an den Universitäten der USA*] ». Cette commission reste active pendant longtemps : par exemple, elle compte encore 60 enseignants de 19 pays différents en 1977, comme s'en félicite toujours Heinz Kindermann[822].

L'expansion européenne et, rapidement, internationale de la discipline trouve également un espace d'expression dans deux revues. Premièrement, une revue institutionnelle trimestrielle et bilingue français/anglais est créée en mars 1958, *Theatre research/Recherches théâtrales*, qui revendique en 1965, outre les membres de la FIRT, 310 abonnés[823]. En plus de permettre des débouchés éditoriaux à la « recherche théâtrale comparée[824] » selon l'expression de Kindermann et Dietrich, cette revue offre des informations institutionnelles, en particulier celles concernant la création de nouveaux départements d'études théâtrales permise par la FIRT. D'autre part, la revue *Maske und Kothurn*, créée par Heinz Kindermann au sein de l'*Institut für Theaterwissenschaft* de Vienne en 1955 et qui est, pendant longtemps, la seule revue d'études théâtrales de l'espace germanophone, joue également ce rôle, ce qu'indique son profond degré d'ouverture internationale que l'on peut observer dans le graphique ci-dessous.

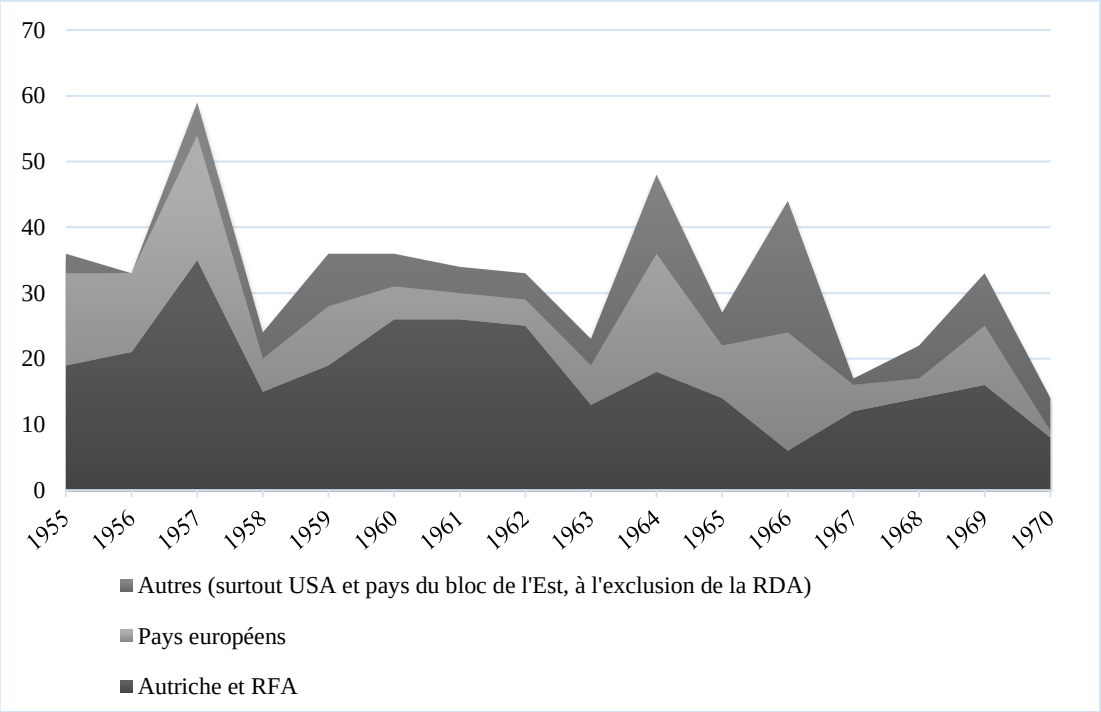
[821] „Akten" (1971). AdK-O 4884 - Mitgliedschaft in der International Federation for Theatre Research (FIRT) 1971, Archiv Akademie der Künste.

[822] "General Assembly" (24 septembre 1977). Verband-der-Theaterschaffenden 1474 - FIRT (Féderation Internationale pour la Recherche Théatrale), Versammlungen am 24. September 1977 und in Toronto 1979, Archiv Akademie der Künste.

[823] « Rapport des secrétaires généraux aux comités plénier et exécutif, Amsterdam, 1965 », *op. cit.*

[824] Heinz Kindermann et Margret Dietrich, « Avant-propos », in *Das Theater und sein Publikum - Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenz in Venedig 1975 und Wien 1976*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1977, p. 14.

Graphique 11 : Pays de provenance des auteurs de la revue *Maske und Kothurn* (1955-1970)[825]



En plus d'être intéressée par les expériences disciplinaires étrangères qui précèdent la FIRT (notamment l'Angleterre), *Maske und Kothurn* publie les informations institutionnelles de la fédération internationale, ainsi que des articles en plusieurs langues consacrés à la situation de la discipline dans différents pays. En 1957, un dossier est par exemple consacré à « Die Theaterwissenschaft im Geistesleben der Gegenwart [Les études théâtrales dans la vie intellectuelle du présent] », où sont abordés les cas autrichien, ouest-allemand et français ; en 1970, un dossier est publié sur la « Theaterwissenschaft an europäischen Universitäten [Les études théâtrales dans les universités européennes] » ; en 1971, différents articles paraissent sur la méthode des études théâtrales dans plusieurs pays (dont la France) et, enfin, en 1979, l'ensemble d'un numéro est intitulé « Ziele und Methoden der Theaterwissenschaft als Universitärsdisziplin [Objectifs et méthodes des études théâtrales en tant que discipline universitaire] » (France, Grande-Bretagne, Italie, Autriche, RFA, RDA, Pays-Bas, Belgique, Danemark, Norvège, Finlande, Yougoslavie, Turquie, USA, Canada, Japon, Inde, Ghana et Zaïre). Cette revue est la seule à proposer une information aussi détaillée de la place et des méthodes des études théâtrales dans le monde. Elle joue alors un rôle

[825] Données compilées à partir des numéros de la revue entre 1955 et 1970.

central dans cet espace transnational en gestation et en voie d'expansion jusque dans les années 1980, la discipline, mieux reconnue dans les différents pays, ayant alors moins besoin de supports internationaux. De même, elle ambitionne de faire converger les enjeux et les méthodes de la discipline à l'échelle internationale, contre la multiplicité des modèles que note Heinz Kindermann en 1955 à propos des différents contextes d'éclosion de la discipline – autre preuve des différentes formes que peut prendre l'hybridation :

> La troisième question portait sur le lien entre la *Theaterwissenschaft* et leurs institutions avec la pratique et le théâtre vivant de notre époque. […] Il y avait des différences extrêmes dans les réponses à la troisième question, parce que la *Theaterwissenschaft* s'est imposée de manière très différente dans la vie théâtrale. Bien qu'il existe des relations de confiance étroite entre la *Theaterwissenschaft* et les artistes dans un certain nombre de pays, il a également été signalé d'autres cas pour lesquels ce contact n'a pas encore eu lieu, ou d'autres encore pour lesquels il existe encore certaines tensions. L'échange d'expérience contribuera certainement à établir une confiance étroite entre recherche et pratique du théâtre. Les deux dépendent en effet directement l'une de l'autre[826].
>
> [*Die dritte Frage aber behandelte den Zusammenhang der Theaterwissenschaft und ihrer Institutionen mit dem praktischen und lebendigen Theater unserer Tage. […] Außerordentliche Differenzen ergaben sich bei der Beantwortung der dritten Frage, weil sich die Theaterwissenschaft im praktischen Bühnenleben ganz verschiedenen durchgesetzt hat. Während in einer ganzen Reihe von Ländern ein enges Vertrauensverhältnis zwischen der Theaterwissenschaft und den Bühnenkünstlern besteht, wurde auch von anderen Fällen berichtet, in denen dieser Kontakt noch nicht so recht zustande kam, ja auch von Fällen, in denen es noch immer gewisse Spannungen gibt. Sicherlich wird der Erfahrungsaustausch dazu beitragen, auch in diesen Fällen ein enges Vertrauensverhältnis zwischen Forschung und Bühnenpraxis herzustellen. Beide sind ja unmittelbar auf einander angewiesen.*]

Au-delà des conflits qui persistent et de la perpétuation du caractère « éclectique[827] » de la discipline, selon l'expression de ses représentants est-allemands, la FIRT offre des ressources individuelles et collectives qui peuvent être réinvesties localement. Elle contribue en outre à constituer un « esprit de corps » à l'échelle internationale, qui, comme le note Pierre Bourdieu, « est la condition de la constitution du capital social, cette ressource collectivement possédée qui permet à chacun des membres d'un groupe *intégré* de participer au capital individuellement possédé par tous les autres[828]. » Cette « imbrication dans la démarcation[829] » entre des modèles

[826] Heinz Kindermann, „Internationale Theaterhistoriker-Tagung von 1955", *Maske und Kothurn*, année 1955, p. 179.

[827] „Akten" (1971). AdK-O 4884 - Mitgliedschaft in der International Federation for Theatre Research (FIRT) 1971, Archiv Akademie der Künste.

[828] Pierre Bourdieu, *La Noblesse d'État*, *op. cit.*, pp. 258-259.

[829] Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil, « Introduction », in Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil (dir.), *Allemagne 1945-1961 : De la "catastrophe" à la construction du Mur*, *op. cit.*, p. 22.

concurrents concourt somme toute à faire circuler les représentants nationaux de la discipline et, à travers eux, les critères de scientificité et les normes professionnelles des études théâtrales. Conséquence de cet « isomorphisme par la professionnalisation », l'espace des possibles disciplinaires se réduit. Par-delà les enjeux de reconnaissance et de légitimation, la FIRT prend ainsi part à l'unification de la discipline sur des bases communes et reconnues par tous. En 1965, un rapport d'Allemagne de l'Est insiste sur le fait que « les études théâtrales gagnent de plus en plus en importance, au niveau national comme international[830] [*die Theaterwissenschaft gewinnt national und international immer ständig zu Bedeutung*] ».

C'est dans ce contexte international qu'apparaît la discipline des études théâtrales en France, une dimension internationale qu'elle revendique dès son origine et qui, en retour, contribue à les modeler. Christophe Charle a montré que, dans l'histoire, « l'argument "international" a contribué à hâter l'alignement au moins formel des structures universitaires françaises sur les patrons étrangers[831]. »

Les études théâtrales en France : une discipline « dont l'horizon est international »

Afin de justifier la création de l'Institut d'études théâtrales, Jacques Scherer et Raymond Lebègue ont pu particulièrement insister sur l'existence de telles institutions à l'étranger, en particulier dans le monde anglo-saxon, et sur le retard français qui en résulterait. Ainsi, Raymond Lebègue écrit en novembre 1959 :

> À la différence de nombreuses Universités étrangères, l'Université de Paris ne possédait pas encore d'Institut du Théâtre. Sa création était d'autant plus souhaitable que Paris possède des bibliothèques théâtrales très riches et que de nombreux étrangers y viennent s'informer de notre théâtre d'autrefois et de maintenant.
> À la fin de la précédente année scolaire, l'Assemblée de la Faculté des Lettres de Paris, sur ma proposition, a voté la création d'un Institut des études théâtrales, rattaché à cette Faculté. Le Conseil de l'Université a émis un vote favorable. […] Mais nous n'avons pas encore d'existence légale.
> J'espère, Monsieur le Directeur, que le Ministère voudra bien prendre bientôt l'arrêté qui nous le conférera[832].

Le même note plus tard que « les "scholars" étrangers s'étonnent de ne trouver à Paris jusqu'à présent aucun organisme qui les instruise des différentes disciplines du théâtre,

---

[830] „Anlage zur Planung des wissenschaftlichen Nachwuchses und zur Aus- und Weiterbildung" (14 janvier 1965). 048f - Theaterwissenschaftliches Institut (1945-1968) ; Perspektivplan (1965/1970), Universitätsarchiv Humboldt Universität.

[831] Christophe Charle, « Enseignement supérieur et expansion internationale (1870-1930) », *op. cit.*, p. 343.

[832] « Lettre manuscrite de Raymond Lebègue à Monsieur le Directeur Général » (25 novembre 1959). Archives nationales, carton n°19770466/84.

et particulièrement du théâtre français[833] ». Pierre-Bernard Marquet écrit encore en 1963 que

> L'Institut d'Études Théâtrales répondait à une pressante nécessité, et, en ce domaine, la France était notablement en retard sur plusieurs pays étrangers qui avaient depuis longtemps des chaires ou des instituts spécialisés. Un tel institut faisait défaut, non seulement aux étudiants ou professionnels français intéressés par le théâtre, mais aussi aux étudiants étrangers désireux de s'instruire des différentes disciplines du théâtre, particulièrement du théâtre français[834].

Mobilisant une rhétorique du retard auprès des tutelles françaises – rhétorique qui, comme l'a montré Christophe Charle, a été utilisée dès la fin du XIX[ème] siècle pour légitimer l'apparition et le développement de nouvelles disciplines[835] – et profitant des ressources internationales accumulées par la FIRT[836], la France est pourtant peu investie en son sein. Un article de Jacques Scherer dans le premier de la revue *Recherches théâtrales* fait exception. Il y propose de prendre part à ce mouvement de coordination internationale, sans suite visible :

> Je voudrais seulement attirer l'attention sur la création récente de la première chaire spécialisée dans la recherche proprement théâtrale, celle "d'Histoire et Technique du Théâtre Français", qui m'a été confiée. Il se trouve que cette création est à peu près contemporaine de la mise sur pied de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale. […] l'étude de l'histoire et de la technique du théâtre pourra se faire d'une manière extrêmement concrète, en établissant un échange d'informations aussi large que possible entre les artisans de la scène et les historiens qui réfléchissent sur le théâtre. Il me paraîtrait souhaitable qu'une liaison puisse s'établir entre l'organisation dont je viens de tracer les grandes lignes et les organisations universitaires semblables qui existent assurément dans divers pays. On pourrait sans doute envisager, ne serait-ce que sur un plan amical, la formation d'une petite Association Internationale des professeurs d'Histoire du Théâtre, qui pourrait se placer sous les auspices de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale. Je recevrais volontiers les adresses et les suggestions de collègues s'intéressant à ce projet, et j'assumerais provisoirement, si besoin était, la liaison entre les personnes ou les organismes intéressés[837].

L'Institut d'études théâtrales est alors porté par ce mouvement mondial, d'où la revendication d'un « horizon international[838] », visible en particulier dans l'ouverture de

---

[833] « Lettre de Raymond Lebègue au Recteur de l'Université » (19 février 1960). Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

[834] Pierre-Bernard Marquet, « L'Institut d'Études Théâtrales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris » (avril 1963), Archives nationales, carton n°19770466/84.

[835] Christophe Charle, « Enseignement supérieur et expansion internationale (1870-1930) », *op. cit.*, p. 325.

[836] La même année, un chaire en histoire du théâtre est créée à l'Université de Coimbra au Portugal, apparition dans laquelle le rôle joué par la FIRT semble plus évident. Pour des études monographiques sur d'autres cas nationaux, voir Françoise Quillet (dir.), *Des Formations en arts du spectacle : Amériques-Asie-Europe*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2016.

[837] Jacques Scherer, « La recherche théâtrale à la Faculté des Lettres de Paris », *Recherches Théâtrales*, vol.1, n°1, mars 1958, pp. 34-35.

[838] « Les études théâtrales à la Sorbonne », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°5, mars 1960, p. 22.

l'enseignement et de la recherche aux théâtres étrangers au-delà des seules réalités nationales. Cette argumentation, agissant comme véritable ressource, est permise également par la profonde ouverture internationale des premiers partisans de la discipline, Jacques Scherer, Raymond Lebègue et Bernard Dort en tête. S'il est vrai que les modèles étrangers où sont déjà implantées des études spécifiques sur le théâtre, comme l'Angleterre, les États-Unis, l'Allemagne ou l'Italie, exercent une influence, patente dans les sociétés savantes nationales puis dans l'association internationale de la FIRT, il n'est pas certain que le modèle américain s'impose de manière unilatérale, comme le prétend Odette Aslan en écrivant qu' :

> un Institut d'études théâtrales ou IET est créé par Jacques Scherer et Raymond Lebègue sur le modèle des universités de Bristol (Grande-Bretagne) ou de Yale (États-Unis[839]).

Outre l'exemple anglo-américain, les modèles allemand ou italien jouent aussi un rôle, notamment par l'entremise de Bernard Dort. Marco Consolini insiste ainsi sur l'importance de Mario Baratto, universitaire italien qui immigre en France, ainsi que rédacteur au sein de la revue *Théâtre populaire*, tout comme Bernard Dort :

> La rencontre entre Dort et Baratto se situe au milieu des années 50, juste au moment où commencent à être réunies les conditions pour revendiquer que le théâtre soit un champ d'investigation autonome. Ce processus passe, en France comme en Italie, par l'élaboration d'un langage et d'une méthodologie spécifiques, conçus pour la nature scénique du phénomène théâtral, ce qui nécessite l'adoption de paradigmes absolument anti-académiques[840].

Marco Consolini cite aussi les propos de Jacques Lassalle, metteur en scène français ayant été un temps assistant au sein de l'Institut d'études théâtrales :

> Quelque chose de très intéressant s'est passé en France, et qui n'a peut-être jamais connu un effet aussi sûr de convergence qu'avec Goldoni : depuis des années, nous avons travaillé ensemble, le théâtre et l'université. […] C'est qu'il y avait eu au départ […] cet axe Paris-Venise, et cette merveilleuse cristallisation d'un enseignement franco-italien avec la nébuleuse Mario Baratto, et Bernard Dort, bien sûr ; mais il y a aussi eu, en face, ces échanges réguliers avec ce que le théâtre italien, et pas seulement Strehler, avait de meilleur[841].

Toute au long de la période, on observe également des échanges entre le monde germanophone et la France[842].

---

[839] Odette Aslan, *Paris, capitale mondiale du théâtre*, *op. cit.*, p. 236.
[840] Marco Consolini, « Mario Baratto, aux origines de la discipline des études théâtrales », *op. cit.*, p. 42.
[841] Propos de Jacques Lassalle, cité par Marco Consolini, *Ibid.*, p. 44.
[842] Par exemple, l'enseignant ouest-allemand Hans-Thies Lehmann viendra enseigner à Paris, ou encore l'enseignant français Patrice Pavis en Allemagne. Autre exemple : en 1988, un colloque international « sur le théâtre contemporain en Allemagne et en France » se tient à Mayence. Il donne lieu à la

À partir de l'étude de l'internationalisation du champ théâtral d'une part et de celle du sous-champ de la « science du théâtre » de l'autre, nous pouvons faire l'hypothèse que les études théâtrales françaises s'inscrivent au point de rencontre – et de remplacement – des deux modèles universitaires dominants qui ont constitué les matrices des réformes de l'université tout au long du XX^{ème} siècle, l'Allemagne d'une part et les États-Unis de l'autre. D'ailleurs, Artur Kutscher souligne, pour s'en féliciter, les accusations d'« américanisme » qui auraient pesées sur lui à la fin de sa carrière tout en soulignant que : "in the United States there was an especially vigorous development of *Theaterwissenschaft*[843]." La métamorphose de la revue de la FIRT en *Theatre Research International* en 1974, désormais hébergée par Cambridge University Press et publiée uniquement en anglais[844], symbolise ainsi ce nouvel équilibre international marqué par le renforcement du monde anglo-américain au détriment de l'Europe (et notamment de l'Allemagne) et, dans une moindre mesure, de l'URSS en ces temps de guerre froide.

Les études théâtrales en France semblent ainsi osciller entre idéal humboldtien de la recherche désintéressée et modèle professionnel états-unien. Tandis que le premier constitue un modèle « aristocratique » selon ses détracteurs qui offre le cadre des réformes universitaires françaises au tournant du XX^{ème} siècle, avec la constitution d'un champ de recherche spécialisé, le second se caractérise par sa volonté d'adapter l'enseignement à la demande externe, perspective qui se renforce encore à partir de la fin des années 1960. En plus des problématiques d'autonomisation disciplinaire, c'est ce qui permettrait de comprendre le balancement – particulièrement visible dans les premiers temps de la discipline en France, comme nous l'avons vu dans notre second chapitre – entre optique quasi-exclusive de recherche et insistance de plus en plus

---

publication de : Wilfried Floeck (Hrsg.), *Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich / Théâtre contemporain en Allemagne et en France*, Tübingen, Francke Verlag, 1989.

[843] Cité par William W. Melnitz, "Theatre Arts as an Academic Discipline", *op. cit.*, p. 137.

[844] « Les éditeurs ont le grand plaisir d'annoncer une nouvelle série de *Theatre Research*/*Recherches Théâtrales* qui sera publiée par l'Oxford University Press en association avec la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale, sous le titre de *Theatre Research International*. […] La revue sera publiée en langue anglaise, mais le bilinguisme de *Theatre Research*/*Recherches Théâtrales* sera préservé grâce à l'adjonction de résumés en français. » (« Communiqué rédactionnelle », *Recherches Théâtrales*, vol. 13, n°2, 1974, p. 128.) La version anglaise est plus affirmée : "Bilingualism has not been entirely abandoned: contributions appear only in English, but articles are provided with *résumés* in French." (*Theatre Research international: New series*, vol. 1, n°1, octobre 1975, p. 0.) Les résumés en français disparaissent à partir du début des années 1980.

grande sur l'enseignement et les débouchés disciplinaires, ce qui est également lié à la circulation de normes professionnelles permises par la FIRT. Entre « germanisation » et « américanisation », l'histoire de la discipline des études théâtrales en France – qui, pour paraphraser Brecht, pourrait être considérée comme « une traduction française de l'allemand en américain[845] » – pourrait donc permettre de saisir les métamorphoses structurales de l'université et de ses fonctions tout au long du XX^{ème} siècle. Une histoire qui, loin d'être linéaire, est rythmée par des crises multiples, dont la plus connue, celle « des années 1968 », ajoute au processus d'internationalisation celui de politisation.

À travers l'association professionnelle que représente la Fédération internationale pour la recherche théâtrale, l'espace transnational joue un rôle central dans la genèse des études théâtrales en France et dans leur affirmation dans les deux Allemagnes. Heinz Kindermann le reconnaît en écrivant que, selon lui, « il y a peu de domaines des sciences humaines qui dépendent autant de la coopération internationale et des échanges que les études théâtrales[846] [e*s gibt nur wenige geistwissenschaftliche Fachgebiete, die sosehr auf die internationale Zusammenarbeit und auf den Austausch der Ergebnisse angewiesen sind wie die Theaterwissenschaft*] ». Cependant, cet espace transnational n'agit pas de manière mécanique mais toujours en fonction des enjeux nationaux, et peut représenter à cet égard une ressource et/ou un nouvel espace concurrentiel de déploiement. Dans les deux cas, il concourt à formaliser la discipline, selon les mécanismes de l'isomorphisme, et à la doter de structures pérennes – contre l'improvisation dans laquelle elle s'est constituée (ou reconstituée) initialement. Ce processus de disciplinarisation – qui va de pair avec ceux de professionnalisation et d'autonomisation – fera plus particulièrement l'objet de notre troisième partie.

****

Les principes de l'histoire croisée – et le changement d'échelle qu'ils rendent nécessaires – nous ont permis d'inscrire l'histoire des études théâtrales dans une perspective internationale faite de circulations à plusieurs niveaux qui affectent tant le

[845] L'expression exacte, que Brecht mobilise pour qualifier l'une de ses pièces de jeunesse, est qu'il s'agit d' « une traduction allemande du français en américain » (Propos de Bertolt Brecht, à propos d'une pièce de jeunesse, cité par Klaus Völker, *Brecht : une biographie*, Paris, Stock, 1978, p. 94.)

[846] Heinz Kindermann, „Die völkerverbindende Funktion der Theaterwissenschaft: der internationale Kulturaustausch zwischen den Theaterforschern", in *Literatur und Literaturgeschichte in Österreich*, Vienne/Budapest, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften/Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1979, p. 179.

théâtre que les universités : d'abord, les échanges physiques de personnes et de spectacles ; ensuite les transferts d'idées et de modèles, en particulier avec les mécanismes d'isomorphisme. Ces processus d'internationalisation peuvent ainsi être envisagés comme un facteur essentiel de synchronisation de l'université et du théâtre, dans le creux desquels apparaissent et se développent les études théâtrales. Cette internationalisation peut agir de manière directe, en imposant la légitimité d'enseignements du théâtre à l'université à l'échelle internationale et en constituant un groupe de pression pour favoriser l'apparition de telles institutions avec la Fédération internationale pour la recherche théâtrale ou de manière indirecte, par la synchronisation relative des champs théâtraux et universitaires nationaux (en particulier à travers la figure du metteur en scène, qui constitue, en France comme en Allemagne, un soutien essentiel à l'apparition de la discipline). Synchronisation partielle ne signifie pourtant pas abolition des frontières, comme nous l'avons vu. Par exemple, les instances internationales et les associations professionnelles que nous avons étudiées représentent une forme de « soft power » qui participe – Rolf Rohmer parle, à propos du cas est-allemand, d'une « *Theaterdiplomatie*[847] » – puis qui remplace l'opposition frontale entre modèles politiques concurrents caractérisant la période de la guerre froide. Cette forme adoucie « d'isomorphisme par la contrainte » contribue à l'imposition d'une hégémonie grandissante que l'on observe au sein de la FIRT avec le renforcement de l'anglais au détriment des autres langues. Plus généralement, si Paris occupe, au sein de cette histoire, une position centrale, on observe la marginalisation progressive de la France puis de l'Allemagne au profit des États-Unis. Autre facteur de synchronisation des champs, peut-être plus efficace, le processus de politisation se développe à la même époque et se déploie dans les mêmes espaces, quoiqu'à des échelles différentes, comme nous allons le voir désormais.

[847] Propos de Rolf Rohmer, in *Theater in den Kämpfen unserer Zeit – Beiträge vom IV. Kongress des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR (3)*, *Material zum Theater* n°134, 1980, p. 13.

CHAPITRE 4 – « Disciples, occupez la discipline[848] ! » : Les politisations du théâtre et de l'université

En fonction de la perspective adoptée pour appréhender un même objet, on peut distinguer une internationalisation « par le bas » et une autre « par le haut ». Comme nous l'avons vu, c'est par exemple le point de vue qui oppose souvent l'histoire du théâtre, attentive aux circulations des oeuvres à partir des individus, à l'histoire des universités, qui lui préfère l'échelle des États ou des institutions internationales en étudiant la propagation impersonnelle de modèles. Il semble également possible d'appliquer cette distinction à la problématique politique. On observe déjà une telle ambivalence dans l'homonymie même du terme – « la » ou « le » politique et le genre, ici comme ailleurs, n'est pas neutre –, auquel renvoient des attributs moraux opposés : au caractère noble « du » politique s'opposerait ainsi la trivialité « de la » politique et son lot d'injonctions hétéronomes. Jacques Lagroye ne s'y trompe pas en insistant sur le fait que « les jugements portés sur la politisation ou la dépolitisation font habituellement de ces termes des catégories normatives[849] ». Si « tout est politique » au cours de cette période, selon le slogan de Mai 68, commenté par le même Jacques Lagroye[850] et dénoncé par Olivier Neveux pour ses résonances néfastes sur le théâtre contemporain[851], il faut pourtant en préciser les contours, ce à quoi peut nous aider le concept de politisation.

Le processus de politisation est défini par Pierre Bourdieu comme

> « le processus au terme duquel le principe de vision et de division politique tend à l'emporter sur tous les autres, rapprochant des gens fort éloignés selon les critères anciens et éloignant des gens tout à fait rapprochés dans les jugements et les choix de l'existence antérieure[852]. »

---

[848] Affiche de Roberto Matta, « Disciples, occupez la discipline. Pour une discipline révolutionnaire » (mai 1968), reprint in *Mai 68 – Affiches*, Paris, Tchou éditeur, 1968.

[849] Jacques Lagroye, « Les processus de politisation », in Jacques Lagroye (dir.), *La Politisation*, Paris, Belin, 2003, p. 360.

[850] « L'affirmation du "tout est politique" en 1968, a suscité tant d'incompréhensions et d'indignations que la slogan a fait long feu. » (Jacques Lagroye, Note 26, in *Ibid.*, p. 526.)

[851] Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019, pp. 7-23.

[852] Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, *op. cit.*, p. 243.

Ou encore, selon Jacques Lagroye, comme

> « une requalification des activités sociales les plus diverses, requalification qui résulte d'un accord pratique entre des agents sociaux enclins, pour de multiples raisons, à transgresser ou à remettre en cause la différenciation des espaces d'activités[853]. »

Cette dernière définition a le mérite d'englober – sans les abstraire artificiellement – les deux dimensions du politique qui nous intéressent ici. D'une part, la « politisation par le haut » permet d'étudier la reconnaissance (et parfois l'instrumentalisation) des problématiques artistiques et culturelles comme « catégorie légitime de l'intervention publique[854] », selon l'expression de Vincent Dubois. Cette dimension est visible dans le déploiement au cours de cette période d'une bureaucratie exclusivement dédiée à ces questions et au sein de laquelle ont pu être intégrés des enseignants en études théâtrales. D'autre part, la « politisation par le bas » souligne le rôle des mobilisations sociales, en particulier celles qui se renforcent tout au long des années 1960, aux nombreuses conséquences pour le théâtre comme pour l'université (on verra également ici le rôle qu'ont pu y jouer les études théâtrales, en France comme en Allemagne). Si ces deux formes de politisation des problématiques culturelles peuvent être considérées comme antagonistes – tandis que la première construit de nouvelles divisions segmentant l'espace social, la seconde tend à les abolir –, elles partagent souvent la croyance dans l'efficacité sociale des productions artistiques. À propos du théâtre est-allemand, cas-extrême de politisation, Florence Baillet reconnaît d'ailleurs cette double dimension et le lien qui les unit :

> « On peut par conséquent opposer deux formes de théâtre, l'une assurant la propagande du pouvoir et l'autre s'installant dans l'opposition : le paysage théâtral de RDA est complexe et pétrie d'ambiguïtés. Mais dans tous les cas, l'art de la scène est un enjeu politique[855]. »

Le concept de politisation rend également possible d'inscrire les évènements et les processus dans leur temporalité respective, en interrogeant leurs déterminants en amont et leurs effets en aval. Cette approche a le mérite de récuser toute perspective exceptionnaliste, qui opposerait au temps « normal » du politique[856] – celui de nos propres démocraties représentatives – le temps figé et sans échappatoire des dictatures

---

[853] Jacques Lagroye, « Les processus de politisation », *op. cit.*, pp. 360-361.

[854] Vincent Dubois, « L'art et l'État au début de la IIIème République, ou les conditions d'impossibilité de la mise en forme d'une politique », *Genèses* n°23, 1996, p. 27.

[855] Florence Baillet, « Politisations du théâtre des deux côtés du Mur », *op. cit.*, pp. 366-367.

[856] Michel Dobry, « Le politique dans ses états critiques : retour sur quelques aspects de l'hypothèse de continuité », in Marc Bessin, Claire Bidart et Michel Grossetti (dir.), *Bifurcations – Les sciences sociales face aux ruptures et à l'évènement*, Paris, La Découverte, 2010, pp. 64-88.

auquel souscrivent les partisans de l'école « totalitaire » ou, à l'inverse, le temps soudain et inintelligible de la crise souvent privilégié à propos de Mai 68. En effet, pour comprendre le développement et la légitimation de la discipline des études théâtrales au cours des années 1960, il importe de tenir ensemble ces différentes formes de politisation (« par le haut », à laquelle est consacrée la première partie de ce chapitre, et « par le bas », objet du suivant) et ces différentes temporalités, qui furent souvent entremêlées tout au long de cette histoire.

Une politisation « par le haut » : politiques éducatives et culturelles et expertise théâtrale

Il semble peu évident d'insister sur le rôle des États dans la politisation des enjeux artistiques, puisque cette perspective renverse le cadre habituel qui différencie, selon Lagroye,

> « *le* politique, qui par la grandeur et la généralité de ses finalités peut autoriser certaines requalifications des objectifs de l'action, et *la* politique qui peut, elle, pervertir et salir les plus nobles activités[857]. »

En effet, ici, c'est « la » politique qui est reconnue comme l'univers naturel des enjeux artistiques, nécessairement conflictuels voire contre-culturels. À l'inverse, « le » politique et son administration bureaucratique ne pourraient intervenir dans le champ artistique que dans les sociétés totalitaires, soumettant toutes les sphères de la société à la mission unique de maintenir ou renforcer le pouvoir en place. En Allemagne de l'Est, cette politisation « par le haut » est dénoncée par l'intellectuel Hans Mayer (1907-2001) comme une « *Panpolitisierung*[858] » abusive. De la même manière, en France, l'invention des politiques culturelles doit, dans un premier temps puis lors des moments de crise politique, surmonter l'hostilité des artistes qui craignent de se voir instrumentalisés. Contre la thèse exceptionnaliste, on observe dans les deux cas la compénétration des sphères administratives, politiques et culturelles – sous des modalités distinctes et qu'il s'agit alors d'éclairer –, comme le montre plus largement Jean-Michel Eymeri à propos de la haute administration :

> « en pratique la délimitation du domaine administratif et du domaine politique tient moins de la frontière bien matérialisée gardée par d'improbables "gardes-barrières du système politique" (pour reprendre la vieille métaphore de David Easton) que des marches incertaines, confins de deux territoires qui se compénètrent, où les escarmouches

[857] Jacques Lagroye, « Les processus de politisation », *op. cit.*, p. 363.

[858] Hans Mayer, „Zur Gegenswartslage unserer Literatur" (28 novembre 1956), *Sonntag* n°49, 1956, repris in *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED (1946-1970), op. cit.*, p. 450.

> sont fréquentes sans pour autant interrompre l'activité sans relâche de "passeurs" qui chevauchent en tout sens, transportant de l'un à l'autre monde des objets, des problèmes, des requêtes, des instructions, des refus, des solutions[859]. »

À partir de deux études de cas consacrées premièrement à la République démocratique allemande et ensuite à la France – le cas ouest-allemand a été mis de côté, en particulier car la politique culturelle y est peu centralisée –, il s'agit alors d'étudier l'apparition d'une bureaucratie dédiée aux questions artistiques et culturelles, et l'éventuelle implication d'enseignants en études théâtrales en son sein, première forme de politisation qui impacte durablement la discipline et sa morphologie.

Cultures d'État : intellectuels et artistes en Allemagne de l'Est

Tandis que le contexte de la guerre froide politise durablement les enjeux artistiques, les instances internationales comme l'IIT ou l'Unesco[860] contribuent à légitimer le rôle des gouvernements dans les affaires culturelles en même temps qu'à y renforcer le poids de l'expertise comme le montre la multiplication des « enquêtes » à cette échelle. Mais il faut pouvoir en analyser les répercussions à l'échelle nationale. Par exemple, Claude Planson insiste sur l'investissement des deux Allemagnes dans le Théâtre des Nations, à la fois par intérêts géopolitiques et par appétence pour le théâtre, les deux choses étant liées selon lui :

> « À la vérité, le seul pays qui nous apporta une aide sans réticence fut l'Allemagne, qu'il s'agisse de la République fédérale ou de la RDA, la première parce qu'elle y voyait le moyen de hâter la réconciliation franco-allemande, la seconde pour obtenir sa reconnaissance par le gouvernement français, toutes deux surtout parce qu'elles prenaient le théâtre au sérieux[861]. »

Pourtant, malgré le rôle central du théâtre dans les deux contextes, son organisation en Allemagne de l'Ouest et en Allemagne de l'Est est très différente. Au modèle décentralisé de l'Ouest, l'Est oppose une forte centralisation, jusqu'à la création d'un ministère de la Culture (*Ministerium für Kultur*) en 1954, à la fois reconnaissance de la centralité des enjeux culturels et risque important d'instrumentalisation. De même, les associations professionnelles, qui regroupent souvent artistes et intellectuels, sont investies dans l'appareil d'État et oscillent sans cesse entre velléités d'autonomie et

---

[859] Jean-Michel Eymeri, « Frontière ou marches ? De la contribution de la haute administration à la production du politique », in Jacques Lagroye (dir.), *La Politisation*, *op. cit.*, pp. 48-49.

[860] Mauricio Bustamante, *L'Unesco et la culture : Construction d'une catégorie d'intervention internationale, du « développement culturel » à la « diversité culturelle »*, thèse de doctorat de sociologie sous la direction de Gisèle Sapiro, EHESS, 2014.

[861] Claude Planson, *Il était une fois le Théâtre des Nations*, *op. cit.*, p. 26.

régressions hétéronomes. En définitive, c'est la définition même des prérogatives et du rôle des intellectuels qui est ici en jeu et qui se posera, en définitive, tout au long de l'existence de la République démocratique allemande.

« Nationalisation et « étatisation » des arts et de la culture

Le modèle théâtral allemand se caractérise à ses origines par un fort investissement public sous l'égide des municipalités, qu'il hérite de son histoire singulière, comme le souligne Laure de Verdalle :

> « Le monde théâtral allemand présente en effet une organisation spécifique, qui se traduit d'abord par l'existence d'un tissu théâtral public très développé. L'Allemagne compte aujourd'hui quelque 150 théâtres publics (*Stadt-* ou *Staatstheater*, théâtres de ville ou théâtres d'État), auxquels s'ajoutent une cinquantaine d'orchestres. Ce paysage théâtral public extrêmement dense est un héritage de l'unification tardive du pays. Il s'est constitué autour des traditions des villes de cours, puis sous l'influence de la bourgeoisie urbaine qui, tout au long du XIXème siècle, a contribué à un mouvement de municipalisation de la culture[862]. »

À cette « municipalisation de la culture », l'Allemagne de l'Est oppose rapidement une plus grande centralité, tout comme en URSS où c'est par exemple « l'État [qui] organise la formation de tout le personnel nécessaire à la science, à l'enseignement et à la culture[863]. » À partir de 1954, un ministère de la Culture ayant, à sa tête Johannes R. Becher (1891-1958) – ancien poète expressionniste, rallié au communisme dès 1917 – remplace la Commission étatique pour les affaires artistiques (*Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten*) créé en 1951 pour concurrencer l'*Akademie der Künste* et combattre ses vélléités d'autonomie[864]. Brecht milite d'ailleurs pour la dissolution de cette commission dès sa création[865]. La création d'un ministère marque au départ une avancée dans l'autonomie des enjeux culturels, comme le souligne Hans Mayer dans ses mémoires. Cet intellectuel est-allemand, contraint à l'exil en 1963, écrit :

> « Déjà, vers la fin de 1953 et dès son entrée en fonction au ministère de *Molkenmarkt*, Becher fit éliminer de manière aussi intensive que discrète les ruines de la Commission d'État pour les art et du Centre de la censure, inspiré du modèle esthétique soviétique[866]. »

---

[862] Laure de Verdalle, *Le Théâtre en transition – De la RDA aux nouveaux Länder*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, p. 11.

[863] A. A. Zvorykine, N. I. Goloubotsova et E. I. Rabinovitch, *La Politique culturelle en Union des républiques socialistes soviétiques*, Unesco, « Politiques culturelles : études et documents » n°8, 1970, p. 36.

[864] Jochen Staadt (Hrsg.), „*Die Eroberung der Kultur beginnt!". Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951-1953) und die Kulturpolitik der SED*, Francfort/Berlin/Bern/Wien, Peter Lang, 2011.

[865] Ingrid Gilcher-Holtey, „Bertolt Brecht in der DDR", *op. cit.*, p. 59.

[866] Hans Mayer, *La Tour de Babel – Souvenirs d'une République démocratique allemande* (1991), trad. Michel-François Demet, Paris, PUF, 1993, p. 86.

Quelques mois avant cette création, un débat conflictuel éclate entre artistes et fonctionnaires de la culture. Il oppose notamment Brecht à Alexander Abusch – futur ministre de la Culture de 1958 à 1961. Tandis que Brecht insiste sur le fait que « l'art a ses propres règles[867] [*die Kunst hat ihre eigenen Ordnungen*] », Abusch lui reproche de dénier à l'État toute légitimité à intervenir dans ce domaine :

> À vrai dire, au travers de leurs propositions, l'Union culturelle ou l'Académie n'ont-elles pas essayé de restreindre voire de liquider le rôle de l'État dans le domaine artistique[868] ?
>
> [*Haben nun die Kulturbund [der DDR] oder die Akademie [der Künste] mit ihren Vorschlägen auf dem Gebiet der Kunst versucht, die Rolle des Staates zu beeinträchtigen oder gar zu liquidieren?*]

Fruit d'un compromis précaire, les statuts initiaux du ministère de la Culture affirment sa centralité à l'échelle nationale, tout en refusant de l'abstraire artificiellement des institutions existantes, et notamment les associations professionnelles, par la mise en place d'un conseil [*Rat*] consultatif :

> Au sein du ministère de la Culture est formé un Conseil artistique et scientifique, qui sera entendu avant les décisions importantes. […] Le ministre est le président du Conseil. Il nomme les membres sur proposition de l'*Akademie der Künste* allemande, des associations d'artistes et d'écrivains, des syndicats et de l'Union culturelle[869].
>
> [*Beim Ministerium für Kultur wird ein künstlerisch-wissenschaftlicher Rat gebildet, der vor wichtigen Entscheidungen gehört wird.* […] *Der Vorsitzende des Rates ist der Minister. Er beruft die Mitglieder auf Vorschlag der Deutschen Akademie der Künste, der Verbände der Künstler und Schriftsteller, der Gewerkschaften und des Kulturbundes.*]

La position même de Brecht est instable. Deux années plus tard, à l'occasion d'une intervention consacrée à la « Situation du théâtre » devant la commission d'art dramatique lors du 4ème congrès des écrivains allemands à Berlin-Est en 1956, il justifie le rôle d'un tel ministère contre une organisation de type local. Par exemple à propos de la nomination des directeurs de théâtre, il insiste sur le fait que

> les directeurs trouveraient au ministère de la Culture un certain soutien et ne seraient plus dépendants des seules autorités locales qui ont un sens de l'art que l'on ne peut bien sûr pas toujours garantir[870].

---

[867] Bertolt Brecht, „Kulturpolitik und Akademie der Künste – Diskussionsbeitrag Bertolt Brechts zur Kunstpolitik, 12. August 1953", *Neues Deutschland* n°187, 12 août 1953, repris in *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED (1946-1970)*, *op. cit.*, p. 300.

[868] Alexander Abusch, „Die Vorschläge des Kulturbundes und der Akademie – und einige Fragen unserer Kulturpolitik", *Sonntag* n°34, 23 août 1953, repris in *Ibid.*, p. 305.

[869] „Verordnung über die Bildung eines minsteriums für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik" (7 janvier 1954), *Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik* n°5, 1954, repris in *Ibid.*, p. 325.

[870] Bertolt Brecht, « Situation du théâtre - Intervention commission d'art dramatique au 4ème congrès des écrivains allemands » (1956), in Werner Hecht (dir.), *Entretiens avec Bertolt Brecht*, Paris, Messidor, 1988, p. 227.

Il souhaite en même temps restreindre les prérogatives du ministère en soulignant qu'on ne peut pas faire « [sa] propre révolution uniquement par ministère interposé[871]. »

1956 est à la fois l'année de la mort de Brecht et celle de la reprise en main des affaires culturelles par le SED, laissant alors peu de marges de manoeuvre aux ambitions d'autonomie des artistes et des intellectuels. Comme l'a montré Hans Mayer, Becher, pourtant à la tête du ministère jusqu'à sa mort en 1958, est marginalisé dès cette période :

> « Depuis Budapest et l'automne 1956, [Becher] était pratiquement dépossédé de tous ses pouvoirs. Les questions de politique culturelle relevaient désormais du bureau d'Ulbricht, en particulier d'Otto Gotsche et de l'homme compétent au secrétariat du Parti, c'est-à-dire Alfred Kurella[872]. »

Ce durcissement est encore accentué après l'adoption en 1959 de la « Voie de Bitterfeld [*Bitterfelder Weg*] » – « programme de collaboration avec les ouvriers dans un effort commun pour créer une culture spécifiquement socialiste est-allemande[873] » selon Robert Darnton – puis en 1971. C'est l'année où Walter Ulbricht est contraint à la démission et où il est remplacé par Erich Honecker qui déclare dans le cadre du 4ème congrès du Comité central du SED en décembre, à rebours de la doctrine du « réalisme socialiste », qu' « il ne peut y avoir de tabous dans le domaine de l'art et de la littérature[874]. » Si ce discours semble annoncer une libéralisation de la politique culturelle, elle n'a pas lieu et voit même, à l'inverse, le renforcement de l'implication du *Ministerium für Staatsichereit* (ministère de la Sécurité d'État) dans les affaires culturelles.

Theaterwissenschaft et associations professionnelles : le rôle de la *Verband der Theaterschaffenden* (1966)

Si cette histoire semble être celle du renforcement continu et presque téléologique de l'ingérence des élites politiques issues du SED dans les affaires culturelles (les

[871] *Ibid.*, p. 230.
[872] Hans Mayer, *La Tour de Babel*, *op. cit.*, p. 69.
[873] Robert Darnton, *De la censure. Essai d'histoire comparée,* trad. Jean-François Sené, Paris, Gallimard, 2014, p. 218.
[874] Discours d'Erich Honecker à l'occasion du 4ème Congrès du Comité central du SED (décembre 1971), cité par Carola Hähnel-Mesnard, « Rapprochements entre les champs littéraires de la RDA et de la RFA dans les années 1970-1980 », in Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil (dir.), *Allemagne 1974-1990 – De* l'Ostpolitik *à l'unification*, volume 3/3, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 184.

fameux *Kulturfunktionäre*, parfois eux-mêmes intellectuels ou artistes[875]) – en plus des instances de censure[876] –, elle s'accompagne d'un fort investissement public en matière culturelle, ce qui fera l'objet de nombreuses mythifications après la réunification. L'Allemagne de l'Est fait en effet partie des pays où le théâtre est le plus subventionné : par exemple, en 1982, le pays compte 65 théâtres (comprenant plus de 178 espaces de jeux)[877]. Outre ces enjeux financiers, la multiplication des instances professionnelles favorise les discussions et les échanges, tout en participant à la professionnalisation du champ théâtral. Autant d'enjeux que souligne Laure de Verdalle :

> « Dans les théâtres est-allemands, les membres des ensembles bénéficiaient d'emplois à vie, ce qui favorisait une forte stabilité des collectifs de travail. La réorganisation des cursus de formations dans les écoles de théâtre a également contribué à professionnaliser les différentes activités artistiques du monde théâtral. Enfin, le financement de la culture à un niveau central a garanti la survie des institutions théâtrales publiques sur tout le territoire est-allemand, alors même que la RFA, par des stratégies de concentration, tentait de rationaliser son paysage théâtral public[878]. »

La *Verband der Theaterschaffenden*, association professionnelle créé en 1966, est d'un type particulier puisqu'elle réunit artistes et critiques. Elle est ainsi une instance qui partage des caractéristiques avec la discipline de la *Theaterwissenschaft*. En effet, selon Joachim Fiebach, elle « offre de bonnes opportunités pour une étroite collaboration des scientifiques et des praticiens[879] [*Der Theaterverband bietet gute Möglichkeiten für die enge Zusammenarbeit von Wissenschaftlern und Praktikern.*] » Si cette instance est reconnue comme une « courroie de transmission du Parti[880] [*Transmissionriemen der Partei*] » par Ernst Schumacher en 1990, elle fournit en même temps aux enseignants en *Theaterwissenschaft* un éventuel appui pour légitimer leur fonction. En plus de l'*Akademie der Künste*, où siège le même Ernst Schumacher de 1972 à 1991 et de la revue *Theater der Zeit*, la *Verband* met en place un espace de débats et de publication avec la création en 1970 de la collection *Material zum Theater*.

---

[875] À l'orée de conflits grandissants avec le régime, le metteur en scène Wolfgang Langhoff peut ainsi affirmer, en 1961, qu'il s'est longtemps considéré « d'un côté comme un fonctionnaire de la culture et de l'autre comme un artiste [*einerseits als Kulturfunktionär und andererseits als Künstler*] » (cité in Esther Slevogt, *Dem Kommunismus mit der Seele suchen* : *Wolfgang Langhoff – ein deutsches Künstlerleben im 20. Jahrhundert*, Köln, Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2011, p. 445.).

[876] Robert Darnton, « La censure en Allemagne de l'Est communiste », in *De la censure*, *op. cit.*, pp. 179-288.

[877] Ralf Hammerthaler, « Die Position des Theaters in der DDR », in Christa Hasche, Traute Schölling et Joachim Fiebach, *Theater in der DDR – Chronik und Positionen*, Berlin, Henschel Verlag, 1994, p. 187.

[878] Laure de Verdalle, *Le Théâtre en transition*, *op. cit.*, p. 13.

[879] Propos de Joachim Fiebach, *Theater in den Kämpfen unserer Zeit – Beiträge vom IV. Kongress des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR (3)*, *Material zum Theater* n°134, 1980, p. 42.

[880] Ernst Schumacher, „Entschuldigung – und eine Erneuerung?“, *Theater heute*, 31/3, 1990, p. 30.

Entre 1970 et 1989, 226 ouvrages y sont publiés[881]. Il s'agit à la fois de publications institutionnelles (compte-rendus de congrès, rencontres avec des hommes politiques célèbres, comme Wilhelm Pieck en 1975 etc.), d'écrits d'artistes (comme *Über Schauspielkunst* de Max Reinhardt en 1973) et d'ouvrages de recherche dont beaucoup sont rédigés par des enseignants en *Theaterwissenschaft* (Rolf Rohmer surtout, mais également Joachim Fiebach, Rudolf Münz, Ernst Schumacher etc.), ce qui correspond également à la triple inscription de l'association entre sphère politique, sphère théâtrale et sphère intellectuelle.

Malgré la position largement dominée qu'occupent les *Theaterwissenschafter* au sein des arcanes du pouvoir, l'inscription de la discipline dans les marges – au sein des instances internationales comme des institutions scientifiques et des groupements professionnels politiquement dominés – permet à ces enseignants de participer au débat sur leur propre fonction, sinon d'influer sur les décisions.

Les sciences de l'art, des « *Leitungswissenschaften* » ?

La réorganisation des institutions artistiques et culturelles en Allemagne de l'Est engage une conception élargie de la culture – que suggère déjà la notion même de « *Kulturpolitik* ». Celle-ci, comme l'a montré Pascale Laborier, « recouvr[e] un champ très vaste de pratiques, des clubs de sports aux échanges de jeunes, du cirque jusqu'à l'opéra[882]. » Cette conception vaste – voire vague – des enjeux culturels repose également sur une instrumentalisation de ces derniers, considérés comme un « élément vital de la société socialiste[883] [*Lebenselement der sozialistischen Gesellschaft*] » à visée éducative. Pascale Laborier insiste toutefois sur le fait que cette forme particulière d'instrumentalisation se retrouve dans d'autres contextes, la différence étant alors non de nature mais de degré :

> « Tous ces programmes culturels, mais aussi bien ceux de RFA ou d'autres pays occidentaux, pourraient être lus comme autant de codes de conduite visant à discipliner, à

[881] Voir « Annexe 5 : Ensemble des numéros de la collection *Material zum Theater* (1970-1989) », pp. 559-569.

[882] Pascale Laborier, « Conservation ou rénovation ? Transitions de la politique culturelle », *Politix* n°33, 1996. p. 112.

[883] Klaus Jarmatz, „Kunst und Kunstwissenschaft im einheitlichen Kunstprozeβ", *Weimarer Beiträge*, Heft 2, février 1971, cité par Gisela Rüβ (dir.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED (1971-1974)*, *op. cit.*, p. 81.

soumettre les individus à une même politique, comme Michel Foucault l'a énoncé dans sa théorie de la "gouvernementalité" de l'État[884]. »

Encadré n°4 :
Hans Mayer (1907-2001) contre la « *Panpolitisierung* »

En 1956 – année qui marque le début de ses inimitiés grandissantes avec le régime –, Hans Mayer insiste sur le risque d'un tel flou, qui amalgame enjeux éducatifs, artistiques, scientifiques et politiques, en dénonçant cette « *Panpolitisierung* » :

> La première faiblesse est liée au fait que nous n'avons pas clairement séparé l'art et la science. Nous avons continué à mobiliser le concept de conscience dans un sens étroit, dans le sens d'une *Panpolitisierung*, considérant toute autre approche comme dépassée[885].
>
> [*Die erste Schwäche hängt damit zusammen, dass wir Kunst und Wissenschaft nicht scharf voneinander getrennt haben. Wir haben weiterhin den Begriff des Bewußtseins in einem engen Sinne gebraucht, im Sinne einer Panpolitisierung, die jede andere Thematik als unzeitgemäß betrachtete*.]

Ce conflit montre les différentes manières de concevoir les liens entre art et science – en particulier dans leurs rapports à la politique. Il masque surtout la question de l'autonomie des enjeux artistiques et scientifiques. Mayer ne s'y trompe pas en dénonçant, à demi-mot, la position d'Alfred Kurella : « Il est beaucoup question de science – et pas toujours de manière scientifique[886]. *[Es wurde sehr viel von Wissenschaft geredet – und es ging dabei nicht immer sehr wissenschaftlich zu.*] »

À la différence des cas ouest-européens, la science et les arts – en plus d'être appréhendés de manière « analogue[887] » selon les préceptes de la formule de Staline pour qui « les écrivains sont les ingénieurs de l'âme » – sont directement soumis au troisième terme du triptyque, le politique, puisqu'ils doivent participer au travail d'édification du socialisme. L'une des personnalité centrale du SED dans les arcances culturelles, Alfred Kurella, le dit clairement en 1960, en déclarant que le rôle des sciences de l'art [*Kunstwissenschaften*] est de former des « éducateurs artistiques[888] [*Kunsterzieher*] ». C'est dans cette direction que se conçoivent les réformes

[884] Pascale Laborier, « Conservation ou rénovation ? », *op. cit.*, p. 112.
[885] Georg Piltz, „Rede Prof. Hans Mayers auf der Konferenz der Literaturwissenschaftler in Berlin" (31 mai 1956), *Sonntag* n°25, 1956, repris dans *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED (1946-1970)*, *op. cit.*, p. 437.
[886] Hans Mayer, „Zur Gegenswartslage unserer Literatur" (28 novembre 1956), *Sonntag* n°49, 1956, repris dans *Ibid.*, p. 450.
[887] Georg Piltz, „Rede Prof. Hans Mayers auf der Konferenz der Literaturwissenschaftler in Berlin" (31 mai 1956), *op. cit.*, p. 437.
[888] „Grundsätze sozialistischer Kulturarbeit im Siebenjahrplan – Entschlieβung der Kulturkonferenz des ZK der SED, des Ministeriums für Kultur und des Deutschen Kulturbundes, 27. Bis 29. April 1960", *Handbuch für den Kulturfunktionär*, 1961, cité par *Ibid*., p. 644.

des institutions universitaires et de recherche à la fin des années 1960 – que nous avons déjà abordées dans notre premier chapitre. Les sciences de l'art, auxquelles une séance du Conseil d'État (*Beratung des Staatrates*) est consacrée, les élèvent au rang de « sciences de direction[889] [*Leitungswissenschaften*] » en tant que « disciplines les plus engagées dans la politique culturelle[890] [*stärker kulturpolitisch verpflichtete Disziplinen*] ». Sans pour autant supprimer toutes leurs spécificités, il est question de les rendre utiles au combat artistique et politique. En effet, leur fondement est désormais

> De travailler à l'amélioration de l'enseignement et de la formation artistiques, ainsi qu'à la stratégie et aux tactiques de la politique culturelle socialiste dans le domaine de la production et de la reproduction de la culture artistique[891].
>
> [*für die Verbesserung der künstlerischen Aus- und Weiterbildung und für die Strategie und Taktik der sozialistischen Kulturpolitik in der produktiven und reproduktiven Sphäre der künstlerischen Kultur zu erarbeiten.*]

Cette nouvelle fonction est de nouveau affirmée deux ans plus tard par Klaus Jarmatz, à la fois intellectuel et fonctionnaire culturel :

> Aussi bien l'assimilation de nouveaux objets, la formation de nouvelles relations entre l'art et la société et l'utilisation de l'art comme un élément vital de la société socialiste nécessitent la collaboration de la théorie. Il apparaît comme une condition essentielle pour prendre la voie ouverte à Bitterfeld, que toute la recherche en *Kunstwissenschaften* et que toute la critique artistique soient orientées vers les processus artistiques actuels, sur la libération des forces motrices du progrès artistique. C'est cela, et non une auto-suffisance scientifique abstraite, qui est le critère principal du caractère scientifique des *Kunstwissenschaften*[892].
>
> [*Sowohl die Eroberung des neuen Gegenstands, die Gestaltung der neuen Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft, die Einsetzung der Kunst als Lebenselement der sozialistischen Gesellschaft erfordern die Mitarbeit der Theorie. Daraus ergibt sich bereits als wesentliche Bedingung für den Aufschluß des Zugangs zu Bitterfeld, dass alle kunstwissenschaftlichen Forschungen und alle kunstkritischen Anstrengungen auf die gegenwärtigen Kunstprozesse, auf die Freisetzung der Triebkräfte des Kunstfortschritts orientiert sind. Das, und nicht eine abstrakte wissenschaftliche Selbstgenügsamkeit, ist das oberste Kriterium für den wissenschaftlichen Charakter der Kunstwissenschaften.*]

La critique – qu'il s'agisse des critiques professionnels comme des universitaires – doit alors accepter de définir des principes normatifs pour les arts (c'est par exemple déjà le cas du « réalisme socialiste ») et de participer davantage à l'élaboration des politiques culturelles. Car, selon le même Klaus Jarmatz, elle serait « encore trop éloignée de

---

[889] Erhard John, „Kultur- und Kunstwissenschaften als Leitungswissenschaften", *Einheit*, Heft 2, 1969, cité par *Ibid.*, pp. 1430-1437.
[890] *Ibid.*, p. 1430.
[891] *Ibid.*, p. 1434.
[892] Klaus Jarmatz, „Kunst und Kunstwissenschaft im einheitlichen Kunstprozeβ", *op. cit.*, p. 81.

l'exercice de direction politico-culturelle[893] [*noch zu sehr von der kulturpolitischen Leitungstätigkeit isoliert*] ». Ces intellectuels sont alors élevés au rang de « conseiller permanent[894] [*ständiger Konsultant*] », forme paradoxale de « conseiller du Prince » puisque le pouvoir qui leur est accordé d'une main leur est repris de l'autre. En effet, il restera toujours concentré entre les mains des *Kulturfunktionär*. En tout cas, jusque dans les années 1980 qui voient le début de réformes importantes, comme l'a montré Laure de Verdalle :

> « les années 1980 se caractérisent par un double mouvement. Tout d'abord, la politique culturelle perd en cohérence et le niveau central s'affaiblit pour laisser plus de place aux négociations locales entre les dirigeants du parti et les responsables des institutions culturelles. Ensuite, un mouvement de remise en cause du fonctionnement du système théâtral est-allemand se développe : un rapport produit pour le ministère de la Culture en 1988 met ainsi en évidence un certain nombre de dysfonctionnements liés aux caractéristiques du paysage théâtral (en particulier l'absence de tissu théâtral privé et le maintien de théâtres publics dans les très petites villes) et au système d'emploi en vigueur dans les ensembles publics (contrats à durée indéterminée, faible mobilité institutionnelle)[895]. »

Après la réunification, ce lien politique entre l'État et les institutions culturelles sera dénoncé, par exemple, comme le note Elisa Goudin, par

> « Eberhard Diepgen, membre de la CDU, qui était alors maire de Berlin, [et qui] conclut en 2000 à la nécessité de "dépolitiser les entreprises culturelles implantées à Berlin". Par l'expression de "dépolitiser", il faut entendre dans ce cas précis une volonté de supprimer l'influence des autorités publiques[896]. »

En plus d'exercer une influence durable sur le théâtre et son organisation, cette « politisation par le haut » a également un impact sur la discipline universitaire de la *Theaterwissenschaft* en dotant ses personnels d'un statut et d'une fonction – liant alors professionnalisation (scientifique) et reconnaissance (politique) de la discipline. La plupart des critiques et des universitaires spécialistes du théâtre restent dans les marges du pouvoir au cours de la période, comme le montre le faible nombre de références directes à la *Theaterwissenschaft* dans les discours, articles et résolutions de RDA en comparaison à la *Literaturwissenschaft*. Mais nombre d'entre eux ont cependant pu être impliqués au sein de l'appareil d'État par le biais des associations professionnelles ou des instances internationales – à des échelles et à des degrés néanmoins divers. Par exemple Rolf Rohmer est largement impliqué dans les instances de pouvoir à l'échelon

[893] *Ibid.*, p. 82.
[894] *Ibid.*, p. 83.
[895] Laure de Verdalle, *Le Théâtre en transition*, *op. cit.*, p. 18.
[896] Elisa Goudin, « La politique culturelle à Berlin », *op. cit*, p. 52.

national et international. Outre les instances nationales, il occupe une position importante de représentant de la RDA au niveau de la FIRT à partir de 1973, tandis que Hugo Fetting est remercié rudement par Heinz Schnabel, *Generaldirektor de* l'*Akademie der Künste* de 1971 à 1990, au double prétexte de manque de qualification scientifique et d'une implication insuffisante dans la politique culturelle. Comme l'écrit Schnabel :

> Depuis que je travaille à l'académie, j'ai dû constater à plusieurs reprises que le collègue Fetting a une connaissance extrêmement limitée de la politique culturelle et que ses qualifications académiques dans le domaine du théâtre doivent également être considérées comme insuffisantes[897].
>
> [*Seit meiner Tätigkeit in der Akademie hatte ich mehrmals feststellen müssen, dass Kollege Fetting außerordentlich geringe Kenntnis in Fragen der Kulturpolitik besitzt und seine wissenschaftliche Qualifikation im Bereich Theater auch als mangelhaft bezeichnet werden muss.*]

À l'inverse de Rohmer, Ernst Schumacher est davantage investi dans les instances internationales en tant que spécialiste de Brecht, ce qui lui laisse plus de marges d'autonomie et de liberté : il passe d'ailleurs, au cours des années 1970, d'une position de « stalinien [à celle] d'un communiste réformiste[898] [*vom Stalinisten zum Reformkommunisten*] » selon son biographe. Joachim Fiebach, plus jeune, décide quant à lui de s'intéresser au théâtre africain et de partir en Afrique pour plusieurs années[899], manière de tenir à distance le pouvoir tout en prétendant le servir. Dès lors qu'ils ne furent pas menacés par le pouvoir, tous ces intellectuels ont toutefois pu profiter des ressources économiques, sociales et symboliques offertes par le régime, qui seront brusquement dévaluées au moment de la réunification comme l'a montré Ralf Hammerthaler :

> « Avec la dissolution de la RDA, les intellectuels, les universitaires plus encore que les artistes, perdent le capital qui a participé à rendre leur situation acceptable en RDA et a contribué à une certaine inclination envers l'État. Quiconque perd son emploi dans le secteur artistique perd également son capital économique pour une durée inconnue. Avec l'éclatement de l'appareil idéologique de la RDA et de sa structure institutionnelle, le capital social s'évanouit. L'élite intellectuelle (directeurs de théâtre, metteurs en scène en chef, poètes officiels) perdent leur relation avec le pouvoir, que ce soit avec le SED ou avec les organes de l'État. […] Enfin et surtout, leur capital culturel est dévalué dans la

[897] Lettre de Heinz Schnabel à Madame Ragwitz (Kulturabteilung des ZK) (15 décembre 1973). AdK-O 0736 – Beziehungen zum SED-Parteiapparat, zu Regierungsinstitutionen und anderen staatlichen Organisationen, Archiv Akademie der Künste.

[898] Michael Schwartz, „Ernst Schumacher – eine einführende Skizze", in Ernst Schumacher, *Ein bayerischer Kommunist im doppelten Deutschland*, *op. cit.*, p. 36.

[899] Entretien avec Joachim Fiebach, 25 juillet 2017.

mesure où il était largement constitué de connaissances et de compétences, de manière de s'exprimer et d'agir liées au système[900]. »

[*Mit der Auflösung der DDR verloren die Intellektuellen, die wissenschaftlichen mehr noch als du künstlerischen, manches Kapital das ihre Lage in der DDR annehmbar machte und zu einer gewissen Gewogenheit gegenüber dem Staat beitrug. Wer seinen Arbeitsplatz im Kunstbetrieb verlor, verlor sein ökonomisches Kapital auf ungewisse Zeit. Mit der Zerschlagung der ideologischen Apparate der DDR und deren institutionellem Gefüge schwand das soziale Kapital. Die intellektuelle Elite (Intendanten, Chefregisseure, Staatsdichter, etc.) büßte ihre Macht-Beziehungen ein, sei es zur SED oder zu den Staatsorganen. […] Nicht zuletzt aber wurde ihr kulturelles Kapital insofern entwertet, als es sich aus großen Teilen ihres system-immanenten Wissens und Könnens, ihrer Weise, sich auszudrücken und zu handeln zusammensetzte.*]

Mettant en cause leurs compétences intellectuelles, leur goût artistique et leur force morale – la « *Panpolitisierung* » étant un jeu dangereux, puisque toutes les formes de capital sont indissociablement liées –, ces intellectuels voient alors leur position menacée au profit des universitaires de l'Ouest. Tout comme l'histoire des relations entre intellectuels, artistes et pouvoir politique en Allemagne de l'Est, la réunification, et son lot de dévalorisations et d'oublis[901], est ainsi loin d'être un processus pacifique, comme nous le verrons au cinquième chapitre.

Les études théâtrales en France : de la « marginalité » à l'expertise ?

Si le cas est-allemand se caractérise par une omniprésence de l'État en matière artistique, le cas français offre un exemple différent, puisque les gouvernements ont longtemps préféré déserter ce domaine – en dehors des seules questions patrimoniales représentées, pour le théâtre, par la Comédie-Française dès 1680. Contre la croyance, actuellement bien fondée, d'une « exception culturelle » française – que Gisèle Sapiro définit comme l'idée selon laquelle « les biens culturels ne sont pas des marchandises comme les autres et doivent bénéficier d'un statut à part leur donnant droit à des aides publiques[902] » –, Claude Planson, quelques mois après la création du ministère des Affaires culturelles en 1959, déclare que selon lui le théâtre est découpé en :

Trois grandes zones. L'URSS et les pays satellites : régime de théâtre nationalisé. Les pays nordiques et germaniques, où les théâtres subventionnés sont plus nombreux que les théâtres privés. Enfin, les pays autour de la France, où les théâtres privés sont en majorité[903].

[900] Ralf Hammerthaler, „Die Position des Theaters in der DDR", *op. cit.*, pp. 258-259.
[901] Nicolas Offenstadt, *Le Pays disparu – Sur les traces de la RDA*, Paris, Stock, 2018.
[902] Gisèle Sapiro, « Le champ est-il national ? », *op. cit.*, p. 82.
[903] « Entretien avec Claude Planson, directeur du Théâtre des Nations », *op. cit.*, p. 30.

Pourtant, après la Seconde Guerre mondiale, d'importants investissements publics en matière théâtrale se font jour en France, liés au double projet politique de décentralisation et de démocratisation culturelles. Les metteurs en scène sont particulièrement investis dans cette histoire, ainsi que les universitaires spécialistes du théâtre, comme Robert Abirached, directeur du Théâtre et des Spectacles de 1981 à 1988 avant d'être remplacé jusqu'en 1989 par Bernard Dort. Ils en retirent en retour une consécration symbolique et institutionnelle. Loin d'être pacifiée, cette histoire fait apparaître des tensions. D'une part, la montée de l'expertise – qu'elle provienne des fonctionnaires chargés des questions culturelles ou des artistes et des intellectuels – interroge les formes de l'intervention de l'État dans les champs de production artistique. D'autre part, cet investissement politique « par le haut » s'accompagne d'un autre conflit, davantage « politique » : celui qui oppose animation socio-culturelle – et ses principes collectifs d'éducation populaire – à la création artistique, insistant à l'inverse sur la nécessaire autonomie des arts et des artistes.

Une « institutionnalisation de la création » par l'État

En 1946, Jeanne Laurent, nouvellement nommée sous-directrice aux spectacles et à la musique à la direction générale des Arts et Lettres, impulse une politique ambitieuse de décentralisation théâtrale afin de couvrir l'ensemble du territoire français contre la centralisation parisienne. Cela aboutit à la création des Centres dramatiques nationaux (CDN) avec à leur tête des metteurs en scène nés en majorité dans l'entre-deux-guerres (à l'exception de Jean Dasté et de Gaston Baty) : le CDN de l'Est autour d'André Clavé (1916-1981) en 1946 ; la Comédie de Saint-Étienne avec Jean Dasté (1904-1994) en 1947 ; le CDN de l'Ouest avec Hubert Gignoux (1915-2008) ; celui du Sud-Ouest avec Maurice Sarrazin (né en 1925) en 1949 et, enfin, le Centre dramatique du Sud-Est en 1952 avec Gaston Baty, né en 1885 et qui meurt cette même année. Jean Vilar est également nommé par Jeanne Laurent directeur du théâtre national de Chaillot en 1951. Il décide de lui redonner son nom d'origine, Théâtre national populaire, fondé par Firmin Gémier en 1920 : Emmanuelle Loyer considère cette expérience comme le « premier exemple réussi de synthèse de deux tendances historiques du théâtre populaire[904] » en cumulant ambition artistique et objectif de démocratisation.

[904] Emmanuelle Loyer, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar : Une utopie d'après-guerre*, Paris, PUF, 1997, p. 8.

Dans le cas des CDN comme dans le cas du TNP, cette nouvelle ambition politique est pourtant loin d'aller de soi, puisque pendant longtemps l'État s'est désinvesti des questions culturelles au profit d'une approche simplement patrimoniale, alliance entre intériorisation d'un sentiment d'illégitimité de la part des agents de l'État et refus de la part des artistes et des intellectuels de se voir instrumentalisés, comme le note Vincent Dubois :

> « Dans la période fondatrice du tournant du siècle, c'est dans cette opposition à l'État, nécessaire pour préserver les producteurs culturels de ce qui est désormais dénoncé comme ingérence politique et utile à l'établissement de leur position comme producteurs légitimes de discours sur le monde social prétendant à la représentation de l'universel, que les problèmes culturels – condition de la création, formes et objectifs du prosélytisme culturel – ont été pensés et construits[905]. »

À rebours de cette séparation qui a conduit, selon lui, « à poser la question des rapports entre culture et État en termes d'opposition[906] », la politique ambitieuse de décentralisation qui émerge après-guerre s'inscrit dans la continuité des mouvements de « théâtre populaire » du début de siècle sous l'influence notable de Jacques Copeau. De plus, elle peut compter sur la plupart des membres du Cartel. Comme le note Pascale Goetschel en effet, « les liens administratifs et matériels qu'entretiennent trois des quatre membres du Cartel [Baty, Dullin et Jouvet] avec l'administration en charge de la décentralisation sont […] puissants[907]. »

Poursuivant l'entreprise de « démocratisation culturelle » sans pour autant sacrifier l'ambition artistique – selon des modalités mal définies et soumises à controverse, ce qui aboutira à des malentendus et à des conflits tout au long des années 1960 –, ces politiques culturelles originales participent de cette alliance de l'État avec les créateurs promus à la tête d'institution et dotés d'une large autonomie, ce qui contribue à les légitimer. Quoiqu'ils aient « d'abord fustigé l'institutionnalisation du secteur théâtral[908] » selon Marjorie Glas, c'est aux metteurs en scène que revient la charge d'établir un lien entre le monde de l'art et les publics et ils deviennent progressivement « l'interlocuteur principal de l'État[909] ». Dans les années 1960,

---

[905] Vincent Dubois, *La Politique culturelle, op. cit.*, p. 31.
[906] *Ibid.*, p. 30.
[907] Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre, op. cit.*, p. 60.
[908] Marjorie Glas, *De l'animateur au créateur, du profane au sacré. Socio-histoire du théâtre public français (1945-1990), op. cit.*, p. 337.
[909] « parmi les différents membres de l'espace théâtral, le metteur en scène est l'interlocuteur privilégié de l'État. Effet des dispositifs de consécration, ce privilège est aussi le résultat de stratégies des metteurs en scène qui se constituent en groupe de pression en défendant leurs intérêts catégoriels. » (Serge Proust, « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *op. cit.*, p. 483.)

l'opposition s'accentue entre perspective de création – la « scénocratie régnante[910] » dont parlera plus tard Robert Abirached – et l' « utopie socio-culturelle[911] ». C'est par exemple ce que montre la trajectoire de Patrice Chéreau (1944-2013). Issu du théâtre universitaire – sur lequel nous reviendrons –, Patrice Chéreau est nommé directeur du théâtre de Sartrouville en 1966, position qu'il est contraint d'abandonner en 1969 à cause de l'accumulation de dettes. Ce théâtre a une double ambition d'animation et de création comme il le raconte lui même en 1969 :

> « Le Théâtre de Sartrouville a été créé en septembre 1966 avec l'aide de la Municipalité et de l'État. Il s'agissait au départ d'une petite entreprise faiblement subventionnée, mais originale dans ses principes : le caractère spécifique de la commune d'implantation, la volonté délibérée d'y pratiquer un certain type de recherche artistique et l'importance accordée à l'animation culturelle en dépit des faibles moyens. Dès sa naissance, le Théâtre de Sartrouville a pratiqué en toute naïveté l'idéologie ordinaire des théâtres populaires. Il se disait un service public au même titre que l'hôpital et l'école, il cherchait à la revendication culturelle une définition adéquate et avait décidé sans malice de militer en vrac pour la culture, l'école démocratique et la réduction du temps de travail. Enfin, il accordait une double priorité à la création artistique (se définissant comme engagée et critique) et à l'animation culturelle (pédagogique). Il voulut amener à leur terme ces vieilles idées qui traînaient un peu partout, découvrit peu à peu qu'il manquait d'objectifs politiques cohérents et s'en étonna. Il ne lui resta bientôt plus qu'à mourir. Ce qu'il fit. Aujourd'hui, loin de nous lamenter, nous disons que cette mort était saine, qu'elle était utile et nous la qualifierons d'exemplaire[912]. »

L'après-Mai 68 marque la rupture de Chéreau avec les principes de l'animation et la réaffirmation de la figure du créateur : il refuse désormais de confondre ces deux domaines, qu'il juge séparés. Bernard Dort, à propos du spectacle *Splendeur et mort de Joaquim Murieta* (d'après un texte de Pablo Neruda) que Chéreau met en scène en 1970 au *Piccolo Teatro* de Milan, insiste sur cette rupture et souligne les risques d'une telle posture de « l'art pour l'art » :

> « Ce nouvel usage reste bien fragile : il est tout entier suspendu à l'exploitation et à l'épuisement d'un théâtre qui tourne en rond sur lui-même. Peut-être le départ des travailleurs de *Murieta* n'est-il qu'une fausse sortie ? Quoi qu'il en soit, Chéreau risque, lui, de se retrouver captif de la scène, entouré de la troupe de ses comédiens réduits à l'impuissance […]. Parviendra-t-il à échapper au piège qu'il a lui-même trop bien machiné[913] ? »

---

[910] Robert Abirached, *Le Théâtre et le prince (1981-1991)*, Paris, Plon, 1992, p. 15.
[911] *Ibid.*, p. 14.
[912] Patrice Chéreau, « Une mort exemplaire », *Théâtre et politique (bis)*, *Partisans* n°47, avril-mai 1969, p. 64.
[913] Bernard Dort, « Chéreau ou le piège du théâtre » (1970), in *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986, pp. 209-210.

Tandis que l'animation socio-culturelle commence à souffrir d'un discrédit symbolique, on assiste à une « institutionnalisation de la création[914] », selon l'expression de Marjorie Glas. Celle-ci a pour conséquence une légitimation des metteurs en scène, impactant également les études théâtrales. En effet, comme en Allemagne, la discipline s'est alliée dès l'origine avec eux. En plus de cette répercussion indirecte, la métamorphose des politiques culturelles s'accompagne surtout d'une implication grandissante des enseignants en études théâtrales dans l'appareil d'État, comme le souligne Gérard Noiriel :

> « La division du travail instaurée par Malraux entre professionnels de la culture et professionnels de la science a permis à ces derniers de s'investir dans un nouveau rôle, tourné vers l'expertise. L'université est désormais chargée de former les experts qui doivent évaluer les performances des théâtres financés par le ministère de la Culture. C'est pourquoi les universitaires figurent en bonne place, aux côtés des hauts fonctionnaires et des syndicalistes, dans les premières commissions culturelles crées par l'État gaulliste[915]. »

Les études théâtrales en France, une discipline de l'expertise ?

Noiriel insiste sur le fait que

> « les universitaires rattachés aux IET ont joué un grand rôle dans l'imposition des nouvelles normes esthétiques véhiculées par l'avant-garde du théâtre public, non seulement par leur enseignement et leurs écrits, mais aussi par leur multipositionnement institutionnel[916] »,

Il faut cependant pouvoir le démontrer empiriquement et, surtout, inscrire cette implication dans le renouvellement des politiques culturelles et de leur administration. Le milieu des années 1960 voit en effet une transformation profonde des modalités d'action de l'État dans le domaine artistique. C'est le moment où Georges Lerminier souhaite par exemple réformer l'aide à la première pièce qui, selon lui, « doit être avant tout un instrument de recherches[917]. » Il propose alors que l'État puisse déléguer une partie de ses missions au profit d'une

> commission compétente qui tirerait son autorité de la personnalité de ses membres et non de leur qualité représentative, [et dont le rôle serait de] sélectionne[r] un certain nombre

[914] Marjorie Glas, *De l'animateur au créateur, du profane au sacré. Socio-histoire du théâtre public français (1945-1990), op. cit.*, p. 347.
[915] Gérard Noiriel, *Histoire, théâtre & politique*, Marseille, Agone, 2009, p. 105.
[916] *Ibid.*, pp. 111-112.
[917] Georges Lerminier, « Notes pour la réforme de l'aide à la première pièce » (sans date). Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19950514/10 – Cabinet du ministre chargé de la Culture.

de théâtre, dont il est notoire que leur vocation les oriente vers l'art proprement dit et non vers une gestion commandée par la seule opportunité commerciale[918].

La multiplication de ce type de commissions tout au long des années 1960 et 1970 indique que l'État gagne en légitimité pour intervenir dans le champ de production artistiques. Mais surtout cela dénote également qu'il est fondé à le faire seulement s'il peut s'appuyer sur une nouvelle forme d'expertise, que celle-ci provienne de fonctionnaires de la culture (expertise interne) ou alors d'artistes et d'universitaires (expertise externe). Cette expertise interne passe notamment par le corps des inspecteurs généraux, corps créé en 1945. Selon Raymonde Temkine, « ce corps est squelettique[919] » jusqu'en 1981. Il est, en outre, menacé en 1978 du fait de sa trop grande autonomie. Jean-Jacques de Bresson, conseiller d'État, peut ainsi écrire dans son « Premier rapport sur les inspections du Secrétariat d'État à la Culture » de 1978 que :

> le terme commun d'"inspection" recouvre des réalités très différentes, et souvent fort éloignées de l'acception classique de ce vocable, selon lequel un inspecteur est chargé, pour le compte de l'autorité supérieure, de surveiller le bon fonctionnement des services placés sous la responsabilité de celle-ci. […]
>
> c) Exercent, enfin, des activités qui s'apparentent à celles de "critiques d'art" :
> - l'inspection de la création artistique
> - l'inspection de la musique
> - l'inspection des spectacles. » […]
>
> La situation des membres de ces organismes au regard de la fonction publique est souvent fort incertaine. Leur qualité même de fonctionnaires peut parfois prêter à discussion. […]
>
> Il existe en troisième lieu des inspections générales "isolées" qui ne comportent aucune hiérarchie et ne sont liées à l'existence d'aucun corps déterminé :
> - Administration
> - Enseignements artistiques
> - Spectacles[920].

Contre le projet de réforme qui émerge de ce rapport – et qui prévoit notamment de substituer à l'appellation d' « Inspecteur Général des Spectacles » celle de « Conseiller à l'action culturelle » –, Guy Brajot, qui est à l'époque le Directeur du Théâtre, des Maisons de la Culture et des Lettres, réaffirme le double rôle artistique et politique des inspecteurs et leur autonomie à l'égard du pouvoir. Il mettait déjà en avant ces dimensions deux ans plus tôt :

---

[918] Georges Lerminier, « Aide de l'État au théâtre d'Art et de Recherche » (1965-1966). Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19950514/10 – Cabinet du ministre chargé de la Culture.

[919] Raymonde Temkine, *Le Théâtre en l'État*, Paris, éditions Théâtrales, 1992, p. 80.

[920] Jean-Jacques de Bresson, « Premier rapport sur les inspections du Secrétariat d'État à la Culture » (1978), pp. 15-17. Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19910844/4 – Bureau des affaires générales et financières (direction du théâtre et des spectacles).

> Leur rôle ne se limite évidemment pas à un simple travail de critique dramatique. Il consiste également à informer l'administration et ses divers organes (commissions consultatives par exemple des conditions de travail de telle ou telle compagnie, de ses difficultés, de son insertion dans sa ville, en sa région etc., bref de la vie théâtrale dans son ensemble), en portant une attention particulière au "théâtre à l'état naissant", aux efforts nouveaux, aux entreprises de débutants.
> […]
> Observateurs permanents de la vie théâtrale, ils peuvent être considérés à la fois comme des experts, auxquels l'administration s'adresse pour éclairer son action, et comme des témoins, qui assurent une liaison personnalisée entre l'Administration et les professionnels du théâtre. L'efficacité de leur rôle dépend donc autant de leur compétence que de leur équation personnelle[921].

Cette problématique se retrouve également à l'échelle internationale, par exemple en 1975 au sein de l'Unesco où

> on s'interroge sur les limites à assigner au rôle de l'État (cf. Conférence de Yogyakarta) : rôle de catalyseur seulement ? ou rôle moteur dans la définition des objectifs culturels et dans l'ensemble des activités culturelles[922] ?

Quelle que soit l'échelle du conflit, il oppose deux formes d'intervention en matière étatique. Cette intervention peut soit prendre une forme traditionnelle (parfois considérée comme autoritaire) avec des fonctionnaires interchangeables, ce qui indique une non-reconnaissance de l'autonomie des critères de classement et de jugement en matière culturelle. Elle peut sinon, comme le note Julie de Faramond à propos du milieu des années 1970, « abandonne[r] l'autoritarisme au profit d'une stratégie plus efficace visant à transformer les meneurs du jeune théâtre en notables de la culture[923]. » Cette intervention technocratique (et, paradoxalement, plus autonome) voit ainsi le renforcement de la figure du créateur mais également celle de l'expert, qui tire son pouvoir non pas de sa fonction administrative mais de ses compétences intellectuelles et artistiques. L'inspecteur général chargé des questions artistiques et culturelles doit ainsi être, selon Guy Brajot, à la fois un expert, un témoin et même un découvreur de nouveaux talents. Menacé à la fin des années 1970, le corps des inspecteurs généraux est renforcé par Robert Abirached dans le cadre de son mandat de directeur du Théâtre et des Spectacles. Comme il l'écrit, leur rôle est d'« assurer une liaison plus étroite avec la vie théâtrale des régions, et substituer à la commission nationale d'aide aux

[921] **«** Note de Guy Brajot du 4 octobre 1976 à l'attention de Madame la Ministre concernant l'Inspection Générale des Spectacles » (1976). Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19910844/4 – Bureau des affaires générales et financières (direction du théâtre et des spectacles).
[922] Séminaire international de formation à l'administration des affaires culturelles (Unesco, 1975), p. 9. Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19920484/8 - Inspection générale des spectacles.
[923] Julie de Faramond, *Pour un théâtre de tous les possibles*, *op. cit.*, p. 35.

compagnies autant de comités consultatifs d'experts que de directions régionales[924] ». Nouvelle preuve de la « porosité de points de vue de plus en plus marquée entre la fraction dominante du champ théâtral et les fonctionnaires d'État[925] » que souligne Marjorie Glas.

Dans le cadre d'une rencontre entre enseignants de théâtre au sein des universités du début des années 1970, il est question de faire des études théâtrales une

> science utile dont les applications aident à la transformation de la pratique théâtrale actuelle, à l'évolution de ceux qui s'y livrent (acteurs et spectateurs) et à une meilleure efficacité sociale de leur activité (acteurs et spectateurs[926]).

Pourtant, ce rôle de l'expertise auprès de l'État est refusé dans un premier temps par la plupart des intellectuels intéressés par le théâtre, en particulier par les membres de la revue *Travail théâtral*. Par exemple, ils dénoncent « l'esthète technocrate[927] » Michel Guy, secrétaire d'État à la Culture de 1974 à 1976, et ils proposent, à l'inverse :

> « Face aux décisions technocratiques, il faut, rapidement, prôner et imposer des solutions inventives qui tiennent compte à la fois des fonctions du théâtre dans notre société, des besoins réels des publics et des conditions de la création artistique. Une telle attitude exige que les structures du théâtre français soient repensées, non dans le secret des cabinets hantés par les amateurs de pouvoir, mais en pleine lumière par ceux-là mêmes qui font le théâtre et qui le vivent[928]. »

Mais les années 1980 s'accompagnent d'un important changement de conjoncture idéologique et politique. Ainsi, c'est Robert Abirached qui contribue à renforcer l'expertise externe, prise en charge à la fois par les artistes et les critiques de théâtre, notamment par les enseignants en études théâtrales qui apparaissent au sein de ces commissions. Si Bernard Dort est nommé membre de la commission consultative chargée d'examiner les demandes de subvention dès 1964, c'est en effet surtout après 1981 et l'élection de François Mitterrand qu'on les retrouve. En 1982, par exemple, Jack Lang créé la commission consultative d'aide aux compagnies dramatiques. Dirigée par Jacques Lassalle (metteur en scène et ancien chargé de cours en études théâtrales à Censier), elle comprend également, en tant que président du groupe de travail régional Provence-Alpes-Côte-d'Azur, Pierre Voltz (1933-2011 ; il créé en 1967 un

[924] Robert Abirached, *Le Théâtre et le prince*, *op. cit.*, p. 75.
[925] Marjorie Glas, *De l'animateur au créateur, du profane au sacré. Socio-histoire du théâtre public français (1945-1990)*, *op. cit.*, pp. 389-390.
[926] « Annexe 10 : Statuts de l'Association pour la défense et le développement de l'enseignement du théâtre dans l'université française (1972) », pp. 584-587.
[927] « Éditorial – Les Affaires de Monsieur Michel Guy », *Travail théâtral* n°17, automne 1974, p. 7.
[928] *Ibid.*, p. 10.

enseignement en études théâtrales au sein de l'Université de Provence et est nommé maître de conférences à l'IET en 1993), ainsi que Michel Corvin, alors enseignant en études théâtrales à l'université de Lyon et président du groupe de travail régional Rhône-Alpes[929]. À titre davantage collectif, Denis Bablet, dans un rapport remis à Robert Abirached en 1981, insiste sur le fait que

> le Groupe de recherches théâtrales et musicologiques [du CNRS] pour qui le lieu théâtral est un objet de préoccupations majeures […] est prêt à jouer un rôle de consultant pour tout ce qui concernerait les restaurations de théâtre, les lieux hors-théâtre à aménager, la construction de nouveaux théâtres[930].

Encadré n°5 :
Robert Abirached (né en 1930), une vie dédiée au « combat culturel »

Normalien (promotion 1952) et agrégé de lettres classiques (1956), Robert Abirached poursuit dans un premier temps une carrière de journaliste et de critique de théâtre, notamment au *Nouvel Observateur* de 1964 à 1967. À ce titre, il participe aux aventures théâtrales des années 1960, en particulier au Festival de Nancy[931], où il se lie avec Jack Lang. De retour dans l'enseignement supérieur, il est assistant en littérature à la Sorbonne à la fin des années 1960 avant d'être nommé à Caen, où il créé un Institut d'études théâtrales, opérationnel dès la rentrée 1970, avec le soutien du sociologue de Claude Lefort et du littéraire Jacques Seebacher. Caen dispose alors d'une vie théâtrale très active avec un Théâtre-Maison de la Culture, dirigé dès 1963 par Jo Tréhard (1922-1972). Ce dernier est renvoyé par la Mairie après mai 1968, et il fonde alors la Comédie de Caen, qui devient CDN en 1972. L'Institut d'études théâtrales – au sein duquel Joël Masson est dès l'origine assistant, ce dernier étant, selon Robert Abirached, « aux premières loges du combat culturel[932] » en tant qu'ancien secrétaire général de la Maison de la Culture – participe alors directement à cette vie culturelle, comme le déclare Robert Abirached : « l'institut était ressenti comme une chose très positive, presque en relais de la Maison de la Culture et comme une victoire dans le combat culturel[933]. »

Robert Abirached rejoint en 1981 le cabinet de Jack Lang – ce dernier souhaitant s'entourer de personnalités issues de la société civile, et notamment d'intellectuels –, avant d'être

[929] « Membres de la commission nationale 1982 » (1982). Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19910241/3.
[930] Denis Bablet, « Note sur le lieu théâtral » (23 septembre 1981). Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19920484/8 - Inspection générale des spectacles.
[931] Sur cet épisode, voir : « "Le Festival de Nancy, c'était vraiment le grand théâtre du monde." : Entretien avec Robert Abirached », in Lew Bogdan et Pétra Wauters, *Comme neige au soleil – Le Festival mondial du théâtre (Nancy, 1963-1983)*, Lavérune, L'Entretemps, 2018, pp. 341-354.
[932] Entretien avec Robert Abirached, 3 avril 2018.
[933] *Id.*

nommé directeur du Théâtre et des Spectacles jusqu'en 1988. Il insiste sur le fait que, selon lui, il s'agit d'une « autre histoire[934] », tout en soulignant qu'il a largement œuvré pour que ses collègues des études théâtrales soient intégrés aux dispositifs étatiques de discussions et de décisions – manière, comme il le dit, « de rendre hommage à ceux à qui ils faisaient confiance[935] ». Rompant avec Lang en 1988, il est remplacé par Bernard Dort – selon Robert Abirached, car Lang refuse que la fin du mandat d'Abirached soit considérée comme une rupture avec les intellectuels. Si Dort accepte avec enthousiasme cette proposition, il démissionne quelques mois plus tard après avoir, selon l'aveu de Jack Lang à l'occasion d'un hommage, « souffert[936] » étant peu adapté à cette position. Robert Abirached revient à cette période dans l'enseignement supérieur, où il remplace en 1988 Jacqueline de Jomaron à la tête de l'institut de Nanterre avant de prendre sa retraite en 1999. En plus d'avoir été partie prenante des politiques culturelles – expérience qu'il relate dans les deux tomes du *Théâtre et le prince* (le premier couvre la période de 1981 à 1991 et le second, intitulé *Un système fatigué*, celle de 1993 à 2004) –, il a également œuvré en tant qu'historien en dirigeant les quatre tomes de *La Décentralisation théâtrale*, ouvrages importants issus de son séminaire de Nanterre.

Tirant leur légitimité de leurs compétences spécifiques mais également de leur investissement dans la vie théâtrale locale (comme le montre les cas de Voltz, Corvin et surtout d'Abirached), ces experts externes n'ont, à l'exception d'Abirached ou de Dort, le plus souvent qu'un rôle consultatif. Par ce biais, ils renforcent toutefois leur pouvoir et contribuent à modifier durablement les politiques éducatives et théâtrales. Par exemple, Abirached participe largement à la mise en place de l'éducation artistique à l'école ou encore au renforcement du théâtre au sein des universités. À cet égard, un long rapport de 1976, intitulé « L'enseignement du théâtre à l'Université », recense l'ensemble des institutions qui existent sur le territoire. Quelques années plus tard, un colloque « Université et culture » se tient à la Cité Internationale Universitaire de Paris les 9 et 10 mars 1982 et il est « placé sous le co-patronage de Monsieur Alain Savary, Ministre de l'Éducation nationale, et Monsieur Jack Lang, Ministre de la Culture[937] », en présence de Robert Abirached et de nombreux enseignants en études théâtrales (dont Bernard Dort).

[934] *Id.*
[935] *Id.*
[936] Jack Lang, « Le service public, les vertus premières », in *Les Pouvoirs du théâtre*, *op. cit.*, p. 20.
[937] Bernard Dort, « Savoir et création théâtrale – un rapport critique » (1982). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 40.13.

Selon Gérard Noiriel, ce multipositionnement a permis à ces enseignants de cumuler positions de pouvoir et capital de subversion – c'est par exemple le cas de Dort qui insiste sur le fait qu'il « a toujours été marginal[938] ». Mais, en prenant le cas particulier pour la norme, Noiriel oblitère le caractère protéiforme et conflictuel de la discipline des études théâtrales, particulièrement après l'année 1968 qui voit l'éclosion d'un sous-champ disciplinaire spécifique et fortement polarisé. D'autre part, le rôle accru de ces intellectuels dans l'appareil d'État se trouve concurrencé par un autre processus, la professionnalisation du champ théâtral et, corollaire, l'apparition de nouvelles fonctions en son sein (par exemple, la figure du programmateur), comme le souligne à raison Marjorie Glas :

> « On aurait pu attendre que ces comités soient composés majoritairement d'universitaires en études théâtrales et de journalistes dramatiques en raison de leur statut d'intellectuel qui pouvait les amener assez "naturellement" à occuper ces positions d'experts : appelés à témoigner lors de colloques ou de rencontres professionnelles, régulièrement amenés à produire des enquêtes pour le compte du ministère de la Culture, les critiques et les universitaires sont pourtant minoritaires dans les comités d'experts institutionnels. La présence en nombre d'artistes et surtout de programmateurs nous indique *a contrario* l'importance croissante des critères de professionnalité pour juger du travail d'une compagnie : on ne juge pas seulement les qualités artistiques d'un metteur en scène mais également ses dispositions à intégrer le paysage institutionnel et à se constituer un réseau de production et de diffusion[939]. »

Investis dans les instances du pouvoir sous des formes différentes en Allemagne de l'Est et en France et dans la contexte plus large de politisation des enjeux artistiques et culturels, les enseignants en études théâtrales conservent toutefois une position mineure, peut-être même marginale, en leur sein. Cela contribue pourtant à légitimer leur existence auprès des pouvoirs en place. En outre, le nouveau contexte qui résulte des mobilisations artistiques et sociales de la fin des années 1960 en France et en Allemagne de l'Ouest leur permet de renforcer leur position au sein du champ universitaire et auprès des artistes.

Une politisation « par le bas » : les années 1968 en France et en Allemagne de l'Ouest

Parallèlement à cette politisation « par le haut », les formes traditionnelles du pouvoir sont mises à mal au cours de la période, en particulier au sein des mondes

[938] Entretien de Bernard Dort par Chantal Meyer-Plantureux, cité in Chantal Meyer-Plantureux, *Bernard Dort, un intellectuel singulier*, *op. cit.*, p. 268.

[939] Marjorie Glas, *De l'animateur au créateur, du profane au sacré. Socio-histoire du théâtre public français (1945-1990)*, *op. cit.*, pp. 451-452.

théâtral et universitaire. Comme nous l'avons déjà vu, l'enseignement supérieur vit une croissance continue du nombre d'étudiants depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Mais c'est surtout dans les années soixante que l'expansion gagne en importance du fait de « nouveaux flux d'étudiants issus d'un enseignement secondaire plus ouvert et plus diversifié socialement[940] », comme l'écrit Jean-Claude Passeron. Entre 1960 et 1970, le nombre d'étudiants passe pour l'ensemble de l'Europe de 240 700 à 694 800, soit une multiplication par environ 3[941]. Cette évolution quantitative, différenciée en fonction des pays, des institutions et des disciplines, affecte particulièrement les facultés de lettres et sciences humaines[942] en France et, en leur sein, les disciplines les plus récentes, qui tendent alors à se développer. Cette « diversification des disciplines[943] », dont témoignent notamment l'apparition et le développement des études théâtrales, radicalise selon Pierre Bourdieu l'opposition entre

> « l'orthodoxie des professeurs canoniques, passés par la voie royale des concours, et l'hérésie tempérée des chercheurs et des professeurs marginaux ou originaux, souvent parvenus à la consécration par des voies de traverse[944]. »

D'autre part, si les effectifs enseignants augmentent également entre 1960 et 1968, cela n'affecte pas tous les corps au même titre. Comme l'indique encore Jean-Claude Passeron, le nombre de professeurs passe ainsi de 1 969 à 2 696, soit une augmentation de 137% ; celui des maîtres de conférences, de 2 422 à 4 438, soit une augmentation de 183% ; celui des maîtres-assistants, de 2 129 à 6 513, soit une augmentation de 306% et, enfin, celui des assistants de 3 495 à 12 519, soit une augmentation de 358%. Cette portion dominée du corps enseignant est alors tout autant affectée que les étudiants par la dévaluation des titres scolaires et le « *déclassement structural* » qu'il génère. Ce déclassement serait, selon Pierre Bourdieu, un « générateur d'une sorte de disposition collective à la révolte[945] » et déterminerait ainsi

[940] Jean-Claude Passeron, « L'Université mise à la question : changement de décor ou changement de cap (1950-1980) ? », *op. cit.*, p. 371.
[941] Guy Neave, „Grundlagen", *op. cit.*, p. 55. Entre 1950 et 1970, le nombre d'étudiants est multiplié par plus de 5.
[942] Représentant un peu moins de 30% en 1959, les étudiants en lettres représentent quelques 35% de l'ensemble des étudiants inscrits dans les Universités aux alentours de 1968. (*Ibid.*, p. 400.)
[943] Antoine Prost, *Histoire de l'enseignement en France (1800-1967)*, *op. cit.*, p. 456.
[944] Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, *op. cit.* p. 87.
[945] *Ibid.*, p. 211.

> « des alliances, plus ou moins fictives, entre des agents occupant des positions différentes dans l'espace social, ou, à tout le moins, à des réactions partiellement orchestrées devant la crise[946] ».

Cette hypothèse du déclassement structural – qui peut s'apparenter à la thèse de la « frustration relative » pour laquelle la cause principale des crises seraient à rechercher dans l'écart grandissant entre des attentes et les possibilités réelles de les satisfaire – est séduisante. Pourtant, elle ne permet pas, à elle seule, de comprendre ce qui se joue lors de la crise de Mai 68, puisque sa spécificité réside dans sa généralisation à l'ensemble de la société et donc par « la synchronisation des crises latentes de différents champs[947] » selon l'expression de Pierre Bourdieu. Si la crise débute initialement au sein du champ universitaire, elle se transforme rapidement en une « mobilisation multisectorielle[948] » selon le concept forgé par Michel Dobry. Cette notion caractérise les formes de mobilisation favorisant la circulation inédite de schèmes de perception et de division du monde normalement spécifiques à certains champs et « amenant des espaces sociaux à penser et à se penser dans des termes nouveaux[949] ». Cette concordance des champs, circonscrite dans l'espace et dans le temps, s'accomplit en particulier par une synchronisation de temps sociaux auparavant distincts, comme l'a montré Pierre Bourdieu :

> « En instaurant un temps objectif ou, si l'on veut, historique, c'est-à-dire transcendant aux durées propres aux différents champs, la situation de crise générale rend *pratiquement contemporains*, pour un temps plus ou moins long, des agents qui, par-delà leur contemporanéité théorique, évoluaient dans des temps sociaux plus ou moins complètement séparés, chaque champ ayant sa durée et son histoire propres, avec ses dates, ses évènements, crises ou révolutions, ses rythmes d'évolution spécifiques[950]. »

Cette synchronisation, en partie dictée par le processus de politisation et la contemporanéité qu'il sous-tend, contribue à une réorganisation globale et persistante des logiques du champ universitaire et du monde théâtral, et des liens qui se tissent entre eux. Quoiqu'elle prenne des formes différentes en France et en Allemagne de l'Ouest, la crise trouve dans les deux cas une forte caisse de résonance dans les études théâtrales – elles-mêmes à l'intersection du champ théâtral et du champ universitaire.

---

[946] *Ibid.*, pp. 214-215.
[947] *Ibid.*, p. 226.
[948] Michel Dobry, « Mobilisations multisectorielles et dynamique des crises politiques : un point de vue heuristique », *Revue française de sociologie*, 24-3, 1983, pp. 395-419.
[949] Boris Gobille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968 : Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°158, juin 2005, p. 31.
[950] Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, *op. cit.*, p. 234.

Pour comprendre ce qui se joue en Mai 68 – qu'on ne saurait enfermer ni dans ses bornes chronologiques simples (le mois de mai de l'année 1968[951]), ni dans les seules frontières françaises[952] –, il importe de refuser deux approches classiques : d'une part, l'idée d'une « génération spontanée », où la crise surgirait comme une « éruption volcanique » et parviendrait à effacer magiquement les frontières qui segmentent habituellement les espaces sociaux, et d'autre part la « logique de la rétrodiction[953] », forme particulière d'illusion rétrospective, où la crise ne prendrait sens que dans ses conséquences. Pour comprendre les crises et leurs logiques, Michel Dobry nous propose alors ce qu'il appelle « l'hypothèse de continuité » qui

> « correspond à un déplacement de l'intérêt théorique vers ce qui se joue *dans* les processus de crise eux-mêmes, dans les *échanges de coups* qui y interviennent, au détriment des "causes", "déterminants" ou "pré-conditions" des crises, censés tout expliquer et, éventuellement (mais les deux peuvent se cumuler), au détriment des résultats ou des sous-produits de ces processus, tels que, par exemple, la chute d'un régime, la guerre civile, le compromis aboutissant à un "rééquilibrage" du système politique ou encore, bien sûr, le "changement", l'une des catégories fourre-tout parmi les plus accueillantes de celles dont dispose la science politique[954]. »

Michel Dobry nous enjoint à refuser la démarche consistant à rechercher les déterminants aux crises. Il invite également à « mettre entre parenthèses leurs "issues[955]" » et donc à préférer le « temps court de l'évènement[956] » au temps long de la « grande bifurcation[957] ». Il nous semble néanmoins possible de les joindre dans un projet de sociologie historique conséquent, attentif à la fois aux conditions sociales de production et de répercussions de la crise et aux « logiques de situation[958] » pendant l'évènement lui-même. Cette perspective – qui est celle de la « rencontre entre une *crise*

---

[951] Ingrid Gilcher-Holtey, *Der 68er Bewegung – Deutschland, Westeuropa, USA* (2001), Munich, C.H. Beck, 2017.

[952] Geneviève Dreyfus-Armand, Robert Frank, Marie-Françoise Lévy et Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *Les Années 68 – Le temps de la contestation*, Bruxelles, éditions Complexe, 2000.

[953] Michel Dobry, *Sociologie des crises politiques*, *op. cit.*, p. 79.

[954] *Ibid.*, p. 15.

[955] Michel Dobry, « Février 1934 et la découverte de l'allergie de la société française à la "Révolution fasciste" », *Revue française de sociologie* n°30, 1989, p. 514.

[956] Boris Gobille, « L'événement Mai 68. Pour une sociohistoire du temps court », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2008, 63/2, pp. 321-349.

[957] « le moment 1968 prend alors sa signification historique en ce qu'il se situe comme l'épisode initial de cette *grande bifurcation*, longtemps différée mais véritablement opérée quinze années plus tard, en 1983-1984, lorsque le cycle ouvert en 1936 prend définitivement fin. À cette date, la bifurcation, amorcée en 1968 entre *culture de régulation* et *culture de mobilisation*, apparaît désormais bel et bien accomplie (Michel Margairaz et Danielle Tartakowsky, « Introduction », in Michel Margairaz et Danielle Tartakowsky (dir.), *1968, entre libération et libéralisation – La grande bifurcation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 35.)

[958] Michel Dobry, *Sociologie des crises politiques*, *op. cit.*, p. 40.

et un *champ*[959] » comme le propose Boris Gobille à propos du cas de la littérature – doit, dans le cas de la discipline des études théâtrales, s'attacher d'abord à comprendre les processus conjoints de politisation du théâtre et de l'université tout au long des années 1960. Cela nous permettra ensuite de rendre compte de l'implication à plusieurs niveaux des étudiants et de certains enseignants en études théâtrales au sein de la mobilisation, en France comme en Allemagne de l'Ouest. Pendant les évènements, au cours desquels se télescopent critique de l'héritage (du passé), contestation (au présent) et germes de réformes (au futur), la discipline se trouve vivement interpellée et sommée de se réformer : c'est justement ce qu'elle tentera de faire tout au long des années 1970 comme nous le verrons ensuite.

Les prodromes d'une crise : des politisations « parallèles » du théâtre et de l'université ?

En Allemagne de l'Ouest comme en France, Mai 1968 doit être inclus dans une séquence de politisation plus longue, qui affecte notamment le théâtre[960] et l'université[961]. Il ne s'agit cependant pas seulement d'une « évolution parallèle[962] [*Parallelentwicklung*] », comme l'écrit Nicole Colin, mais plutôt de métamorphoses synchrones et souvent reliées entre elles renvoyant à un contexte international de fluidité grandissante entre théâtre, université et politique. C'est ce que montrent, par exemple, les transformations tout au long des années 1960 du théâtre universitaire – lui-même à la frontière de l'université et du théâtre – ou encore la réception de Brecht en France dans le champ intellectuel, qui participe d'un rapprochement entre art et science pris, pour ses importateurs, dans une même critique.

Le théâtre universitaire, une « internationale de la contestation théâtrale[963] » ?

Comme nous l'avons vu, le théâtre universitaire, sous ses dehors modernes, se développe dans la première moitié du XX^ème^ siècle : le Théâtre classique universitaire est crée en novembre 1925, le Groupe de théâtre médiéval de la Sorbonne, fondé par

[959] Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains – Crise politique et avant-gardes littéraires*, Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 9.
[960] Pour la France : Marie-Ange Rauch, *Le Théâtre en France en 1968 : Crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Paris, éditions de l'Amandier, 2008. Pour l'Allemagne de l'Ouest : Dorothea Kraus, *Theater-Proteste: Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*, Frankfurt/New York, Campus Verlag, Historische Politikforschung Band 9, 2007.
[961] Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, *op. cit.*
[962] Nicole Colin, *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945*, *op. cit.*, p. 9.
[963] Lew Bogdan et Pétra Wauters, *Comme neige au soleil – Le Festival mondial du théâtre (Nancy, 1963-1983)*, *op. cit.*, p. 24.

Gustave Cohen en 1933, suivi par le Groupe de théâtre moderne (1934) et le Groupe de théâtre antique (1936). Ce mouvement, au départ uniquement parisien, s'étend progressivement aux grandes universités de province, avec la création des Comédiens d'Aquitaine à Bordeaux, des Escholiers de Picardie à Lille, des Escholiers du Languedoc à Montpellier, etc. Le théâtre universitaire est alors peu autonome et dépend étroitement des fonctions de reproduction et des valeurs de l'Université, ainsi que du corpus littéraire considéré comme légitime en son sein. Roland Barthes, qui participe à fonder le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne, peut ainsi déclarer en 1961 :

> Je pourrais sans doute rappeler les intentions déclarées du groupe à sa fondation : sa volonté de rendre vivants des chefs d'œuvre auxquels les étudiants n'accèdent, en général, que d'un point de vue philologique, son souci d'être avant tout un groupe d'étudiants et non d'amateurs de théâtre[964].

Après la Seconde Guerre mondiale, les troupes de théâtre universitaire se multiplient et concourent à l'intensification des échanges internationaux en matière théâtrale, ce qu'encouragent les membres de l'Institut international du théâtre dès sa création : il est par exemple question en 1947 d'intégrer les problématiques du théâtre non-professionnel en « rempla[çant] "échanges artistiques" par "échanges théâtraux et professionnels", ce qui inclut les échanges entre troupes d'universités et d'écoles[965]. » En 1953, un numéro de la revue de l'IIT, *Le Théâtre dans le monde* / *World Theatre*, est consacré au théâtre universitaire et au théâtre amateur. Le numéro, qui s'ouvre par un éditorial du président de l'Association internationale du théâtre amateur (E. Martin Browne), insiste sur « les liens internationaux [qui] ont été forgés au sein du théâtre non professionnel[966] » et passe en revue différents cas nationaux, en particulier la France et l'Allemagne. À propos de l'Allemagne de l'Ouest, Hans Knudsen comptabilise une vingtaine de troupes de théâtre universitaire regroupées au sein d'une fédération nationale et il revendique le lien entre cette pratique de théâtre et des instituts universitaires autonomes de théâtre, encore trop rares selon lui[967] – la « *Studentenbühne der Theaterwissenschaftlichen Instituts* » de Berlin-Ouest est ainsi créée en juin 1954.

---

[964] Témoignage de Roland Barthes, cité par Jean-Pierre Miquel, in *Théâtre universitaire et institutions*, Colloque de Reims du 26 et 27 janvier 1985 organisé par la Fédération Nationale du Théâtre Universitaire et Antigone : Théâtre Universitaire de Reims, juin 1985, p. 31.

[965] « Annexe C – Réunion d'experts du théâtre – Procès-verbaux des séances plénières tenues à la Maison de l'Unesco […], Paris, du lundi 28 juillet 1947 au vendredi 1er août 1947 », in *Institut International du Théâtre. Formation (1947-1948), op. cit.*, p. 44.

[966] E. Martin Browne, « Éditorial – Les non-professionnels », *Théâtre universitaire / théâtre amateur*, *Le Théâtre dans le monde*, sans numéro, 1953, p. 4.

[967] Hans Knudsen, « Les compagnies universitaires allemandes », in *Ibid.*, pp. 5-10.

En France, Pierre Chevrillon, enseignant à l'Université de Poitiers, insiste également sur le rôle joué par le théâtre universitaire dans l'intégration de l'art dramatique à l'enseignement universitaire, tout en soulignant les difficultés auxquelles il a encore à faire face :

> Il est souhaitable que l'étude de l'art dramatique soit comprise dans un enseignement universitaire, au même titre que les Humanités, l'Histoire, les Langues et les Littératures vivantes. Des diplômes devraient sanctionner les études, témoignant officiellement de l'intérêt pratique et précis qu'elles présentent. Mais il n'y a guère de chances – semble-t-il – que l'Administration à Paris donne suite à de telles initiatives et que l'art dramatique (pas plus que le ballet et la danse, la musique ou l'opérette) soit étudié ailleurs que dans des Conservatoires spécialisés qui ne visent pas à des buts de culture ou d'éducation mais se contentent de donner la formation nécessaire à des carrières professionnelles. En outre, ajoutons que la discipline intellectuelle exigée par les examens et concours tels que Licence, Agrégation ou Doctorat n'est pas de celle qui éveillent un intérêt particulier pour les choses du théâtre. D'une façon générale, on peut même dire que c'est le contraire qui se produit. Le commentaire, les recherches approfondies et par-dessous tout l'analyse critique suscitent certaines habitudes et attitudes de l'esprit qui nuisent au développement de certaines facultés telles que la puissance imaginative, le sens poétique, plastique ou rythmique, le sens de la couleur et du mouvement. Et ce sont précisément ces qualités-là qui disposent l'esprit aux recherches d'art et de théâtre[968].

Dès la fin des années 1950, le théâtre universitaire connaît une croissance importante. Selon les comptages effectués par Anne-Marie Duguet, le nombre de troupes en France passe ainsi de 13 en 1958, à 27 en 1963 puis 37 en 1968[969]. De plus, le mouvement s'organise à l'échelle nationale, européenne puis internationale et il propose alors des cadres et des formes d'internationalisation alternatifs à ceux des organisations internationales, quoiqu'ils s'y rattachent souvent. En 1954, une Union européenne du théâtre universitaire (UETU) est constituée lors du festival de théâtre universitaire d'Erlangen. L'association européenne est remplacée en 1962 lors du festival de Zagreb par l'Union internationale du théâtre universitaire (UITU), rattachée à l'IIT et financée par elle. En cette même année, 34 troupes de 13 pays y sont affiliées, 79 troupes de 15 pays en 1966 et, en 1970, 84 troupes de 22 pays. Ces institutions, et les festivals qui se déploient dans leur sillage, contribuent à multiplier les circulations entre troupes de théâtre universitaire. Le festival d'Erlangen, *Internationalen Theaterwochen der Studentenbühnen*, existe ainsi de 1949 à 1968. Précédant de plusieurs années le festival de Nancy, ces 15 rencontres irrégulières représentent, selon Lew Bogdan,

---

[968] Pierre Chevrillon, « Le théâtre et l'université française », *Théâtre universitaire / théâtre amateur*, *op. cit.*, p. 12

[969] Anne-Marie Duguet, « Annexe 1 : Évolution du nombre de troupes universitaires », in *Le Théâtre universitaire : son efficacité et son action pratique sur les milieux étudiants*, thèse de doctorat de 3ème cycle en sociologie sous la direction de Jean Duvignaud, Tours, 1970, p. 215.

> « non seulement l'épicentre de toute la dynamique théâtrale révolutionnaire allemande, mais également le lieu de référence européen pour la nouvelle "avant-garde" […] [qui] allait fédérer les uns après les autres les théâtres universitaires épars, en tissant à travers l'Europe un véritable réseau de solidarité qui allait faire tâche d'huile et produire des adeptes dans toutes les universités européennes à l'Est comme à l'Ouest[970]. »

Encadré n°6 :
Le Festival mondial du théâtre de Nancy (1963-1983) et le CUIFERD (1965-1986)

Le festival de Nancy créé par Jack Lang à partir de 1963 – qui revendique être « pour la première fois au monde […], un festival mondial du théâtre universitaire[971] » – poursuit les ambitions du festival d'Erlangen. En plus de jouer un rôle central dans le renouvellement du théâtre français et européen par la confrontation d'esthétiques étrangères, il favorise les échanges entre le théâtre et l'université avec la création en 1965 du Centre universitaire international de formation et de recherche dramatique (CUIFERD), avec le soutien de Bernard Dort (Jack Lang évoque également en 1965 le projet de créer un « Institut Universitaire de Recherche Dramatique[972] », davantage rattaché aux institutions académiques nationales). Le CUIFERD se donne pour objectif de « mettre en place un trait d'union entre l'Université et le Théâtre[973] » et revendique à ce titre son rôle d' « institution interstitielle[974] » – Jean-Pierre Thibaudat en parle également comme d'une « université non universitaire du théâtre[975] ». Davantage formalisé que les deux années précédentes, le programme de l'année 1966-1967 – au sein duquel sont particulièrement présents des artistes, comme Helene Weigel ou Manfred Wekwerth du Berliner Ensemble, ainsi que des enseignants en études théâtrales comme Bernard Dort, Jean Jourdheuil, Françoise Kourilsky, Mario Baratto, Denis Bablet etc. – comprend trois volets, à la fois théorique et pratique :

> Le premier est constitué par une série de cours dispensés à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, cours qui ne s'adressent pas spécialement aux stagiaires du CUIFERD. Le second est un cycle de recherches dont les activités sont centrées sur deux thèmes : dramaturgie et société aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, texte et mise en scène dans le théâtre politique contemporain. Ce cycle se fait sous la forme de cours, de séminaires et de conférences destinés à nourrir des travaux personnels dont l'aboutissement est une représentation ou une étude comparative de

[970] Lew Bogdan et Pétra Wauters, *Comme neige au* soleil, *op. cit.*, p. 24.
[971] Jean-Michel Bauer, « Lettre à l'ambassade de Mauritanie à Paris » (19 février 1964), cité in Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy, une utopie théâtrale (1963-1983)*, Besançon, éditions Les Solitaires intempestifs, 2017, p. 31.
[972] Jack Lang, « Projet d'Institut Universitaire de Recherche Dramatique », *Revue du théâtre universitaire de Nancy*, sans numéro, 1965, pp. 21-25.
[973] P. Caspar et F. Viallet, « Le CUIFERD, expérience pédagogique », *Théâtre & Université – Revue trimestrielle du Centre universitaire international de formation et de recherche dramatiques de Nancy et du festival mondial du théâtre universitaire* n°9, janvier-mars 1967, p. 13.
[974] *Id.*
[975] Jean-Pierre Thibaudat, « Annexe – La grande et petite histoire du Centre universitaire international de formation et de recherche dramatique (CUIFERD) », in *Le Festival mondial du théâtre de Nancy, une utopie théâtrale (1963-1983)*, *op. cit.*, p. 347.

différentes réalisation scéniques d'une même œuvre. Le troisième volet est un cycle d'initiation aux techniques théâtrales qui comprend des cours d'expression, d'improvisation, de jeu dramatique et un cycle centré sur l'architecture et la décoration théâtrales, le travail de mise en scène, le décor, l'éclairage et le maquillage ; ce cycle se fait sous forme de séminaires préparés par des travaux personnels ou de groupes[976].

Au début des années 1970, un enseignement en théâtre et cinéma est créé à l'Université de Nancy mais, comme le note un document de l'IET, « la liaison avec le CUIFERD (organisme privé de recherche dramatique tourné vers la profession professionnelle) a échoué[977]. » L'expérience du CUIFERD se poursuivra lors des décennies suivantes sous des formes changeantes. En 1986, trois ans après la fin du Festival de Nancy, l'Assemblée générale de l'association décide sa dissolution : selon Jean-Pierre Thibaudat, « le CUIFERD était trop lié au Festival pour lui survivre[978]. »

S'inscrivant dans un espace international du théâtre, qu'il concourt lui-même à construire et à renforcer, le théâtre universitaire contribue à une politisation simultanée du champ théâtral et du champ universitaire. Si une première forme de politisation du théâtre a eu lieu auparavant, dans le climat conflictuel de la guerre froide, elle change pourtant de forme au cours des années 1960. Comme le note Patricia Devaux, « le théâtre politique n'est pas dans les années 1950 le théâtre subversif envers l'ordre établi qu'il sera dans les décennies suivantes[979]. »

En effet, conséquence de la circulation internationale des esthétiques théâtrales les plus politisées comme le théâtre de Brecht, les nouvelles écritures dramatiques allemandes ou anglo-saxonnes, les formes performatives etc., le théâtre universitaire se construit de plus en plus dans les années 1960 dans un refus de l'institution universitaire comme du théâtre professionnel en revendiquant, selon l'expression d'Émile Copfermann et de Jean-Claude Lévy, d' « être ce que ne peut être le théâtre professionnel. Un lieu d'expérimentation […], de recherche, de contestation. Un théâtre révolutionnaire, pourquoi pas[980] ? » Dans le cas français comme allemand, on assiste ainsi, au cours de ces années, à une profonde transformation du répertoire des troupes de théâtre universitaire. Comme le montre Anne-Marie Duguet pour la France, les

[976] P. Caspar et F. Viallet, « Le CUIFERD, expérience pédagogique », *op. cit.*, p. 15.
[977] « Séminaire de réflexion sur la finalité des études théâtrales : Compte-rendu de la première séance » (9 décembre 1970). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 28.9.
[978] Jean-Pierre Thibaudat, « Annexe – La grande et petite histoire du Centre universitaire international de formation et de recherche dramatique (CUIFERD) », *op. cit.*, p. 370.
[979] Patricia Devaux, « Le théâtre, scène politique de la Libération à la guerre froide », *Théâtre et Politique de la fin du Moyen Age à nos jours*, *Revue française d'histoire des idées politiques* n°8, 1998, p. 355.
[980] E. Copfermann, J.C. Levy, « De Nancy à Erlangen », in *Calliope : Jeune théâtre* n°1, 1965, p. 49.

spectacles reposant sur une pièce classique ou « contemporaine classique » (la notion est de l'auteure et regroupe Anouilh, Giraudoux et Camus), auparavant dominants, font place à des spectacles réalisés à partir de pièces « contemporaines (Brecht, Gatti, Weiss, Vian) » ainsi que des « expériences originales ». Sur 11 spectacles de 8 troupes différentes en 1959, 10 sont des représentations d'auteurs classiques ou de « contemporains classiques » et il n'y en a qu'un qui soit effectué à partir du texte d'un auteur contemporain. En 1970, sur 30 spectacles de 23 troupes distinctes, 2 proviennent de pièces « contemporaines classiques », 4 de classiques, 6 de l'avant-garde, 8 de créations originales et 10 de textes contemporains[981]. Pour le cas allemand, selon les comptages réalisés par Dorothea Kraus, sur les 291 pièces jouées par les « *studentischen Theatergruppen* » entre 1946 et 1959, il y avait 165 « *Novitäten*[982] », une proportion déjà importante et qui s'accroît lors de la décennie suivante. Cette revendication d'un art alternatif et à distance du répertoire classique – de même que le fait d'aborder des thématiques directement politiques – caractérise alors le théâtre universitaire de cette période, point sur lequel insiste Jean-Jacques Hocquart en 1965 dans la revue étudiante *Calliope* :

> le rôle du théâtre universitaire et son action dans les années à venir doit se concevoir dans trois directions : tout d'abord tourné vers le théâtre de métier pour amener à ce dernier des éléments de recherche nouvelle qu'il ne peut acquérir dans la structure actuelle du théâtre ; d'autre part, en étroite collaboration avec l'Université afin de permettre et de développer l'enseignement du théâtre, j'ajouterai de l'empêcher de se scléroser quand il existe déjà. […] Enfin, notre dernière direction d'intervention est la société : agir sur les structures du monde dans lequel nous vivons pour le faire changer, l'améliorer, notre action doit être tournée vers la prise de conscience des masses[983].

Ou encore Jacques Nichet, futur enseignant en études théâtrales à Nanterre, à l'orée de 1968 :

> Tout l'effort [du théâtre universitaire] devrait tendre à rétablir un dialogue critique entre la scène et la salle : c'est pourquoi il évitera à tout prix la reconstitution anachroniques des œuvres qui n'ont d'autre intérêt que d'être au programme de la faculté. Les étudiants témoigneront dans leur théâtre de leur monde, de notre monde, de ses luttes et de ses contradictions[984].

---

[981] Anne-Marie Duguet, « Annexe 7 : Coupe du répertoire des troupes universitaires depuis 10 ans », in *Le Théâtre universitaire : son efficacité et son action pratique sur les milieux étudiants*, *op. cit.*, p. 258.

[982] Dorothea Kraus, *Theater-Proteste: Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*, *op. cit.*, p. 69.

[983] J.J. Hocquart, « Situation du théâtre universitaire en France », *Calliope : Jeune théâtre* n°1, 1965, p. 42.

[984] Jacques Nichet, « Grandeur et misère du théâtre universitaire », *Études*, tome 328, mars 1968/3, p. 403.

Cette « politisation précoce[985] » du théâtre universitaire, selon l'expression de Lea Sophie Schiel, est également dictée par l'investissement politique dont il fait l'objet de la part des mouvements étudiants français et ouest-allemand d'une part et du gouvernement d'Allemagne de l'Est de l'autre. Au début des années soixante, le syndicat étudiant majoritaire en France, l'UNEF, est devenu, selon Marie-Ange Rauch, le « porte-parole de toute une classe d'âge[986] » à la suite de son refus actif de la guerre d'Algérie. Il regroupe jusqu'à 200 000 étudiants au cours des années soixante. Sous l'égide de Jean-Jacques Hocquart (alors vice-président chargé des questions culturelles et président de l'Union internationale du théâtre universitaire au milieu des années 1960), l'UNEF impulse une réflexion critique sur la politique culturelle de Malraux, rompant alors « l'union sacrée pour le théâtre[987] » qui caractérise le théâtre français d'après-guerre. Dans un article de *Calliope : Jeune Théâtre*, revue consacrée aux questions culturelles, fondée en 1965 par l'UNEF (elle ne connaitra que deux numéros), une formule de Gaëtan Picon, directeur général des Arts et de Lettres nommé par Malraux (« La liberté culturelle ne peut exister que quand les créateurs et les animateurs sont aidés par un État capable de soutenir ceux qui le contestent, c'est-à-dire un État renonçant à toute finalité politique. »), se voit répondre :

> La "contestation" toute formelle et sans incidence politique des animateurs ne gêne en rien l'État mécène. Elle lui permet, bien au contraire, de récupérer une tradition issue du Front Populaire et de la Libération dont elle dénature les aspirations en les intégrant dans le cadre d'une planification octroyée. Un véritable théâtre politique est-il possible ? La guerre d'Algérie n'a pas manqué de régisseurs[988].

C'est pour promouvoir une « culture militante[989] » contre la culture d'État que l'UNEF investit le théâtre universitaire, ce que l'on observe également dans le cas ouest-allemand avec la gauche étudiante extra-parlementaire. On retrouve en effet un engagement similaire de la part du *Sozialistischer Deutscher Studentenbund* (SDS) dans le mouvement du *Studententheater* – ce qui engendre au début des années 1960 une rupture entre Hans Knudsen et de nombreuses troupes de théâtre universitaire de la FU,

[985] Lea Sophie Schiel, *Theater im politischen Kampf - Motivation und Konsequenz der Auflösung der internationalen Theaterwoche der Studentenbühne in Erlangen 1968*, Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte, Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 48, 2016, p. 13.
[986] Marie-Ange Rauch, *Le Théâtre en France en 1968*, *op. cit.*, p. 105.
[987] Lew Bogdan et Pétra Wauters, *Comme neige au soleil*, *op.cit.*, p. 19.
[988] Jean Denis, « Le droit à la culture », in *Calliope : Jeune Théâtre* n°2, 1965, p. 9.
[989] J.J. Hocquart, « La politique culturelle de l'UNEF », *Le Monde*, numéro spécial réalisé par l'UNEF, 18 octobre 1963, p. 3.

précédemment placées sous son « contrôle[990] ». Comme le relate Wolfgang Matthias Schwiedrzik, qui est membre du « conseil [*Beirat*] » ouest-berlinois du SDS dès le début des années 1960 et qui prend une part active à cette histoire, il s'agit alors de rejeter la « conception édifiante, "bourgeoise", du théâtre des années 1950[991] [*"bürgerlichen Bildungskonzeption des Theaters der fünfziger Jahre"*] ». Dans une opposition simultanée à l'institution universitaire et au théâtre professionnel, les étudiants reconnaissent au théâtre une efficacité politique – le « théâtre comme action[992] [*Theater als Aktion*] » selon leur mot d'ordre. Ils militent également pour de nouvelles modalités d'organisation du travail théâtral, davantage collectives et démocratiques[993]. Cette réorientation politique du théâtre étudiant aboutit en 1962 à la création à Berlin-Ouest de la *Schaubühne am Halleschen Ufer*. Elle devient ensuite cette institution mythique, dirigée par Peter Stein à partir de 1970, et qui, au départ, continue à revendiquer son statut de structure autogestionnaire, ce dont témoigne son organigramme[994]. En 1965, c'est au sein de cette *Schaubühne* qu'est représentée la première pièce de Brecht en Allemagne de l'Ouest depuis le boycott de ses œuvres avec *Homme pour homme*[995] – Stein en fait autant à son arrivée en 1970, en mettant en scène l'adaptation par Brecht du roman de Gorki, *La Mère*, œuvre encore plus sulfureuse par sa dimension de propagande. En plus de caractériser le théâtre universitaire de l'époque, ce refus de l'institution théâtrale – et, corolaire, l'ambition d'un désenclavement physique, symbolique et politique des formes de la représentation – se retrouve dans le développement du théâtre hors les murs, en particulier dans les usines, et dans le théâtre de rue, lequel jouera un rôle important en Mai 68[996].

À une autre échelle, le gouvernement est-allemand s'intéresse de près au théâtre universitaire, en particulier au Festival de Nancy en ce qu'il repose sur une « conception

[990] Carla Weingarten, „Aufstieg und Ende der Studentenbühne", in *Front Stadt Institut*, *op. cit.*, p. 186.
[991] Wolfgang Matthias Schwiedzrik, „Theater als Aktion", in Ingrid Gilcher-Holtey (Hrsg.), *1968 – Vom Ereignis zum Mythos*, Francfort, Suhrkamp 2008, p. 299.
[992] *Id.*
[993] Dorothea Kraus, „Zwischen Selbst- und Mitbestimmung. Demokratisierungskonzepte im westdeutschen Theater der frühen siebziger Jahre", in Ingrid Gilcher-Holtey, Dorothea Kraus, Franziska Schößler (Hrsg.), *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik, Organisation*, Francfort, Campus Verlag, 2006, pp. 125-152.
[994] "Figure 5. Initial structure of the Schaubühne, August 1970", in Michael Patterson, *Peter Stein – Germany's Leading Theatre Director*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 42.
[995] Wolfgang Matthias Schwiedzrik, „Theater als Aktion", *op. cit.*, p. 302.
[996] Ingrid Gilcher-Holtey, „*Die Phantasie an die Macht". Mai 68 in Frankreich*, Francfort, Suhrkamp, 2001, pp. 432-445.

assez claire orientée vers la critique sociale[997] [*eine ziemliche klare, sozialkritisch ausgerichtete Konzeption*] ». Alors que Joachim Fiebach est président de l'Union internationale du théâtre, il s'agit à la fin des années 1960 de « renforcer l'influence des pays socialistes[998] [*den Einfluss sozialistischer Länder verstärken*] » par le développement d'un « nouveau théâtre universitaire, socialiste et optimiste, sous l'égide de Brecht [*einem neuen sozialistischem, optimistischen Studententheater im Sinne Brechts*] ». En particulier en Allemagne de l'Ouest où « les troupes de théâtre universitaire ont une influence politique significative dans les universités[999] [*in westdeutschen Studentenbühnenkreise, die einen bedeutenden politischen Einfluss in den Universitäten besitzen*] » et où certaines d'entre elles « ont adopté une position loyale envers la RDA (Francfort, Hambourg, Erlangen[1000]) [*eine loyale Haltung zur DDR eingenommen haben*] ».

Le Berliner Ensemble est à ce titre particulièrement présent lors des festivals de théâtre universitaire, sans pour autant obéir entièrement aux sollicitations du pouvoir est-allemand. Par exemple, à l'occasion de la treizième « *Internationale Theaterwoche der Studentenbühne* » d'Erlangen de 1963, les membres du Berliner Ensemble présentent leurs spectacles et certains d'entre eux participent à des rencontres avec les étudiants. À cette même occasion, plusieurs conférences sur Brecht sont données – dont une par Hans Mayer –, un évènement qui marquerait, selon le *Frankfurter Rundschau* (quotidien ouest-allemand), « une victoire pour Brecht[1001] [*einen Sieg für Brecht*] ». Deux ans plus tard, une rencontre avec le Berliner Ensemble est organisée à Berlin-Est par l'Union internationale du théâtre universitaire :

> Lors du séminaire international des étudiants de l'UITU au Berliner Ensemble, auquel ont participé plus de 80 représentants du théâtre universitaire de 12 pays européens, le souhait de poursuivre les discussions a été souvent exprimé. Les acteurs et le personnel artistique du Berliner Ensemble ont discuté amicalement des méthodes de travail du théâtre de la Bertolt-Brecht-Platz avec les étudiants intéressés. Le vice-président de l'UITU, Dr.

[997] Jörg Liljeberg (Halle, Theater „Junge Garde"), „Bericht über das Studentenbühnenfestival 1966 im Zagreb" (1966). DY 24 / 20916 - Zusammenarbeit mit dem Theater "Junge Garde" in Halle/Saale, der FDJ-Kreisleitung der "Karl-Marx-Universität" in Leipzig und dem Institut für Theaterwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin, Bundesarchiv Berlin.

[998] „Bericht über die Bürositzung der UITU am 27. und 28. Januar 1968 in Berlin/DDR" (1968). DY 24 / 20916 - Zusammenarbeit mit dem Theater "Junge Garde" in Halle/Saale, der FDJ-Kreisleitung der "Karl-Marx-Universität" in Leipzig und dem Institut für Theaterwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin, Bundesarchiv Berlin.

[999] „Einschätzung des Internationalen Seminars der Studentenbühne der Humboldt-Universität zu Fragen des Gegenwartstheaters und Schlussfolgerungen" (juin 1964). DY 30/IV A 2/9.04/231 - Theater-, Kunst- und Kulturwissenschaftliche Institute der DDR, Bundesarchiv Berlin.

[1000] *Id.*

[1001] Berliner Ensemble, „Spielplan vom 1. 9. bis 30. 9. 1963". Archives privées d'Eckhard Schulz.

> Fiebach, de l'*Institut für Theaterwissenschaft* de la *Humboldt-Universität* de Berlin, a déclaré en conclusion : "Le but de ce séminaire était de familiariser les représentants du théâtre universitaire international avec les méthodes de travail de l'un des théâtres professionnels les plus importants du monde. Je pense que ce séminaire a beaucoup apporté aux étudiants pour leur pratique du travail théâtral. L'UITU poursuivra sans aucun doute ces séminaires." Lors de la réception de clôture, Helene Weigel a proposé aux étudiants de revenir à Berlin avec leurs meilleures mises en scène[1002].
>
> [*Bei den Internationalen Studentenseminar der UITU im Berliner Ensemble, an dem über 80 Vertreter von Studentenbühnen aus 12 europäischen Ländern teilnahmen, wurde der Wunsch nach Fortsetzung der Gespräche oft geäußert. Schauspieler und künstlerische Mitarbeiter des Berliner Ensembles diskutierten freundschaftlich mit den interessierten Studenten über die Arbeitsweise des Theaters am Bertolt-Brecht-Platz. Der Vizepräsident der UITU, Dr. Fiebach vom Institut für Theaterwissenschaft der Humboldt-Universität Berlin, erklärte abschließend : "Der Sinn dieses Seminars war, die Repräsentanten des Internationalen Studententheaters mit den Arbeitsmethoden eines der bedeutendsten Berufstheaters der Welt vertraut zu machen. Ich glaube, dass dieses Seminars den Studenten viel für ihre praktische Theaterarbeit gegeben hat. Der UITU wird diese Seminare auf jeden Fall fortsetzen." Auf dem Abschluss-Empfang schlug Helene Weigel den Studenten vor, einmal mit ihren besten Inszenierungen nach Berlin zu kommen.*]

Dorothea Kraus considère cette réception de Brecht par le théâtre universitaire comme l'un des facteurs principaux du processus de politisation du théâtre professionnel ouest-allemand au cours des années 1960[1003], contre « son caractère dépolitisé[1004] » qui marque à l'inverse les années d'après-guerre.

Les métamorphoses du théâtre universitaire tout au long des années 1960 jouent alors un rôle important dans la politisation conjointe de l'université et du théâtre. Elles indiquent en même temps qu'on ne saurait postuler une stricte démarcation entre « politisation par le haut » et « politisation par le bas » puisqu'elles sont ici liées. Si le théâtre universitaire est investi par les groupes militants et certains pouvoirs politiques avec la volonté de l'instrumentaliser en soumettant le théâtre à la politique, il permet également à ses partisans de remettre en cause les frontières instituées entre théâtre et université, entre critique politique et art théâtral, entre théâtre amateur et théâtre professionnel etc. Cette volonté d'abattre les frontières instituées sera particulièrement présente lors des évènements de Mai 68.

Science, art et politique : la réception de Brecht en France

La réception de Brecht dans les années 1960 passe, en Allemagne de l'Ouest, par le théâtre (universitaire) tandis que l'université s'en désintéresse encore largement. Par

[1002] Berliner Ensemble, „Spielplan vom 1. Februar – 8. März 1966". Archives privées d'Eckhard Schulz.
[1003] Dorothea Kraus, *Theater-Proteste: Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*, *op. cit.*, p. 80.
[1004] *Ibid.*, p. 46.

exemple, l'enseignement de Hans Knudsen à la FU se limiterait, selon Walter Wicclair, à mentionner le caractère communiste de l'oeuvre de Brecht[1005]. Il en va tout autrement en Allemagne de l'Est, où le Berliner Ensemble préserve l'héritage brechtien en matière théâtrale tandis qu'Ernst Schumacher assure la continuité de son enseignement intellectuel dans l'université.

En France, Bernard Dort et Roland Barthes, membres de l'équipe de rédaction de *Théâtre populaire* – une revue qui peut être considérée comme un « sujet actif du paysage théâtral […] un lieu *producteur* de théâtre[1006] » selon Marco Consolini – jouent au cours des années 1950 et 1960 un rôle primordial dans la diffusion de l'œuvre de Brecht et du modèle théâtral qu'il propose. Il leur permet en effet de poursuivre et d'approfondir leur critique du théâtre français de l'époque, qui est alors relégué à « l'arrière-garde, politiquement et esthétiquement[1007] » selon Frédérique Matonti. En présentant avec *Mère Courage* en 1954 un « spectacle « totalitaire » [où] il y a fusion, compénétration de ces éléments : naissance d'un théâtre nouveau qui n'est plus ni un théâtre de texte, ni un théâtre de mise en scène[1008] » selon Dort, Brecht affirme, à équivalence avec celui de l'auteur, le rôle du dramaturge et du metteur en scène. Comme le note encore Bernard Dort,

> « la mise en scène de ses pièces est proprement leur *réalisation*. […] De par sa structure même, la dramaturgie de Brecht est *instable*, comme certains corps chimiques qui, placés dans telle ou telle condition, risquent de *virer*, provoquant des réactions opposées aux réactions prévues[1009] ».

Cette labilité rend alors les commentateurs qualifiés tout autant nécessaires, selon la stratégie du « coup double[1010] » affirmant en même temps la nécessaire rénovation esthétique et politique du théâtre et celle du discours sur le théâtre – de la critique théâtrale d'abord, puis du discours universitaire ensuite. En effet, on observe l'omniprésence du champ lexical de la science et de l'enseignement au cours de cette

---

[1005] Walter Wicclair, „Das fatale Loch in der Berliner Theatergeschichte – Vortag über Persönlichkeiten des Berliner Theaterlebens und ihre NS-Vergangenheit" (1966), in Marta Mierendorff et Walter Wicclair, *Im Rampenlich der „dunklen Jahre" – Aufsätze zum Theater im „Dritten Reich", Exil und Nachkrieg*, Berlin, edition Sigma, 1989, p. 32.

[1006] Marco Consolini, « Revues de théâtre et combats esthétiques au XXème siècle », *Poétique de la revue théâtre et cinéma, La Revue des revues* n°33, 2002, p. 11.

[1007] Frédérique Matonti, « La politisation du structuralisme : une crise dans la théorie », *Raisons politiques* n°18, 2005, p. 68.

[1008] Propos de Bernard Dort, in « Propos sur *Mutter Courage* », *Théâtre populaire* n°8, juillet-août 1954, p. 100.

[1009] Bernard Dort, « Brecht en France », *op. cit.*, p. 228.

[1010] Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, *op. cit.*, p. 213.

histoire : enseignés par Mutter Courage[1011] » selon les mots de Roland Barthes, il s'agit ensuite d' « enseigner Brecht » et son système théorique.

À la « critique de la critique » promue par Brecht et défendue par Bernard Dort dès 1953 dans son article, « Pour une sociologie du théâtre : Un théâtre sans public, des publics sans théâtre[1012] », Brecht – qui propose « non seulement une œuvre, mais aussi un système fort, cohérent, stable[1013] » – permet d'y adjoindre un programme positif, que ne représentait plus pour les rédacteurs de *Théâtre populaire* ni le théâtre de Jean Vilar ni les tenants de la génération d'après-guerre de la décentralisation. Comme le reproche Sartre à Jean Vilar dans *Théâtre populaire* en 1955[1014], tous ceux-ci auraient pour unique principe directeur l'ambition d'un « théâtre populaire » idéalisé et mal défini, problématique que nous avons déjà évoqué à propos de l'IIT. Grâce à Brecht, la critique théâtrale se voit alors dotée d'une assise théorique avec une dimension sociologique et politique, étendant les frontières du discours légitime sur le théâtre. Comme le note le théoricien allemand dès 1928 : « au lieu d'adopter le point de vue esthétique, culinaire, la critique doit adopter le point de vue sociologique, scientifique[1015]. » En 1957, Bernard Dort écrit d'ailleurs un ouvrage, *Corneille dramaturge*[1016], largement inspiré de la méthode du sociologue marxiste Lucien Goldmann.

Comme l'affirme en 1955 l'éditorial du onzième numéro de *Théâtre populaire*, la « leçon » de Brecht est « que l'art peut et doit intervenir dans l'Histoire ; qu'il doit aujourd'hui concourir aux mêmes tâches que les Sciences, dont il est solidaire[1017] ». Il importe alors de poursuivre son optique, un « théâtre de l'ère scientifique », où « il est inévitable que la dramaturgie, pour autant qu'elle traite de grands sujets, entretienne des rapports toujours plus étroits avec la science[1018] » comme l'écrit Brecht. Ce qui suppose de s'opposer à « l'anti-intellectualisme » qui, selon Dort, « régnait dans les milieux

[1011] Roland Barthes, « Mutter Courage, de Bertolt Brecht », *Théâtre populaire* n°8, juillet-août 1954, p. 97.
[1012] Bernard Dort, « Pour une sociologie du théâtre : Un théâtre sans public, des publics sans théâtre », *Théâtre populaire* n°4, novembre-décembre 1953, pp. 12-19.
[1013] « Éditorial », *Théâtre populaire* n°11, janvier-février 1955, pp. 1-2.
[1014] « Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre (entretien avec Bernard Dort) », *Théâtre populaire* n°15, septembre-octobre 1955, pp. 3-9.
[1015] Bertolt Brecht, « Critique de la critique » (1928), in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 118.
[1016] Bernard Dort, *Corneille dramaturge* (1957), Paris, L'Arche, 1972.
[1017] « Éditorial », *Théâtre populaire* n°11, janvier-février 1955, p. 2.
[1018] Bertolt Brecht, « La Dramaturgie à l'ère de la science [I] » (1938), *op. cit.*, p. 681.

théâtraux[1019] » à cette période. Ainsi, le transfert de Brecht et des principes de son théâtre participe en France de l'intensification des relations entre science et théâtre selon Nicole Colin, qui note à l'inverse que ces relations restent plus distantes en Allemagne de l'Ouest[1020]. Elles s'approfondiront par la suite avec la création de la revue *Travail théâtral* en 1970, qui, remplaçant *Théâtre populaire*, se veut – selon les mots de ses créateurs – « "une revue d'études", à la place d'une "revue de combat[1021]" ». Marco Consolini a toutefois raison de souligner que ces deux dimensions – critique et scientifique – ne sont pas strictement équivalentes :

> « Les rédacteurs de *Théâtre populaire* ne voulaient pas être apparentés à la sphère philologique universitaire, qui considérait le théâtre sous l'angle de l'histoire littéraire, ni à la sphère journalistique mondaine des critiques professionnels. Ils tenaient à avoir un regard à la fois militant et érudit, mais d'une érudition qui n'était pas spécialisée. La reconnaissance du théâtre comme objet d'étude universitaire autonome, doté de ses propres outils d'étude historique et critique voyait le jour au même moment : Jacques Scherer réussissait à créer l'Institut d'Études théâtrales de la Sorbonne en 1959. Cette nouvelle culture théâtrologique découlait également des combats de la revue, mais elle n'était pas sa culture. En choisissant cette voie, Dort, qui fut aux côtés de Scherer dans le développement des études théâtrales en France, s'éloigna inconsciemment de la nature originelle et originale de *Théâtre populaire*[1022]. »

La figure de Brecht incarne d'une part ce rapprochement entre science et théâtre – l'une des condition de l'introduction de l'auteur en France selon Gérard Noiriel[1023] – et il permet également l'accélération de ce processus de jonction entre champs universitaire et théâtral, à la frontière desquels apparaissent les études théâtrales. Raillée par Ionesco dans son *Impromptu de l'Alma* où il fait dire à un Bartholomeus ridicule, « la poésie est contre notre science[1024] ! », cette revendication de scientificité marque plus largement le renouvellement des sciences humaines et sociales à l'époque. C'est notamment le cas avec le structuralisme, « théorie requalifiée[1025] » pour Frédérique Matonti qui, selon les principes de l'avant-garde, lie de plus en plus l'inflation théorique à la radicalité politique.

[1019] Bernard Dort, « Savoir et création théâtrale – un rapport critique » (1982). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 40.13.
[1020] Nicole Colin, *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945*, *op. cit.*, pp. 281-282.
[1021] Marco Consolini, *Théâtre populaire - 1953-1964 : Histoire d'une revue engagée*, *op. cit.*, p. 250.
[1022] *Ibid.*, p. 159.
[1023] « Les auteurs et le critiques de théâtre issus du milieu universitaire, comme Jean-Paul Sartre et Roland Barthes, ont joué un rôle décisif dans la diffusion du brechtisme en France, car il incarnait un théâtre capable de rassembler les artistes et les savants au sein d'un "intellectuel collectif" assumant une fonction de contre-pouvoir au sein de l'espace public. » (Gérard Noiriel, *Histoire, théâtre et politique*, *op. cit.*, p. 84.)
[1024] Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, *op. cit.*, p. 117.
[1025] Frédérique Matonti, « La politisation du structuralisme », *op. cit.*, p. 70.

En plus de contribuer à ce « contexte d'hybridation des cultures littéraires et scientifiques[1026] » selon Boris Gobille, l'œuvre de Brecht permet en effet de penser un « théâtre politique », distant à la fois des formes de l'agit-prop (reproché à Piscator) et des principes du théâtre communiste représenté alors par Roger Vaillant. C'est ce que note Bernard Dort en 1955 en écrivant que la conception brechtienne « aboutit à un théâtre politique – marxiste même – mais qui n'en est pas moins en contradiction absolue avec celle d'un auteur communiste (la conception reçue du théâtre communiste français) : Roger Vaillant[1027]. » Science et politique se voient alors médiatisées par le biais du marxisme, de plus en plus revendiqué dans le champ intellectuel et de moins en moins rattaché au mouvement communiste[1028]. D'ailleurs, Christophe Charle insiste sur « l'entrée par les marges » de Brecht, qui

> « présente un avantage : ainsi, Brecht n'est pas assimilé à l'Allemagne de l'Est ni, en France, au parti communiste dont les intellectuels ne sont pas toujours les fervents partisans de ce théâtre éloigné du "réalisme socialiste" alors prôné en haut lieu[1029]. »

Bernard Dort parle alors d'une « réflexion marxiste mais par des voies brechtiennes[1030] ». Il permet selon Jean Duvignaud un « marxisme de remplacement[1031] ». Tiphaine Samoyault, à propos de Barthes, écrit de même que la découverte de Brecht « [lui] permet d'affirmer deux directions fortes de sa pensée : le marxisme à travers l'idée d'une responsabilité de la forme ; le structuralisme par le travail sur la distanciation des signes[1032]. » Ce marxisme d'un type particulier et le lien entre art et science sur lequel il repose favorisent les accusations d'orthodoxie brechtienne ou de dogmatisme qui fleurissent tout au long des années 1950 et 1960. Par exemple, Morvan Lebesque considère en 1956 Barthes et Dort comme « deux jeunes

[1026] Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains*, *op. cit.*, p. 15.

[1027] Bernard Dort, « Une nouvelle dramaturgie : Brecht ou l'anti-Racine », *Théâtre populaire* n°11, janvier-février 1955, p. 30.

[1028] Lucile Dumont, Quentin Fondu et Laélia Véron, « Marxisme et critique littéraire », in Antony Burlaud et Jean-Numa Ducange (dir.), *Marx, une passion française*, Paris, La Découverte, 2018, pp. 202-213.

[1029] Christophe Charle, « Intellectuels et écrivains en France et en Allemagne dans les années 1950 : Les fondements du rapprochement », in Hélène Miard-Delacroix et Rainer Hudemann (dir.), *Mutations et intégration - Les rapprochements franco-allemands dans les années 1950*, Munich, R. Oldenbourg Verlag, 2005, p. 288.

[1030] Bernard Dort, „Lebenslauf einer Theaterzeitschrift", *Theater heute* n°6, 1966, cité par Marco Consolini, *Théâtre populaire - 1953-1964*, *op. cit.*, p. 264.

[1031] Entretien de Jean Duvignaud avec Marco Consolini, cité in *Ibid.*, p. 98.

[1032] Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015, p. 297. À ce propos, Frédérique Matonti parle même de l'invention par Barthes d'un « Brecht "structural" » (Frédérique Matonti, « La politisation du structuralisme », *op. cit.*, p. 68.)

docteurs-marxistes[1033] » – critique qui, outre la jeunesse et l'inexpérience présumée, repose sur le double reproche d'excès académique et politique. De même, Jacques Lemarchand (critique théâtral à *Combat*, au *Figaro* ou encore à *La Nouvelle Revue française*) écrit à propos d'eux la même année :

> « Je tiens les collaborateurs de Théâtre populaire plus pour des sociologues de talent, appliquant leur esprit au théâtre (comme ils le feraient à l'économie politique), que pour des critiques dramatiques, au sens où j'entends ce mot[1034]. ».

À travers la réception de Brecht, on observe ainsi ce double mouvement d'« intellectualisation[1035] » et de politisation du théâtre et du champ intellectuel en France. Nathalie Lempereur écrit par exemple que, au contact de Brecht et de ses partisans français, le dramaturge Arthur Adamov modifie en profondeur les perspectives de son théâtre et qu' « émerge non seulement la figure du dramaturge engagé, mais également celle de l'intellectuel[1036]. » Les voies particulières de la réception de Brecht en France indiquent alors les débuts de ce que Philipp Felsch a appelé le « long été de la théorie[1037] ». La fin des années 1950 et les années 1960 se caractérisent en effet par l'inflation du « label théorique[1038] » et sa « requalification politique[1039] » selon Lucile Dumont et Frédérique Matonti. Souvent élaborées en France, ces théories se propagent ensuite dans l'ensemble du monde occidental. Et, même lorsque les productions intellectuelles marquantes sont issues hors de ses frontières – comme c'est le cas pour le théâtre avec Brecht –, le centre de gravité du monde intellectuel reste, encore pour un temps, la France.

Ces « théories sans frontières[1040] » (selon l'expression de Lucile Dumont), à côté de l' « internationale de la contestation théâtrale » que représente le théâtre universitaire, contribuent à rendre possible la crise de Mai 68 et sa double expansion, sociale et géographique.

[1033] Morvan Lebesque, « Ionesco "démystificateur" », *Carrefour*, 22 février 1956, cité par Marco Consolini, *Théâtre populaire - 1953-1964*, *op. cit.*, p. 49.
[1034] Jacques Lemarchand, « J'ai horreur de la critique normative ! », entretien accordé à *Bref* n°15, 15 juin 1956.
[1035] Nicole Colin, *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945*, *op. cit.*, p. 280.
[1036] Nathalie Lempereur, *Arthur Adamov, ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 81.
[1037] Philipp Felsch, *Der lange Sommer der Theorie – Geschichte einer Revolte (1960-1990)*, Munich, Verlag C.H.Beck, 2015.
[1038] Lucile Dumont, « Faire théorie pour faire science ? », *op. cit.*
[1039] Frédérique Matonti, « La politisation du structuralisme », *op. cit.*
[1040] Lucile Dumont, « Théories sans frontières ? Les théories littéraires en France et la construction d'un espace transnational, années 1960-années 1970 », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°224, 2018, pp. 46-63.

« Les années 1968 » à Berlin-Ouest : contestation politique et conflits disciplinaires

Mai 68 se caractérise par la quasi-synchronie des contestations universitaires dans le monde occidental – et au-delà[1041] –, qui partagent trois caractéristiques selon Ingrid Gilcher-Holtey :

> « *a) ils sont lancés par une Nouvelle Gauche estudiantine, b) ils se déroulent sur fond de crise structurelle des universités et c) la guerre du Vietnam leur imprime une accélération et une internationalisation*[1042]. »

Elle note en effet que « dans tous les pays, la guerre au Vietnam fut le catalyseur du processus [de structuration de la contestation latente][1043] » et insiste sur l'importance du

> « Congrès international Vietnam, à Berlin, [qui] joua un rôle particulier dans l'édification et la mise en place d'un réseau européen des opposants à la guerre du Vietnam. Ce congrès organisé par le *Sozialistische Deutsche Studentenbund* se réunit les 17 et 18 février 1968 à la *Technische Universität* de Berlin. À elle seule, la France envoya à Berlin plus de 300 représentants de groupes d'extrême-gauche, dits "gauchistes[1044]". »

Cette crise est souvent appréhendée à l'aune du cas français, c'est-à-dire là où elle est la plus visible. En plus de ne pas suffisamment prendre en compte cet espace en germe de la contestation étudiante internationale, cette perspective se fait au détriment des spécificités de chaque cas. C'est notamment vrai pour l'Allemagne de l'Ouest, où les mobilisations étudiantes s'inscrivent dans une histoire spécifique – celle de la dénazification partielle des universités – et dans une plus longue temporalité. Davantage que pour la France, le cas ouest-allemand démontre ainsi le « télescopage de conflits antérieurs et de la dynamique de l'évènement[1045] » selon l'expression de Boris Gobille. C'est ce que montre en particulier la délégitimation croissante des élites artistiques et universitaires tout au long des années 1960, accusées dans de nombreux cas d'avoir participé à la politique culturelle nazie puis d'être parvenues à récupérer leur position de pouvoir en Allemagne de l'Ouest. Ce conflit politique – qui amène à la liquidation de figures centrales de la vie intellectuelle, comme Hans Knudsen – s'inscrit dans cette longue séquence de politisation qui se poursuivra lors des mobilisations étudiantes de la fin des années 1960. Pour les étudiants mobilisés, il ne s'agit pas simplement de

---

[1041] Ludivine Bantigny, Boris Gobille et Eugénia Palieraki (dir.), *Circulations révolutionnaires dans les années 1968, Monde(s). Histoire, espaces, relations* n°11, 2017.
[1042] Ingrid Gilcher-Holtey, « Quand les phrases interdites descendaient dans la rue : mouvements sociaux et internationalisation – l'exemple de Mai 68 », in *L'Espace intellectuel en Europe, op. cit.*, p. 188.
[1043] *Ibid.*, p. 190.
[1044] *Id.*
[1045] Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains, op. cit.*, p. 334.

s'opposer à la génération universitaire ou théâtrale précédente, mais de renouveler en profondeur les universités et les disciplines. Selon eux, cela constitue en effet un préalable indispensable à la « démocratisation » – terme central des mobilisations – de l'ensemble de la société ouest-allemande.

Du « cas Piscator » (1955-1956) au « cas Knudsen » (1961-1966)

Avant d'avoir dû affronter la critique française et internationale dans le cadre des représentations de son *Guerre et Paix* à Paris en 1956, Piscator s'est trouvé confronté à une partie de la critique théâtrale ouest-allemande en 1955. Ce « nouveau cas Piscator[1046] » – dont parle Piscator lui-même, en référence aux nombreuses attaques dont il a fait l'objet sous la République de Weimar – connaît de multiples épisodes et mélange des arguments très disparates, tour à tour personnels, esthétiques et politiques. En outre, il s'inscrit dans le contexte d'apparition de la République fédérale d'Allemagne sur la scène (militaire) internationale, avec la création cette même année d'une armée régulière, la *Bundeswehr*, et son intégration dans l'OTAN. Au lendemain de la première représentation de son adaptation du roman de Tolstoï et de son succès public, plusieurs critiques insistent ainsi, comme en France l'année suivante, sur le caractère dépassé du théâtre de Piscator. Quelques-uns condamnent frontalement son plaidoyer pour la paix, en dénoncant, comme le note Klaus Wannemacher, une « représentation "naïvement simpliste" de la question de la guerre sous la forme du dualisme "schématique" entre guerre et paix[1047] [*einer "naiv vereinfachenden" Darstellung der Kriegsthematik in der Form des "schematischen" Dualismus zwischen Krieg und Frieden*] ».

Outre ce reproche d'une simplification démagogique des enjeux militaires contemporains, les critiques ouest-berlinois lient également le succès de la pièce au caractère démodé de sa forme. Par exemple, dans *Die Welt*, un critique écrit que « le style est devenu vieilli. Sa méthode d'un théâtre épique et pédagogique a fait long feu[1048] [*Der Stil […] ist alt geworden. Seine Methode des technisch-epischen Lehrtheaters hat sich überlebt*] » et, dans *Der Tag*, un autre que « les expériences sont les bienvenues –

[1046] Erwin Piscator, „25 Jahre Krieg und Frieden" (1955), cité in Knut Boeser et Renata Vatková, (dir.), *Erwin Piscator, eine Arbeitsbiographie – Band 2: Moskau-Paris-New York-Berlin (1931-1966)*, Berlin (Ouest), Verlag Hentrich, 1986, p. 135.
[1047] Klaus Wannemacher, *Erwin Piscators Theater gegen das Schweigen: Politisches Theater zwischen den Fronten des Kalten Kriegs (1951-1966)*, Berlin, De Gruyter, 2004, p. 69.
[1048] Critique de *Die Welt*, cité in Sozialistisches Forum, *Der Fall Piscator*, *Der Rückschritt*, 1958, p. 6.

mais pas celles d'avant-hier[1049] [*Experimente sind willkommen – aber nicht solche von vorgestern*] ». Ces critiques négatives rompent avec le point de vue adopté par la majorité de la critique théâtrale pendant la République de Weimar, où ce qui était reproché à Piscator portait moins sur des questions esthétiques que sur les principes politiques qui l'animaient : par exemple, Hans Knudsen lui reprochait déjà en 1929 son « théâtre (de parti) politique[1050] [*parteipolitische Theater*] ». Le principe de ces critiques « esthétiques » dénigrant Piscator comme le dernier représentant d'une avant-garde dépassée, c'est-à-dire d'une arrière-garde, doit pourtant être recherché au-delà de ces conceptions esthétiques, selon Piscator et ses soutiens. En effet, contre la mise en scène d'un jugement esthétique autonome de la part de la critique théâtrale ouest-berlinoise, ils insistent à l'inverse sur les critères extra-artistiques qu'elle mobiliserait implicitement.

Dans le cadre d'une réunion organisée par le « Forum Socialiste » à la Maison des Étudiants de Berlin-Ouest en mai 1955 qui donnera lieu à la publication trois ans plus tard d'un numéro de la revue *Der Rückschritt* consacré au « cas Piscator », ainsi qu'en France au texte « Un théâtre profession de foi » dans le Supplément au n°24 de la revue *Partisans* en 1965, Piscator s'en prend vivement à la critique et à son inconscient artistique et politique, en renversant là encore l'argument de l'« arrière-garde » :

> Les déclarations des critiques ne coïncident pas toujours avec l'opinion du public, cela n'a rien de nouveau. Souvent, dans l'histoire du théâtre, une certaine critique a encouragé, dans son élan avant-gardiste, un public hésitant ; et la critique a dû combattre chez le public l'indolence, la force d'inertie et la préférence commode pour « le bon, l'ancien ». Toutes les grandes batailles théâtrales […] ont été prévues par ces critiques bien avant le public, qui ne s'habitue que difficilement à une nouvelle conception, un nouveau ton, une nouvelle forme. (Mais ce n'était le cas, semble-t-il, que dans les années 20 où même une presse de" droite" avait une partie littéraire de gauche, tandis qu'aujourd'hui même une presse de « gauche » est à droite dans sa partie littéraire.) C'est ainsi qu'il a été stupéfiant de constater dans le cas de *Guerre et Paix*, qu'il y a subitement à Berlin une critique "arrière-gardiste", tournée vers le passé et même réactionnaire, une critique qui a peur de la nouveauté, alors que le public comprend et participe[1051].

Pour Piscator – dont l'engagement est alors loin d'être seulement « défensif[1052] », comme le note pourtant Klaus Wannemacher – et pour ses partisans, une telle critique incarne « l'idéologie de la Restauration ». La situation théâtrale se caractérise en effet,

---

[1049] Critique de *Der Tag*, cité in *Ibid.*, p. 8.
[1050] Hans Knudsen, „Berliner Theater", *Preußische Jahrbücher* n° 218, Oktober bis Dezember 1929, p. 257.
[1051] Erwin Piscator, « Un théâtre profession de foi » (1955), trad. Jacqueline Bois, Supplément à *Partisans* n° 24, 1965, p. 20.
[1052] Klaus Wannemacher, *Erwin Piscators Theater gegen das Schweigen*, *op. cit.*, p. 74.

comme l'a montré Dorothea Kraus, par une « continuité claire des personnes, des institutions et des esthétiques[1053] [*einer deutlichen personellen, institutionellen und künstlerischen Kontinuität*] » avec le nazisme. Surtout, cette idéologie se masque elle-même, en mettant en scène son autonomie esthétique, ce qui permet à bon nombre de critiques et d'artistes de mieux mettre à distance leurs liens passés avec le nazisme, à Hans Knudsen en premier lieu.

Derrière le « cas Piscator » apparaît ainsi un conflit plus profond, à la fois d'ordre politique et esthétique, qui oppose une génération d'artistes et de critiques ayant poursuivi sans encombre leur carrière sous le nazisme et une nouvelle génération étudiante et artistique. Celle-ci, qui se renforce à cette période, souhaite rompre avec ce lourd héritage et prend ainsi Piscator pour héraut et la catégorie de l'avant-garde comme prétexte. Soutenant Piscator tout en regardant au-delà de sa seule personne, Arnold Bauer, par exemple, écrit dans le numéro de *Der Rückschritt* consacré à Piscator en 1958 :

> Nous avions le sentiment que, derrière les arguments esthétiques utilisés contre le style de Piscator, s'en cachaient d'autres, mal voilés sous une si grande hostilité. La critique a refusé cette idée avec indignation. Cette réaction était à prévoir. Il appartient à l'idéologie de la Restauration de nier sa propre teneur idéologique et de se présenter comme raison pratique. […] Il est grotesque que les critiques s'opposent à l'introduction de catégories étrangères alors qu'ils les ont eux-mêmes utilisées en cachette. Nous refusons de tels procédés et nous continuerons de les refuser[1054].
>
> [*Wir hatten den begründeten Verdacht geäußert, ihr Urteil sei nicht frei von Trübungen aus anderen Ursachen, hinter der künstlerischen Argumenten gegen Piscators Stil müssten sich andere verbergen, wenn sie mit so schlecht verhüllter Feindschaft vorgetragen wurden. Die Kritik hat diese Vermutung mit Empörung zurückgewiesen. Diese Reaktion war in jedem Falle zu erwarten. Es gehört zur Ideologie der Restauration, ihren ideologischen Gehalt zu leugnen und sich als praktische Vernunft einzuführen.* […] *Es ist grotesk, wenn die Kritiker Einspruch gegen die Einführung fremder Kategorien erheben, die sie selbst heimlich benutzt haben. Gegen ihre Verwendung wurde gerade protestiert. Dagegen wird auch künftig protestiert werden.*]

Ce conflit indique une politisation diffuse qui se renforce tout au long des années 1960, ce qui amène d'ailleurs Piscator à revendiquer plus vivement une conception politique du théâtre au début des années 1960 parallèlement à son retour sur les devants de la scène ouest-allemande. C'est ce qu'on remarque par exemple dans son « Supplément au théâtre politique » (1961) où il accepte cette dénomination, contre celle de « théâtre

[1053] Dorothea Kraus, *Theater-Proteste: Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*, *op. cit.*, p. 44.

[1054] Arnold Bauer, „Piscator und die Kritik – Bemerkungen zu einem politischen Faktum", in *Der Fall Piscator*, *op. cit.*, p. 12.

profession de foi [*Bekenntnistheater*] » qu'il s'était efforcé de mettre en œuvre tout au long des années 1950. Au début des années 1960, l'accusation se renverse, puisque ce n'est plus Piscator qui entre au banc des accusés mais Hans Knudsen et, à travers ce « symptôme[1055] », l'ensemble de ceux ayant conservés ou renforcés leur position sous le nazisme, plus tard reconvertis en champions de l'autonomie. Loin d'être incohérentes, ces deux positions sont liées par un fil commun : l'anticommunisme.

Dans ses mémoires (publiés en Allemagne de l'Est, et le fait n'est pas anodin), Walter Wicclair (1901-1998) – comédien et metteur en scène allemand, qui s'exile aux États-Unis sous le nazisme et qui ne parviendra jamais à retrouver après-guerre le succès sur les scènes ouest-allemandes – considère avoir été victime, au même titre que Piscator, de cette génération toujours aux postes de pouvoir dans les années 1950 et au début des années 1960. Il note toutefois que, quelques années plus tard, les équilibres se modifient : « Vingt ans après la fin de la guerre, une nouvelle génération commençait à s'intéresser au théâtre sous le Troisième Reich et à ses personnalités[1056] [*Zwanzig Jahre nach Kriegsende begann eine neue Generation, sich für das Theater im Dritten Reich und seine Akteure zu interessieren*] ».

À côté des multiples conflits qui opposent Knudsen à ses collègues *Theaterwissenschaftler* de Berlin-Ouest et d'ailleurs – dont nous avons déjà parlé dans notre premier chapitre –, c'est en effet à cette période que les pièces d'accusation s'accumulent, jusqu'à parler, dès 1960, d'une « affaire Knudsen[1057] [*Fall Knudsen*] ». À l'occasion d'une conférence à la *Freie Universität* le 20 juin 1966 à l'invitation des syndicats étudiants (*Sozialistischen Deutschen Studentenbundes, Sozialdemokratischen Hochschulverbundes* et *Liberalen Studentenbundes Deutschlands*), Walter Wicclair présente l'ensemble de ces pièces d'accusation à un public étudiant déjà largement politisé. Il se fait alors le porte-parole des recherches de Marta Mierendorff (1911-2002, elle participe à fonder l'*Institut für Kunstsoziologie* à Berlin-Ouest, avant d'émigrer aux États-Unis en 1967), Joseph Wulf (1912-1974, il publie en 1963 de nombreux documents d'époque dans *Theater und Film im Dritten Reich: Eine Dokumentation*) et Walter Huder (1921-2002, il est directeur des archives de *l'Akademie der Künste* de

[1055] Teresa Depenau, „Walter Wicclair und Marta Mierendorff", in *Front Stadt Institut, op. cit.*, p. 241.
[1056] Walter Wicclair, *Von Kreuzburg bis Hollywood*, Berlin (Est), Henschelverlag, 1975, p. 283.
[1057] Lettre de Heinz Elsberg au Dr. Walter Huder (Akademie der Künste) (25 novembre 1960). Nachlass Walter Huder, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin.

Berlin-Ouest à partir de 1959 avant de rejoindre l'*Institut für Theaterwissenschaft* à partir de 1973). À cette occasion, il insiste sur les difficultés auxquelles ils se sont trouvés confrontées pour accumuler tous les documents – plus de 8 ans de travail précise-t-il[1058] – et ainsi combler ce « trou fatal dans l'histoire du théâtre de Berlin[1059] [*das fatale Loch in der Theatergeschichte Berlins*] ».

Le 20 décembre 1964, Marta Mierendorff et ses étudiants publient de manière anonyme dans le journal ouest-berlinois *Spandauer Volksblatt* l'article « Geschlossene Gesellschaft: Die Provinzialisierung des Westberliner Theaterlebens und einige Ursachen ». Trouvant un large écho médiatique, ce long article très documenté, qui présente également des documents d'époque, dénonce la continuité des personnes dans les « postes-clés de la politique théâtrale[1060] [*theaterpolitischen Schluesselstellungen*] » de l'Allemagne nazie à la société ouest-allemande. Il prend largement pour cible les membres qui composent alors la *Theaterwissenschaft* germanophone : pour Berlin, Hans Knudsen et Kurt Raeck ; pour Cologne, Rolf Badenhausen ; pour Mayence, Willi Flemming et Fritz Lockemann et pour Vienne, Heinz Kindermann et Margret Dietrich[1061]. Cette accusation insiste surtout sur le fait qu'ils

> ont formé de nombreux étudiants, qui leur ont servi d'intermédiaires efficaces dans la politique culturelle ouest-berlinoise, dans l'édition, dans la presse, la radio et la télévision[1062].
>
> [*eine große Zahl von Schüler ausgebildet und wieder um in westberliner kulturpolitisch wirksame Positionen, in Verlage, Presse, Funk und Fernsehen vermittelt haben*]

Hans Knudsen en particulier occupe selon Walter Wicclair « une fonction culturelle centrale[1063] [*eine zentrale Kulturfunktion*]. Il constitue, selon Jan Lazardzig, le meilleur « témoignage du lien entre culture, politique et université[1064] [*Beleg die Verbindung aus Kultur, Politik und Universität*] » qui caractérise la période. Plus

---

[1058] Lettre de Walter Wicclair à Lucie Mannheim (19 juillet 1967). Nachlass Walter Huder, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin.

[1059] Marta Mierendorff, „Das fatale Loch in der Theatergeschichte Berlins", *Die Mahnung* n°6, 11. Jahrgang, 15 mars 1964, p. 5.

[1060] „Geschlossene Gesellschaft: Die Provinzialisierung des Westberliner Theaterlebens und einige Ursachen", *Spandauer Volksblatt* n° 5643, 20 décembre 1964, p. 32.

[1061] „Die deutschen und österreichischen theaterwissenschaftlichen Universitäts-Institute", in *Id.*

[1062] Document anonyme non publié (21 décembre 1964). Nachlass Walter Huder, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin.

[1063] Walter Wicclair, „Das fatale Loch in der Berliner Theatergeschichte", *op. cit.*, p. 40.

[1064] Jan Lazardzig, „Abendschaubeitrag zu Hans Knudsens 75. Geburtstag", in *Front Stadt Institut, op. cit.*, p. 218.

encore, loin d'être seulement des lâches ou des « opportunistes[1065] », leur engagement dénoterait une certaine cohérence, celle de la lutte contre le communisme, en particulier pour Knudsen, atteint selon Wicclair par une « une névrose anticommuniste[1066] [*einer antikommunistischen Neurose*] » que l'on retrouve au niveau de son engagement international au sein de la FIRT. Cette opposition au communisme leur aurait permis, selon le journaliste ouest-allemand Roland Wiegenstein, de passer sans encombres « de gardien de l'art "spécifique à l'espèce" à l'époque à celle d'idéologues de la guerre froide aujourd'hui[1067] [*damals als Wächter über „arteigene Kunst", heute als Ideologen des kalten Krieges*] ».

À l'opposé, la défense de Hans Knudsen repose sur les soutiens institutionnels et personnels qu'il multiplie (notamment de la part de certains de ses étudiants passés[1068]) et sur sa centralité dans les instances nationales et internationales de la discipline comme nous l'avons vu. Cela lui est pourtant refusé par Marta Mierendorff, laquelle note en décembre 1966 dans le journal étudiant *Colloquium* que :

> Il est nouveau pour [elle] que l ' « Institut de *Theaterwissenschaft* » de l'Université libre de Berlin soit un « institut mondialement reconnu » car le mauvais état de cette institution est bien connu.
>
> [*Dass das „Theaterwissenschaftliche Institut" der Freien Universität Berlin ein „weltweit bekanntes Institut" sein soll, ist mir neu, denn der klägliche Zustand dieser Einrichtung ist allgemein bekannt.*]

Une autre ligne argumentative que Knudsen et ses soutiens mobilisent porte sur « l'arrière-plan politique[1069] [*der politische Hintergrund*] » de l'attaque, point sur lequel insiste également la journaliste Detlev Dörner :

> Finalement, la *Freie Universität* est intervenue auprès des *Theaterwissenschaftlern*. Le Doyen de la *Philosophischen Fakultät* a licencié le professeur Hans Knudsen, après qu'une campagne orchestrée par une presse orientée à gauche s'est intéressée à son passé politique et a même mis en doute ses compétences disciplinaires[1070].

[1065] Lettre anonyme au Dr. Heinz Alban (9 août 1961). Nachlass Walter Huder, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin.

[1066] Walter Wicclair, *Von Kreuzburg bis Hollywood*, *op. cit.,* p. 244.

[1067] Roland H. Wiegenstein, Kulturkommentar am 21.12.1964 (1964). Nachlass Walter Huder, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin.

[1068] Lettre d' « anciens étudiants de *Theaterwissenschaft* » à Walter Wicclair (novembre 1965). Nachlass Walter Huder, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin.

[1069] Lettre de Hans Knudsen au doyen de la Faculté de Philosophie (31 décembre 1964). *Personalakten Hans Knudsen*, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[1070] Detlev Dörner, „Austausch mit ausländischen Hochschulen nimmt überhand – Das ist gefährlich für die FU: Professoren wandern ab", *Welt am Sonntag* (31 octobre 1965).

> [*Bei der Theaterwissenschaftlern schließlich grifft die Freie Universität selbst ein. Das Dekanat der Philosophischen Fakultät entließ Prof. Hans Knudsen, nachdem eine linksgerichtete Presse sich in einer Kampagne mit seiner politischen Vergangenheit beschäftigt und ihm sogar die fachliche Eignung abgesprochen hatte.*]

Hans Knudsen soupçonne l'Allemagne de l'Est d'être à l'origine d'une telle campagne, en déclarant auprès du doyen de la Faculté de Philosophie que les documents mobilisés par ses adversaires « ont été fournis par l'Est[1071] [*aus dem Osten besorgt worden*] ». En effet, nombre de pièces d'accusation proviennent de Berlin-Est, comme le souligne Heinz Elsberg à Walter Huder en notant qu'ils sont parvenus à récupérer « les photocopies des pièces les plus importantes de son dossier personnel de la *Humboldt Universität* est-berlinoise[1072] [*Fotokopien der wichtigsten Dokumente aus seiner in der Ostberliner Humboldt Universität liegenden Personalakt*e]. »

Pendant cette période, les mobilisations étudiantes se multiplient. Par exemple, à l'occasion de la nomination, finalement avortée, de Knudsen au conseil d'administration de la nouvelle *Lessing-Hochschule* de Berlin-Ouest en 1965, se tient une manifestation d'étudiants ouest-berlinois qui, comme le souligne un commentateur, « n'étaient pas des communistes du secteur est[1073] [*Westberliner Studenten, die keine Kommunisten des Ostsektors waren*] ». D'autre part, la rédaction du *Spandauer Volksblatt* envoie en février 1965 un ultimatum à la *Freie Universität :*

> Nous demandons à la *Freie Universität* :
>
> La Faculté de Philosophie a-t-elle examiné les accusations contre le professeur Knudsen ou prévoit-elle de le faire ?
> Comment le fait d'autoriser un homme aussi lourdement chargé que le professeur Knudsen à tenir des conférences et des enseignements même après sa retraite peut-il être compatible avec la dignité académique de la *Freie Universität*[1074] ?
>
> [*Wir fragen die Freie Universität:*
> *Hat die Philosophische Fakultät die Vorwürfe gegen Prof. Knudsen geprüft, oder hat sich vor, dies noch zu tun?*
> *Wie verträgt es sich mit der akademischen Würde der Freien Universität, einen so schwer belasteten Mann wie Prof. Knudsen selbst nach seiner Emeritierung noch Vorlesungen und Übungen halten zu lassen?*]

[1071] Lettre de Hans Knudsen au doyen de la Faculté de Philosophie (31 décembre 1964). *Personalakten Hans Knudsen*, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[1072] Lettre Heinz Elsberg au Dr. Walter Huder (Akademie der Künste) (25 novembre 1960). Nachlass Walter Huder, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin.

[1073] Anonyme, „Im Namen von Gottold Ephraim Lessing" (1965). Nachlass Walter Huder, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin.

[1074] Lettre de la rédaction du *Spandauer Volksblatt* à la FU (12 février 1965). *Personalakten Hans Knudsen*, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

L'institution universitaire est alors contrainte de prendre positition en mettant en place, dès la mi-février 1965, une commission interne « pour clarifier le cas du professeur Knudsen[1075] [*zur Klärung der Angelegenheit Prof. Knudsen*] ». Cette commission rend sa décision le 24 février : avec 27 voix pour et 2 abstentions, Knudsen est contraint d'arrêter ses cours à partir du *Sommersemester* 1965[1076]. Il préfère toutefois avancer des raisons de santé[1077], argument repris par le doyen auprès de la rédaction du *Spandauer Volksblatt*[1078]. Deux ans plus tard, à la suite de nombreuses plaintes concernant son manque de rigueur scientifique – en particulier à propos de la thèse de Mechthild Muth, considérée par Wolfgang Baumgart comme une « production non-scientifique[1079] [*unwissenschafltichen Produkt*] » –, la faculté prend la décision de lui refuser la direction de thèses, ce dont la presse se fait immédiatement l'écho[1080]. Enfin, il perd sa position au sein du Comité exécutif de la FIRT au profit de nouveaux représentants d'Allemagne de l'Ouest, sans recevoir le soutien de ses anciens alliés, et notamment de Heinz Kindermann, qui refuse de prendre part à ces « conflits berlinois[1081] [*Berliner Kämpfe*] ». L'ère Knudsen semble définitivement révolue, quoique, comme le note Walter Wicclair dans sa conférence de 1966 auprès des étudiants de la FU, la discipline se trouve déchirée suite à cette affaire :

> Après les nombreuses conversations avec des étudiants en *Theaterwissenschaft*, je sais qu'il existe deux groupes : les adeptes de Knudsen, presque des fanatiques, et d'autre part ceux qui manifestent contre lui[1082].
>
> [*Aus vielen Gesprächen mit Studenten der Theaterwissenschaft weiss ich, dass es zwei Gruppen gibt : fast fanatisch zu nennende Knudsen-Anhänger und andererseits Studenten, die gegen ihn demonstrieren*.]

En plus d'être une personnalité de plus en plus en porte-à-faux vis-à-vis de l'organisation contemporaine des universités, comme nous l'avons déjà vu au premier chapitre, Knudsen et son anticommunisme – qu'il réactive après-guerre contre Piscator

[1075] Protokoll der Fakultätssitzung am Mittwoch, 17. Februar 1965. Protokolle der Philosophische Fakultät (221-234 (1965)), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.
[1076] Protokoll der Fakultätssitzung am Sonnabend, 27. Februar 1965. Protokolle der Philosophische Fakultät (221-234 (1965)), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.
[1077] Lettre de Hans Knudsen au doyen de la Faculté de Philosophie (10 avril 1965). *Personalakten Hans Knudsen*, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.
[1078] Lettre du doyen de la Faculté de Philosophie à la rédaction du *Spandauer Volksblatt* (14 mai 1965). *Personalakten Hans Knudsen*, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.
[1079] Wolfgang Baumgart, „Zusatzreferat von Mechthild Muth" (6 mars 1967). *Personalakten Hans Knudsen*, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.
[1080] „Knudsen-Doktoranden: Auf der Suche nach einem neuen Vater", *Berliner Extra-Dienst* n°5, 3 juin 1967, p. 4.
[1081] Lettre manuscrite de Heinz Kindermann à Hans Knudsen (21 octobre 1967). Handschriftenarchiv des Deutschen Literaturarchivs Marbach.
[1082] Walter Wicclair, „Das fatale Loch in der Berliner Theatergeschichte", *op. cit.*, p. 41.

et Brecht et qui est alors adapté à la situation politique ouest-allemande et à la guerre froide – se trouvent être en décalage vis-à-vis des nouvelles générations étudiantes politisées des années 1960. Car, comme le note Corine Defrance, « la question du passé des élites, des vestiges du fascisme dans la société ouest-allemande, [est] au cœur du mouvement de contestation de la fin des années 1960[1083]. » Corollaire de la volonté de liquider l'héritage national-socialiste des universités, il s'agit également de se réapproprier les savoirs et de démocratiser les universités et les disciplines, dont la *Theaterwissenschaft*. Deux jours avant l'un des principaux évènements du mai 68 ouest-berlinois, le sit-in devant le bâtiment Henry-Ford du 22 juin 1966, Wicclair conclut son intervention devant les étudiants sur le fait que : « Le monde place de grands espoirs dans la nouvelle génération allemande[1084]. [*Die Welt setzt große Hoffnungen auf die neue Generation in Deutschland*.] »

„Unter den Talaren – Muff von 1000 Jahren"

La contestation étudiante qui se renforce tout au long de la deuxième moitié des années 1960 poursuit la mise en cause des anciennes élites intellectuelles. D'autre part, elle subsume critiques disciplinaire et politique. Par exemple, le slogan emblématique « Sous les toges – Une odeur de renfermé de 1000 ans[1085] [*Unter der Talaren – Muff von 1000 Jahren*] » discrédite l'équipe enseignante à la fois pour son caractère traditionnel (la toge) et pour son soutien passé au régime nazi (la référence aux 1000 années d'existence supposées du Troisième Reich). En plus de récuser l'esprit conservateur et les principes hiérarchiques de l'université traditionnelle, il s'agit également de refuser la mise en place d'une « université technocratique[1086] » avec la multiplication des réformes universitaires « d'en haut [*von oben*] » depuis le milieu des années 1960. À ces réformes qui agissent comme un ferment de la contestation – en plus de la mort d'un étudiant, abattu par un policier le 2 juin 1967 puis, l'année suivante, de l'attentat du 11 avril 1968 contre Rudi Dutschke –, les étudiants opposent à partir de 1967 une « contre-université [*Gegenuniversität*] ». Comme le relate Gerhard Bauβ :

> « Alors que les propositions de réforme de l'enseignement supérieur venus d'en haut deviennent plus précises et plus claires, tandis que, dans le même temps, l'implication des

[1083] Corine Defrance, « Le paysage universitaire et scientifique allemand entre déchirures et interdépendances », *op. cit.*, pp. 210-211.
[1084] Walter Wicclair, „Das fatale Loch in der Berliner Theatergeschichte", *op. cit.*, p. 41.
[1085] Cité par Jürgen Miermeister et Jochen Staadt (dir.), *Provokationen: Die Studenten- und Jugendrevolte in ihren Flugblättern (1965-1971)*, Darmstadt et Neuwied, Hermann Luchterhand Verlag, 1980, p. 44.
[1086] Gerhard Bauβ, *Die Studentenbewegung der sechziger Jahre in der Bundesrepublik und Westberlin*, Köln, Pahl-Rugenstein, 1977, p. 250.

enseignants dans la lutte et la démocratisation de l'université n'était pas plus visible, le mouvement étudiant a réalisé que la réforme de l'enseignement supérieur ne pouvait être appliquée que si elle était prise en main – pas simplement en luttant pour elle (cela va sans dire), mais également en l'exécutant soi-même, seul si nécessaire. Après le 2 juin, les contre-universités deviennent une réalité[1087]. »

[*Während die Vorschläge zur Hochschulreform von oben konkreter und schärfer wurden, gleichzeitig das professorale Potential im Kampf und Demokratisierung der Universität nicht sichtbar wuchs, vertiefte sich in der Studentenbewegung der Eindruck, die Hochschulreform sei nur zu realisieren, wenn sie in die eigenen Hände genommen würde – nicht nur dass man selbst für sie kämpfte (das verstand sich), sondern auch, dass man sie selbst und notfalls allein durchführte. Nach dem 2. Juni wurde dies mit den Gegenuniversitäten Realität.*]

Dès son origine, la « *Kritische Universität* » ouest-berlinoise – dont les principes s'exportent dans toute l'Allemagne de l'Ouest au cours des années 1967 et 1968[1088] – se fixe trois « fonctions principales [*Hauptaufgaben*] » :

1. Critique permanente des universités et exécution pratique de la réforme des études,
2. Diffusion et intensification de la pratique politique (*Praxis*), que ce soit dans le cadre d'actions spontanées, dans les groupes politiques au sein des universités ou dans les instances de représentation des étudiants, à l'aide d'analyses et de critiques scientifiques,
3. Préparer les étudiants à la pratique politique des sciences et de la société dans leurs futurs métiers et soutenir l'intelligence critique dans ces domaines professionnels[1089].

1. *Permanente Hochschulkritik und praktische Studienreform,*
2. *Verbreitung und Intensivierung politischer Praxis, sei es in spontanen Aktionszentren, politischen Hochschulgruppen oder in der Studentenvertretung, mit Hilfe wissenschaftlicher Analyse und Kritik,*
3. *Vorbereitung der Studenten auf die Praxis der Wissenschafts- und Gesellschaftspolitik in ihren künftigen Berufen und Unterstützung der kritischen Intelligenz in diesen Berufsbereichen.*

Refusant la fonction sociale de l'université dans la reproduction du pouvoir et des élites, l'université critique ouest-berlinoise met en place des cadres alternatifs de formation, scientifique et politique. Elle promeut par exemple « une nouvelle science orientée vers la pratique[1090] [*eine neue praxisorientierte Wissenschaft*] » et, contre l'« idiotisme disciplinaire[1091] [*Fachidiotismus*] », privilégie des formes libres d'enseignement

[1087] *Ibid.*, p. 252.
[1088] Joachim Scharloth, *1968: Eine Kommunikationsgeschichte*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2011, p. 183.
[1089] „Was ist die Kritische Universität?" (juillet 1967), in *Freie Universität Berlin, 1948-1973: Hochschule im Umbruch - Teil V, 1967-1969, Gewalt und Gegengewalt, op. cit.*, p. 221.
[1090] Udo Knapp et Eike Schweichel, „Zum Selbstverständnis der Studentenbewegung", *Blätter für deutsche und internationale Politik*, Heft 7, 1967, cité in *Ibid.*, p. 260.
[1091] Propos d'Oskar Negt, cité in *Ibid.*, p. 264.

interdisciplinaire. Pourtant, l'enjeu n'est pas uniquement de réformer, de l'intérieur, les institutions universitaires. Comme le note un document d'époque, la *Kritische Universität* n'est pas « un organe étudiant, mais un porte-voix des forces extra-universitaires[1092] [*nicht als Organ der Studentenschaft, sondern als Sprachrohr außeruniversitärer Kräfte*] ». Pour l'extrême-gauche, il s'agit surtout d'un « instrument dans la politisation permanente de l'université[1093] [*Instrument der fortgesetzten Politisierung der Universität*] » selon Joachim Scharloth. À partir de la démocratisation des universités, les étudiants mobilisés ambitionnent en effet de contribuer à la démocratisation de l'ensemble de la société ouest-allemande. Mais, comme en France, des groupes politiques concurrents se retrouvent au sein de la *Kritische Universität* et leurs stratégies diffèrent, entre participation (*Mitbestimmung*) et autogestion en acte. Néanmoins, ces enjeux politiques et stratégiques peuvent se rejoindre, comme par exemple dans la stratégie de la « longue marche au travers des institutions[1094] [*lange Marsch durch die Institutionen*] » énoncée par Rudi Dutschke. De même, les formes inédites de mobilisation qui se développent à cette occasion combinent souvent, comme en France, critique radicale et participation à la réforme institutionnelle. On peut par exemple observer ce phénomène pour la *Theaterwissenschaft*.

Comme nous l'avons déjà vu, la situation de la discipline de la *Theaterwissenschaft* a peu évolué depuis les années 1950 : en 1963, elle dispose d'instituts autonomes seulement à Berlin-Ouest, à Cologne et à Vienne, en plus d' « autres lieux d'enseignement de langue allemande de *Theaterwissenschaft* et de dramaturgie à Göttingen, Hanovre et Mayence[1095] [*weitere deutschprachige theaterw. und dramaturgische Lehrstätten in Göttingen, Hannover, Mainz*]. » Pourtant, la discipline connaît une forte augmentation de ses effectifs au cours des années 1960. Pour l'année 1964-1965, un document indique par exemple que le ratio nombre d'étudiants/nombre d'enseignants est de 85,5 pour la *Theaterwissenschaft* (341 étudiants pour 4 enseignants), taux le plus élevé parmi les 25 disciplines de la FU après la *Politologie*, avec un ratio de 132 (1107 étudiants pour 9 enseignants)[1096]. Cette

[1092] „Programm und Verzeichnis der KU" (1967), cité in *Ibid.*, p. 261.
[1093] Joachim Scharloth, *1968: Eine Kommunikationsgeschichte*, *op. cit.*, p. 184.
[1094] Propos de Rudi Dutschke, cité in Ingrid Gilcher-Holtey, *Die 68er Bewegung*, *op. cit.*, p. 69.
[1095] „Vorstände der Organisationen des Theaterlebens (Stand Bühnenjahrbuch 1963)". Nachlass Walter Huder, Theaterhistorische Sammlungen – Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin.
[1096] Document d'archives présenté lors de l'exposition, „Front Stadt Institut – Theaterwissenschaft an der Freien Universität, 1948-1968" (15.11.2018-31.3.2019) organisée par Jan Lazardzig.

première massification universitaire a déjà pour conséquence, comme en France selon Pierre Bourdieu, une

> « rupture de la *chaîne des identifications anticipées*, fondées dans l'ordre des successions qu'elles tendent à reproduire, [et qui] est de nature à favoriser une sorte de sécession des agents qui, exclus de la course pour l'avenir jusque-là inscrit dans leur position, sont portés à mettre en question la course elle-même[1097]. »

Tout comme pour les autres disciplines, l'enseignement de *Theaterwissenschaft* est alors accusé d'être trop classique et en décalage avec les aspirations étudiantes, comme l'explicite Peter Schneider en 1967 :

> Nous avons passé un semestre entier à étudier pourquoi les Goths respiraient les t, et nous avons travaillé sur un Français du XIX[ème] siècle qui, à son tour, avait travaillé sur un Romain du II[ème] siècle[1098].
>
> [*Wir haben uns ein Semester lang mir der Frage beschäftigt, warum die Goten das t hauchten und wir haben über einen Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts gearbeitet, der seinerseits über einen Römer des zweiten Jahrhunderts gearbeitet hatte.*]

Faisant suite aux conflits ayant émergé lors des années précédentes, le fameux sit-in du 22 juin 1966 rassemble beaucoup d'étudiants en *Theaterwissenschaft*[1099]. Tandis que les occupations de locaux se multiplient en 1968 et 1969, soit après le mai français, la mobilisation au sein de l'institut de *Theaterwissenschaft* s'organise. Ainsi, de nombreux enseignements de *Theaterwissenschaft* de la *Freie Universität* sont perturbés et annulés entre 1967 et 1969, en particulier ceux de Wolfgang Baumgart et d'Harald Zielske. Ce dernier est par exemple exclu de son propre séminaire en décembre 1968[1100]. Comme le décide le « conseil de la faculté [*Fakultätssitzung*] » du 7 mai 1969, l'institut est même fermé entre mai 1969 et le *Wintersemester* 1969/1970 à la suite, selon Harald Zielske, d' « actions de terreur[1101] [*Terroraktionen*] » de la part d'étudiants. Le doyen de la Faculté de Philosophie de l'université, Erich Loos, écrit en mai 1969 que « le *Theaterwissenschaftliches Institut* est depuis longtemps un enfant à problèmes[1102] [*das Theaterwissenschaftliche Institut seit längerer Zeit ein besonderes Sorgenkind*

[1097] Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, *op. cit.*, p. 225.

[1098] Peter Schneider, „Wir haben Fehler gemacht." – Rede auf der Vollversammlung aller Fakultäten der Freien Universität am 5. Mai 1967, cité in Jürgen Miermeister et Jochen Staadt (dir.), *Provokationen: Die Studenten- und Jugendrevolte in ihren Flugblättern (1965-1971)*, *op. cit.*, p. 46.

[1099] Peter Jammerthal, „Sit-In vor dem Henry-Ford-Bau", in *Front Stadt Institut*, *op. cit.*, p. 245.

[1100] Lettre d'Harald Zielske au Recteur de la FU (16 décembre 1968). Rektorat 146 – Theaterwissenschaftliches Institut (1954-1968), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[1101] Lettre d'Harald Zielske au Recteur de la FU (12 mai 1969). Rektorat 146 – Theaterwissenschaftliches Institut (1954-1968), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[1102] Lettre de Erich Loos (doyen de la Faculté de Philosophie) à Werner Stein (*Senator für Wissenschaft und Kunst*) (19 mai 1969). Rektorat 146 – Theaterwissenschaftliches Institut (1954-1968), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

darstellt] ». Ce dernier prend alors des mesures pour mettre fin à la contestation – en particulier « un strict *numerus clausus* pour le semestre en cours afin que la situation de l'institut ne soit pas complètement chaotique[1103] [*einen strikten „numerus clausus" für das laufende Semester, um die Zustände am Institut nicht völlig ins Chaos treiben zu lassen*] ». Il indique pourtant que la perturbation continue depuis le mois d'avril des enseignements de l'institut s'appuie selon lui sur une demande légitime d'ouverture disciplinaire :

> La situation à l'institut de *Theaterwissenschaft* a rapidement abouti à un paradoxe au début de ce semestre. D'une part, les étudiants ont à juste titre demandé à la faculté d'élargir l'éventail des cours ; d'autre part, depuis avril, ils ont pratiquement interrompu ou rendu impossibles tous les cours qui se tenaient, dans le but de reprendre en main l'institut et toutes ses activités sous leur propre direction, comme ils l'ont souligné à plusieurs reprises[1104].
>
> [*Die Situation am Theaterwissenschaftlichen Institut entwickelte sich zu Beginn dieses Semesters sehr bald zum Paradox. Einerseits forderten die Studenten des Faches von der Fakultät mit Recht eine Erweiterung des Lehrangebotes; anderseits haben sie seit April praktisch alle stattfindenden Lehrveranstaltungen gestört oder unmöglich gemacht, um das Institut und den ganzen Betrieb, wie sie mehrfach betonten, in eigene Regie zu übernehmen.*]

Les étudiants participent alors à la fois à la contestation et au processus de réforme engagé par les pouvoirs universitaires, comme le note la lettre d'une étudiante au *Kurator* de l'université quelques mois plus tôt, le 6 juin 1968 :

> Comme l'état désastreux de la *Theaterwissenschaft* ne résulte pas simplement de la situation actuelle de ce semestre, les représentants des étudiants ont élaboré des propositions de réforme des études, qui, à côté de métamorphoses formelles du cursus universitaire, aspirent également à des dispositions de fond concernant la *Theaterwissenschaft*[1105].
>
> [*Da die Misere der Theaterwissenschaft sich aber nicht nur aus der aktuellen Situation in diesem Semester ergibt, hat die Studentenvertretung Studienreformvorschläge ausgearbeitet, die neben formalen Änderungen des Studienganges auch eine inhaltliche Bestimmung der Theaterwissenschaft anstreben.*]

Pourtant, ces projets de réformes sont ambivalents et ils rendent compte des difficultés que connaît encore la discipline pour se définir. D'un côté, certains étudiants récusent la dimension pratique de la *Theaterwissenschaft*, et, en lien avec l'inflation théorique de la période que nous avons également observé pour la France, ils souhaitent la réformer sur des bases davantage scientifiques. C'est par exemple ce que certains d'entre eux

---

[1103] *Id.*
[1104] *Id.*
[1105] Lettre de Margot Frigge au *Kurator* de la *FU* (6 juin 1968). KV 2500 - 31-40 1/3, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

opposent au chanteur lyrique Herbert Brauer (1915-2013) à l'occasion de son cours « Exercice de mise en scène d'opéra » (*Übung zu Opernregie*) en décembre 1968 :

> Les étudiants ont répliqué que la *Theaterwissenschaft* devait être consolidée en premier lieu et qu'elle devait être nettoyée de son revêtement pratique. L'approbation de M. Baumgart aurait été obtenue. J'ai mis en garde contre cette attitude, car dans le domaine du théâtre musical en particulier, la recherche artistique est à mes yeux un complément nécessaire.
> Réponse des étudiants : je serais plus à ma place dans un conservatoire de musique. Ma réponse : La formation dans un conservatoire sert à l'apprentissage pratique de la musique. Les réflexions que doit avoir un metteur en scène d'opéra pourraient très bien appartenir à un institut à vocation scientifique[1106].
>
> [*Dem wurde von den Studenten entgegen gehalten, dass die Theaterwissenschaft überhaupt erst konsolidiert werden müsse und dass diese von praktischen Bezug zu reinigen sei. Die Zustimmung von Herrn Baumgart läge angeblich vor. Ich warnte vor dieser Einstellung, weil besonders auf dem Feld des Musiktheaters künstlerische Untersuchungen eine nach meiner Meinung notwendige Ergänzung darstellen.*
> *Antwort von studentischer Seite: Für meine Übung wäre die Hochschule für Musik der richtige Ort. Meine Entgegnung: Die Ausbildung an der Musikhochschule diene der praktischen Ausübung der Musik. Überlegungen, wie sie der Opernregisseur anstelle, gehörten sehr wohl an ein wissenschaftlich orientiertes Institut.*]

À l'inverse, une rencontre des étudiants en *Theaterwissenschaft* de Berlin-Ouest, de Munich et de Cologne se tient entre le 23 et le 27 janvier 1969 et préconise la suppression radicale de la division du travail entre universités et écoles d'art en transformant ces institutions existantes en « institut des acteurs, des décorateurs, des comédiens en formation et des *Theaterwissenschaftler*[1107] [*ein Institut der Schauspieler, Bühnenbilder, Schauspielschüler, Schüler und Theaterwissenschaftler*] » dont l'une des vocations principales serait l'éducation politique des artistes et des intellectuels. La constitution d'un « théâtre universitaire socialiste [*Sozialistische Studententheater*] » inter-universitaire est également évoquée.

Les étudiants, toutefois, ne monopolisent pas, à cette occasion, les projets de réforme : le conseil de la faculté [*Fakultätssitzung*] du 9 juillet 1969 prévoit par exemple de privilégier la dimension universitaire de la discipline au détriment de la formation artistique – manière de répliquer à la radicalité de la contestation, tout en

[1106] Lettre de Herbert Brauer au Recteur de la *FU* (19 décembre 1968). Rektorat 146 – Theaterwissenschaftliches Institut (1954-1968), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.
[1107] Cité in Jürgen Miermeister et Jochen Staadt (dir.), *Provokationen: Die Studenten- und Jugendrevolte in ihren Flugblättern (1965-1971)*, *op. cit.*, p. 64.

prévoyant de la freiner par la mise en place d'un arrêt des admissions qui prévaudra jusqu'à la fin du mois d'octobre 1969[1108] :

> Institut de *Theaterwissenschaft* : la HA recommande qu'à l'avenir l'accent soit mis sur la *Theaterwissenschaft* et donc de renoncer aux enseignements qui n'ont de sens que pour une carrière dans le théâtre. L'expérience a montré que l'existence de tels cours chez de nombreux étudiants en théâtre a donné de fausses idées sur la nature de cette discipline, mais aussi sur leurs perspectives de carrière dans le théâtre. La faculté décide […] que les cours qui ne servent pas la *Theaterwissenschaft* soient retirés du programme d'enseignement de la discipline.
>
> M. Hrouda, conseiller aux admissions de la faculté, préconise qu'en raison de l'inadéquation entre l'offre d'enseignement et le nombre d'étudiants, l'arrêt d'admission pour la *Theaterwissenschaft* se poursuive. La faculté accepte la proposition[1109].
>
> [*Theaterwissenschaftliches Institut: Der HA empfiehlt, die Akzente künftig auf die Theaterwissenschaft zu legen und damit auf solche Lehrveranstaltungen zu verzichten, die nur bei einer Ausbildung für eine Laufbahn am Theater Sinn haben. Erfahrungsgemäß habe die bisherige Existenz solcher Lehrveranstaltungen in vielen Studenten der Theaterwissenschaft ganz falsche Vorstellungen über das Wesen dieser Disziplin, aber auch über ihre Berufschancen am Theater erweckt. Die Fakultät beschließt […] die Lehrveranstaltungen, die nicht der Theaterwissenschaft dienen, künftig aus dem Lehrprogramm der Disziplin zu streichen.*
> *Herr Hrouda, Zulassungsreferent der Fakultät, spricht sich dafür aus, dass aufgrund Missverhältnisses zwischen Lehrangebot und Anzahl der Studenten der Zulassungsstop für die Theaterwissenschaft wieder bestehen bleibt. Die Fakultät stimmt dem Vorschlag zu.*]

Parallèlement aux multiples projets de réforme dont peu se concrétisent à cette occasion, les conflits se poursuivent jusqu'au début des années 1970 au sein de l'institut. Par exemple, un « comité de grève [*Streikrat*] » de l'institut est mis en place en 1972 contre le « plan Löffler [*Löfflerplan*] » renforçant la présence des représentants de l'État dans les conseils universitaires, manière, selon les étudiants, de reprendre en main les universités et leur cursus. À ce même moment, les membres de l'institut de *Theaterwissenschaft* insistent sur « le caractère précaire de son budget[1110] [*der prekären Etatlage des Instituts*] ». Ils soulignent également la nécessité de se renouveler et les difficultés à se (re)définir après cette séquence de mobilisation.

[1108] Protokoll der Fakultätssitzung am Mittwoch, 22. Oktober 1969. Protokolle der Philosophische Fakultät (287-303 (1969)), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.
[1109] Protokoll der Fakultätssitzung am Mittwoch, den 9. Juli 1969. Protokolle der Philosophische Fakultät (287-303 (1969)), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.
[1110] Protokoll der 7. Sitzung des Direktoriums des Instituts für Theaterwissenschaft (15 décembre 1972). Hochschularchiv / Direktoriumsprotokolle – Institut für Theaterwissenschaft (1972-1981), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin

S'inscrivant dans « un véritable changement de paradigme mémoriel[1111] » à propos du passé national-socialiste de la société ouest-allemande et de ses élites, les mobilisations étudiantes autour de 1968 ont eu le mérite d'interroger les principes d'organisation des universités sinon de participer directement à leur métamorphose, comme le soulignent Matthias Duller, Christian Fleck et Rafael Schögler :

> "From an institutionalist perspective, the student movement did not contribute much to the changes which took place in the years after 1968, but from a cultural perspective "1968" is a watershed; some even called it a cultural revolution. In the following decades, the habitus of the professoriate became more informal and permissive. Several of the movement's spokespersons became professors at a very young age because the expansion of the HE system needed personnel. Thus, the professoriate moved politically to the left for the first time since the 1848 revolution[1112]."

Au sein de l'institut ouest-berlinois de *Theaterwissenschaft* également, la crise agit « comme rituel collectif de rupture avec les routines et les attachements ordinaires[1113] », selon l'expression de Pierre Bourdieu. En refusant radicalement une grande part de l'héritage de la discipline et en interrogeant, par la même occasion, ses fondements, les mobilisations étudiantes ont eu le mérite de faire imploser le consensus qui existait auparavant, ce qui ouvre alors une longue séquence de réformes institutionnelles comme nous aurons l'occasion de le voir au chapitre suivant.

Mai 68 à Paris : contre la division du travail artistique et intellectuel

Le cas ouest-allemand nous invite à nous méfier de « *l'unité factice* des "évènements[1114]" » puisque, d'une part, les temporalités ne coïncident pas toujours exactement et que d'autre part, l'intensité de la crise diffère en fonction des contextes. Comme le souligne Ingrid Hotley :

> « Si l'on compare le 68 français et le 68 allemand du point de vue de la dynamique du processus de mobilisation, une différence majeure s'impose d'emblée : alors qu'en France, la mobilisation est le résultat d'un processus bref, rapide et spontané, qui se concentre pour l'essentiel sur un mois, les protestations en République fédérale se sont déroulées dans un processus relativement lent de mise en réseau de groupes et d'organisations qui s'est étendu au total sur trois ans, de 1965 à 1968. Loin d'être le fait du hasard, cette différence dans la durée de mobilisation est au contraire liée au caractère propre de

[1111] Hélène Camarade, « Le passé national-socialiste dans la société ouest-allemande entre 1958 et 1968 : Modalités d'un changement de paradigme mémoriel », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* n°110, 2011, p. 83.
[1112] Matthias Duller, Christian Fleck & Rafael Schögler, "Germany: After the Mandarins", *op. cit.*, p. 77.
[1113] Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, *op. cit.*, p. 250.
[1114] Michel Dobry, « Le politique dans ses états critiques », *op. cit.*, p. 86.

> chacun des mouvements, mais aussi à des "structures d'opportunité politique" spécifiques[1115]. »

Toutefois, dans les deux cas, on retrouve un même contexte géopolitique marqué par l'opposition à la guerre du Vietnam et une volonté similaire de démocratiser les institutions d'enseignement et de recherche tout en refusant les réformes universitaire qui se mettent en place au milieu des années 1960 et qui visent, selon les contestataires, à soumettre les universités au pouvoir politique et/ou à les adapter aux besoins de l'économie. À Berlin-Ouest par exemple, les « recommandations pour la réorganisation des études [*Empfehlungen zur Neuordnung des Studiums*] » du « conseil scientifique [*Wissenschaftsrat*] » le 14 mai 1966 auraient ainsi pour objectif de garantir « l'accès à l'université pour les milieux d'affaire[1116] [*Wirtschaftskreise auf die Hochschulen*] ». En France, les décrets d'application de la réforme Fouchet en 1966 créent les « Instituts de formation technique supérieure » (futurs IUT), des « instituts spécialisés et sélectifs[1117] » selon Dominique Damamme, et dénoncés en tant que tels par les étudiants. On assiste également, en France comme en Allemagne de l'Ouest, à un mouvement qui excède rapidement les seules mobilisations étudiantes, comme le souligne encore Ingrid Gilcher-Holtey pour le cas ouest-allemand :

> « Un processus de mobilisation ne devient efficace – s'il faut en croire une des thèses développées par la recherche sur les mouvements sociaux –, qu'à partir du moment où un mouvement réussit à se trouver des alliés. Ces alliés, le mouvement étudiant allemand les trouva chez des socialistes, des chrétiens de gauche, des pacifistes, des syndicalistes, des intellectuels libéraux et des intellectuels de gauche ou radicaux. Contrairement à ce qu'on trouve parfois écrit en France, le mouvement étudiant allemand ne resta pas isolé. L'opposition extraparlementaire (APO, *Außerparlamentarische Opposition*) qui se constitua en RFA à la fin 1966, avec la formation de la grande coalition, et dont le mouvement étudiant fut la force motrice, réunissait en fait trois mouvements particuliers : le mouvement étudiant, la campagne pour le désarmement ("mouvement des marches de Pâques") et l'opposition aux lois d'urgence[1118]. »

En France, les évènements de mai et juin 1968 constituent « le plus grand mouvement de grèves du XX[ème] siècle [avec] sept millions de grévistes, paralysant pendant près de trois semaines l'ensemble des entreprises, des services et des administrations[1119] »

[1115] Ingrid Gilcher-Holtey, « 1968 vu d'Allemagne », *Les Années 68 : événements, cultures politiques et modes de vie*, Lettre d'information n°9, 1995, p. 4. En ligne, consulté le 26 mars 2020 : https://sirice.eu/sites/default/files/pdf_lettre_9_gilcher.pdf

[1116] Gerhard Bauβ, *Die Studentenbewegung der sechziger Jahre*, *op. cit.*, p. 246.

[1117] Dominique Damamme, « La "question étudiante" », in Dominique Damamme, Boris Gobille, Frédérique Matonti et Bernard Pudal (dir.), *Mai-Juin* 68, Ivry, Les éditions de l'Atelier, 2008, p. 119.

[1118] Ingrid Gilcher-Holtey, « 1968 vu d'Allemagne », *op. cit.*, p. 6.

[1119] Bernard Pudal et Jean-Noël Retière, « Les grèves ouvrières de 68, un mouvement social sans lendemain mémoriel », in *Mai-Juin* 68, *op. cit.*, p. 207.

comme le notent Bernard Pudal et Jean-Noël Retière. À ce titre, la crise constitue bien, en France comme en Allemagne de l'Ouest, une « *Soziale Bewegung* » au sens d'Ingrid Gilcher-Holtey, c'est-à-dire un

> « processus de contestation mené par des individus et des groupes qui, récusant la structure existante de la société et du pouvoir, réclament des transformations sociales globales et mobilisent des soutiens pour y parvenir. C'est donc dans et par l'action qu'ils se constituent[1120]. »

Sans pour autant parler de « rendez-vous manqué » entre les étudiants et les ouvriers – Boris Gobille souligne que « si le constat se vérifie assez largement au niveau des groupes réifiés (« le mouvement ouvrier », « le mouvement étudiant »), il méconnaît les nombreux cas où ces rencontres ont bien lieu[1121] » –, les mobilisations restent toutefois disjointes. Les contestataires les plus radicaux appellent quant à eux à en finir définitivement avec les divisions du travail qui segmentent le monde social, entre travail intellectuel et travail manuel en premier lieu. Déjà entamé par les métamorphoses du théâtre universitaire et par le renouvellement théorique tout au long des années 1960, ce travail de sape de la division du travail entre professionnels de l'art et amateurs, intellectuels et créateurs, se renforce lors des mois de mai et juin 1968. Ces circulations généralisées – rendues d'autant plus légitime par la soumission systématique à la question politique, quoique Boris Gobille a raison de souligner que « la redéfinition des rapports entre art, créativité et contestation dépasse alors de loin la seule alternative entre autonomie artistique et hétéronomie politique[1122] » – coïncident largement avec les optiques des études théâtrales. C'est ce qui permet peut-être de comprendre d'une part le profond écho que les évènements rencontrent auprès d'elles et d'autre part l'influence de ces derniers sur les projets de réforme, ou de révolution, disciplinaire qui se dessinent alors.

Les comités d'action contre les « professionnels »

De nombreux comités d'action et d'agitation regroupant étudiants et artistes sont créés lors des mois de mai et juin : au 31 mai, on dénombre par exemple 460 comités d'action sur la région parisienne[1123] selon le comité de coordination. Quoique parfois en concurrence les uns envers les autres, leur objectif commun est le renvoi systématique au passé des institutions artistiques et universitaires : l'Institut d'études théâtrales

[1120] Ingrid Gilcher-Holtey, « Quand les phrases interdites descendaient dans la rue », *op. cit.*, p. 184.
[1121] Boris Gobille, « L'événement Mai 68. Pour une sociohistoire du temps court », *op. cit.*, p. 338.
[1122] Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains*, *op. cit.*, p. 83.
[1123] « Les Comités d'action », *Partisans* n°42, mai-juin 1968, p. 237.

devient l'ex-Institut d'études théâtrales[1124], l'École nationale supérieure des Beaux-arts est renommée ex-École des Beaux-arts de Paris par le MIRA (Mouvement International Révolutionnaire des Arts) qui s'organise en son sein et qui affirme dans son manifeste du 7 juin un « principe de résistance affichée aux organisations et aux institutions[1125] », etc. Dès le lundi 13 mai 1968 est crée à Paris le CACR (Comité d'agitation culturelle révolutionnaire) qui se donne pour but de

> développer dans tous les domaines la critique révolutionnaire de la culture bourgeoise et réactionnaire pour instaurer une culture nouvelle. Les lettres, les arts traditionnels, et décadents ne doivent plus avoir droit à l'expression. […] le comité d'agitation culturelle révolutionnaire anime l'agitation culturelle partout où cela est possible par des spectacles et des conférences politiques, grâce à la participation d'artistes, d'écrivains ou d'orateurs décidés à affirmer avec leurs moyens leur solidarité avec la révolution culturelle ouvrière et étudiante[1126].

Au sein même des professionnels du théâtre, la déclaration de Villeurbanne du 25 mai 1968, signée par 31 directeurs de théâtres ou de Maisons de la Culture, remet en cause la politique culturelle initiée par Malraux et illustre l'extension des thématiques politiques et culturelles portées par les étudiants auprès des professionnels du théâtre. En effet, ces derniers notent, avec une certaine repentance :

> Jusqu'à ces derniers temps, la culture en France n'était guère mise en cause par les non-cultivés que sous la forme d'une indifférence dont les cultivés à leur tour, se souciaient peu. […] D'un seul coup la révolte des étudiants et la grève des ouvriers sont venues projeter sur cette situation familière et plus ou moins admise, un éclairage particulièrement brutal. Ce que nous étions quelques-uns à entrevoir, et sans trop vouloir nous y attarder, est devenu pour nous une évidence : le viol de l'évènement a mis fin aux incertitudes de nos fragiles réflexions[1127].

À Lyon, les étudiants de la faculté de lettres créent, dans le cadre du comité d'action, une commission Art et Révolution, qui vise à remettre en cause la légitimité même des « créateurs », dans leur activité habituelle comme dans la prise de parole critique, et à promouvoir, de manière radicale, les pratiques amateures. Quelques jours plus tard, ils répondent ainsi à la déclaration de Villeurbanne :

[1124] « Assemblée générale de l'ex-Institut des Études Théâtrales de Paris » (22 mai 1968). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 100.1.

[1125] MIRA, « Manifeste » (Paris, 7 juin 1968). Archives du fond Maupéou-Abboud déposé à la BDIC, carton F delta 1061 (10).

[1126] CACR, « Qu'est-ce que le Comité d'Agitation Culturelle Révolutionnaire » (Paris, 13 mai 1968). En ligne, consulté le 23 février 2020 : http://www.cme-u.fr/commune68/feuilleter.php?id_notice=523

[1127] « Déclaration de Villeurbanne » (25 mai 1968), in Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale – 3. 1968, le tournant* (1994), Arles, Actes Sud, 2005, p. 193.

> En résumé, l'aliénation culturelle que vous dénoncez d'une part en vous déterminant totalement par rapport au non public vous l'entretenez d'autre part en vous posant comme créateur.
> Nous ne voulons évidemment pas inviter les créateurs au suicide pour que cette aliénation disparaisse. Nous pensons en effet que votre compétence artistique et vos qualités d'animateur peuvent aider à cette prise de conscience de l'aliénation. Nous voulons simplement dire que les créateurs professionnels même s'ils souhaitent la fin de cette aliénation, ne sont pas les mieux placés pour la détruire parce qu'ils en vivent. La fin de cette aliénation ne peut-être conquise que par le non public et conquise en partie contre les créateurs professionnels. C'est à ce niveau que nous pensons pouvoir faire entendre notre voix.
> Dans cette lettre, nous voudrions nous faire auprès de vous les avocats de l'amateurisme[1128].

L'occupation du Théâtre de l'Odéon est « le forum le plus visible[1129] » de l'omniprésence des thématiques culturelles, jugées désormais à l'aune de catégories politiques : c'est également le cas du slogan du festival d'Avignon de juillet, « Vilar, Béjart, Salazar ! » Deux jours après la grève générale du 13 mai et l'occupation de la Sorbonne, 3000 personnes envahissent le Théâtre de France à l'appel du Comité d'action révolutionnaire, créé dans les locaux de Censier notamment par Jean-Jacques Lebel (né en 1936), « chef de file du happening français[1130] », et Paul Virilio (né en 1932), architecte et urbaniste. Y participent également les membres de la troupe américaine du *Living Theatre*. Le théâtre de l'Odéon est occupé à partir du 15 mai 1968 et jusqu'au 15 juin. Ce dernier devient alors l' « ex-Théâtre de France[1131] » et le CAR appelle à continuer ce mouvement de « sabotage de tout ce qui est "culturel[1132]" ». Jean-Louis Barrault, directeur du théâtre, refuse d'appeler la police mais cependant, malgré sa relative bienveillance, une profonde incompréhension se fait jour. Celui-ci, bien qu'intégré (il dirige le « théâtre-parangon » de l'ère Malraux, le Théâtre de France, inauguré en 1959 par André Malraux et Charles de Gaulle lui-même[1133]), tente d'acquérir un autre statut auprès des occupants, celui de l'artiste avant-gardiste, du poète politiquement engagé, ami d'Antonin Artaud, qu'il fut jadis. Mais, comme l'écrit

---

[1128] Commission Art et Révolution, « Réponse à votre déclaration du 25 Mai 1968 » (Lyon, sans date). Archives du fond Maupéou-Abboud déposé à la BDIC, carton F delta 1061 (7).

[1129] Jean-Claude Passeron, « L'Université mise à la question : changement de décor ou changement de cap (1950-1980) ? », *op. cit.*, p. 381.

[1130] Marie-Ange Rauch, « La prise de l'Odéon », in Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale : 3. 1968, le tournant*, *op. cit.*, p. 67.

[1131] CAR, « L'imagination prend le pouvoir », Paris, 15 mai 1968. En ligne, consulté le 23 février 2020 : http://www.cme-u.fr/commune68/feuilleter.php?id_notice=519

[1132] CAR de l'ex-théâtre de France, « À propos de l'ex-Théâtre de France » (Paris, 17 mai 1968). En ligne, consulté le 23 février 2020 : http://www.cme-u.fr/commune68/affich_notice.php?id_notice=527

[1133] « Inauguration du Théâtre de l'Odéon par André Malraux et Charles de Gaulle », 31 octobre 1959, archives en ligne de l'INA : http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu01272/inauguration-du-theatre-de-l-odeon-par-andre-malraux-et-charles-de-gaulle.html

Marie-Ange Rauch, « [il] éprouve la déception cuisante de se voir remettre à la place où il s'est lui-même placé[1134]. » Comme le proclame Paul Virilio, c'est, à travers lui, l'ensemble de l'institution théâtrale, en France et dans le monde, qui est visée :

> En nous attaquant au Théâtre des Nations, c'est le caractère international du théâtre de consommation que nous visons. Nous affirmons ainsi le caractère international de notre « révolution culturelle[1135] ».

Barrault tente malgré tout de dialoguer. Par exemple, après plusieurs semaines d'occupation, il propose de transformer l'Odéon en « théâtre de l'Université » – cette forme de croisement est pourtant bien trop en décalage avec les évènements et leur radicalité, comme le souligne Patrick Ravignant :

> Dans la troisième semaine d'occupation, [Barrault] tentera, auprès du nouveau CAR, une ultime démarche : pourquoi ne transformerait-on pas l'Odéon en théâtre de l'Université ? Il serait prêt à laisser jouer des étudiants, des gens de l'extérieur, n'importe qui, et n'importe quoi. Un sec et catégorique refus coupe court à ses initiatives[1136]…

Cette volonté permanente de « dés-institutionnalisation[1137] » – qu'il s'agisse des universités, des théâtres ou d'un mélange des deux – s'accompagne alors d'un « renversement de la table des valeurs culturelles[1138] » comme l'écrit Pierre Bourdieu, dimension de la crise que l'on retrouve également au sein des études théâtrales.

Mai 68 à l'IET : une « utopie concrète »

En effet, l'intensité de la crise est particulièrement forte au sein de cette discipline. Avant l'année 1968, le Collectif intersyndical universitaire d'action pour la paix au Vietnam est présent à Censier, et Bernard Dort en fait partie[1139]. Lors des évènements, l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne se transforme en un véritable espace de jonction des mondes universitaire et théâtral.

Tout comme à Berlin-Ouest, les études théâtrales tendent à regrouper au cours des années soixante de plus en plus d'étudiants. Le Conseil d'Administration de l'Institut du 8 février 1965 souligne ainsi que « le nombre de ses étudiants s'accroît rapidement[1140] », sans être véritablement en mesure de tous les accueillir et les former. Comme nous

[1134] Marie-Ange Rauch, *Le Théâtre en France en 1968*, *op. cit.*, p. 177.
[1135] Propos de Paul Virilio, cité in Patrick Ravignant, *La Prise de l'Odéon*, Paris, Stock, 1968, pp. 44-45.
[1136] *Ibid.*, p. 196.
[1137] Jean-Claude Passeron, « L'Université mise à la question : changement de décor ou changement de cap (1950-1980) ? », *op. cit.*, p. 384.
[1138] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 305.
[1139] Nathalie Lempereur, *Arthur Adamov, ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 210.
[1140] « CA du 8 février 65 » (1965). Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

pouvons le voir dans le tableau ci-dessous, pour l'année 1963, on observe en effet une très forte mortalité scolaire, en particulier pour le diplôme d'études théâtrales. Alors qu'il y a 85 étudiants inscrits pour le certificat au début de l'année, ils ne sont que 25 à réussir les épreuves au cours des deux sessions d'examen, soit un taux de réussite de 29,4%. Pour le diplôme, les chiffres respectifs sont de 35 et de 3, soit un taux d'échec de 91,4%.

Tableau 18 : Effectif étudiant de l'Institut d'études théâtrales (1963-1964)[1141]

		Certificat	Diplôme	Total
Session de juin 1963	Inscrits en début d'année	85	35	120
	Inscrits à l'examen	42	12	54
	Présents	25	4	29
	Admissibles	16	2	18
	Admis	15	2	17
Session d'octobre 1963	Inscrits	27	6	33
	Présents	17	5	22
	Admissibles	10	1	11
	Admis	10	1	11
1963	Total admis	25	3	28

Si l'on compare les années 1963 et 1966, nous observons une croissance rapide des effectifs de l'institut, particulièrement manifeste pour ce qui est du diplôme d'études théâtrales. Au total, les étudiants sont 110 en 1963 (42 pour le certificat, 12 pour le diplôme et 54 auditeurs libres), alors qu'ils sont 180 une année plus tard, puis, en 1966, 247 ; 108 pour le certificat, soit une augmentation de 257% par rapport à 1963 ; 81 pour le diplôme, soit une augmentation de 675%, et 58 auditeurs libres. La discipline subit ainsi une croissance de ses effectifs de 224% en trois ans.

Ce nouveau flux d'étudiants détermine en partie l'acceptation par les pouvoirs publics de la création d'une maîtrise spécialisée en études théâtrales en 1967 (la demande de création d'une licence est cependant refusée). Il permet de même l'arrivée de nouveaux personnels enseignants, partiellement politisés et inscrits dans le champ théâtral. L'Institut d'études théâtrales, domicilié au Centre Censier, lieu-phare de la contestation, devient ainsi un centre névralgique du champ théâtral, où se réunissent de

[1141] Tableau effectué à partir de données tirées de Alain Virmaux, « Les études théâtrales à la Sorbonne », *op. cit.*, p. 29.

nombreux artistes aux côtés des étudiants et des enseignants, comme nous le raconte Jean-Pierre Sarrazac. En plus d'être étudiant à l'Institut d'études théâtrales à cette période et futur enseignant, il est militant au Parti socialiste unifié, tout en étant proche de l'UJCML (Union des jeunes communistes marxistes-léninistes, maoïste) :

> J'ai créé le Comité d'action de l'Institut d'études théâtrales, qui a été très vivant, très remuant. Dans les couloirs, il y avait Philippe Adrien qui faisait de l'agit-prop, moi aussi... Chéreau était parti à Villeurbanne, j'avais réuni un certain nombre de ses comédiens, dont Hélène Vincent et d'autres, Roséliane Goldstein, et on préparait... Marcel Bozonnet ! Et on préparait un spectacle d'agit-prop. Et puis surtout, c'était le débat permanent. Il y avait un monde fou qui venait : Cuny venait, Blin venait, des figures qui nous éblouissaient enfin. […] On polarisait énormément de gens. Il se passait des choses. C'est un peu comme le regroupement des gens de cinéma. Un des principaux regroupements, ce n'est pas le seul, des gens de théâtre, c'était notre Comité d'action. Les salles, qui étaient des grandes salles de Censier, étaient bourrées à craquer. Il y avait des prises de parole et pas invertébrées, pas comme à l'Odéon je dirais. À l'Odéon, vraiment il y avait tout et n'importe quoi. Il y avait des jaillissements bien sûr mais il y avait beaucoup de conneries[1142].

Quoique généralisée, la contestation prend plusieurs visages au cours des évènements, comme le montre la volonté de tenir à distance l'action de l'occupation de l'Odéon par Jean-Pierre Sarrazac. À côté de la radicalité de certains groupes, un autre mouvement apparaît, celui qui vise à transformer les études théâtrales dans un mouvement plus général de métamorphose des universités. Ces discussions autour des projets de réforme ont lieu pendant l'ensemble des mois de mai et de juin, et se pousuivent également en juillet dans le cadre du festival d'Avignon – parmi de très nombreuses commissions, la « Commission enseignement » demande par exemple « que soit créé un enseignement des Arts et Métiers du Spectacle dans le cadre de l'Université[1143] ». Au sein de l'Institut d'études théâtrales, ces propositions sont notamment motivées par l'afflux d'artistes ainsi que par l'action du Comité d'action de l'Institut d'études théâtrales, particulièrement actif, et dont le rôle « n'est pas d'édicter une doctrine ou d'établir une plate-forme idéologique, mais de permettre la contestation réelle de l'enseignement et des structures de l'Institut d'Études Théâtrales[1144] ». Comme le raconte Jean-Pierre Sarrazac :

> **Jean-Pierre Sarrazac :** On voulait réformer les études théâtrales, on voulait réformer le théâtre, on voulait réformer la société. Réformer, non. Révolutionner. […] Il y avait des réunions plus restreintes, plus réformistes autour de Jacques Scherer. Et puis il y avait des

[1142] Entretien avec Jean-Pierre Sarrazac, 21 mars 2014.
[1143] « Déclaration de la commission enseignement » (juillet 1968). Archives de Bernard Dort déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.
[1144] « Principes généraux du Comité d'action de l'Institut d'études théâtrales » (1968). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 100.1.

> réunions plus larges, plus révolutionnaires et puis des activités de préparation de spectacles de rue. […]
>
> **Question :** Le fait que l'IET regroupait alors un certain nombre d'artistes, ça doit nourrir, j'imagine, la manière dont le futur IET est envisagé ?
>
> **Jean-Pierre Sarrazac :** Oui, ça a joué. Ca a été le début d'une vraie dynamique[1145].

Tiraillés pour certains entre désir de révolution et ambition de réformes, les membres de l'institut multiplient les rencontres et les réunions : entre le 22 mai et le 6 juin, on dénombre au moins 10 réunions, assemblées générales ou comités d'actions, d'après les informations disponibles dans les archives de Bernard Dort. Colette Scherer déclare de même qu'« il y a eu une énorme réorganisation. Il y avait des assemblées générales tout le temps, tout le temps, tout le temps[1146]. » Comme en Allemagne de l'Ouest, l'enjeu est de définir de nouveaux statuts et de nouveaux programmes pour l'Institut, notamment à propos de son autonomie et des relations entre théorie et pratique, transformations qui profiteraient en premier lieu aux personnalités les moins « académiques » de la discipline. Bernard Dort en particulier, qui avait été marquée par le monde universitaire qu'il considère en 1963 comme un « monde clos, extraordinairement anachronique, pétrifié, sclérosé[1147] », participe à l'ensemble de ces débats et rencontres, y compris à ceux de l'Odéon occupé. Il contribue de même aux réflexions sur la nécessaire réforme des études théâtrales, qui trouvent un écho à l'international comme par exemple auprès du Centre d'études théâtrales de Louvain-la-Neuve[1148]. Pour Chantal Mayer-Plantureux, « les évènements de Mai lui [ont] redonné espoir en l'Université, [Bernard Dort] reste à la Sorbonne[1149]. » Si certains mots d'ordre font consensus, d'autres le sont moins comme par exemple l'idée d'« abandonner les recherches au sujet du théâtre avant la fondation du "Théâtre libre d'Antoine[1150]"» ou la volonté de se rapprocher davantage du modèle d'une école de théâtre, éloignée alors de l'Université, comme le raconte Jean-Pierre Sarrazac :

> Je voulais qu'on fasse un IUT, lié à un 3ème cycle. Parce qu'il y avait des combats à l'époque sur les IUT, pour ouvrir les IUT à la recherche. Et moi il me semblait... et je trouve que ce n'était pas une idée si idiote, qu'il fallait, sans sortir de l'université, mais se

[1145] Entretien avec Jean-Pierre Sarrazac, 21 mars 2014.
[1146] Entretien avec Colette Scherer, 21 mai 2014.
[1147] Entretien de Bernard Dort avec Chantal Meyer-Plantureux, cité in *Bernard Dort, un intellectuel singulier*, *op. cit.*, p. 175.
[1148] « L'institut d'études théâtrales de la Sorbonne : Projet adopté en juillet 1968 par l'Assemblée générale des enseignants et des étudiants de cet institut », *Cahiers théâtre Louvain* n°6, 1968/1969, pp. 53-57.
[1149] *Ibid.*, p. 178.
[1150] « Assemblée générale de l'ex-Institut des Études Théâtrales de Paris » (22 mai 1968). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 100.1.

> faire un statut particulier dans l'université, un peu d'école en quelque sorte (pause). Une sorte de statut, comme l'ENSATT [École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, Lyon], en mieux, forcément en mieux, parce que c'était l'utopie concrète[1151].

Modifiant néanmoins les rapports de force antérieurs, où la discipline restait dominée par l'enseignement littéraire et où, en son sein, les plus forts dépositaires en capitaux universitaires disposaient d'une plus grande légitimité, l'alliance entre étudiants, artistes (dont certains sont issus du théâtre universitaire comme Jean-Pierre Vincent, Patrice Chéreau, Jacques Nichet ou Ariane Mnouchkine) et fractions dominées des enseignants permet l'imposition d'un nouveau modèle disciplinaire, où s'affirme davantage les caractéristiques hybrides. On observe en effet une proximité croissante avec les professions artistiques et un éloignement patent vis-à-vis des lettres, la prise en compte d'autres formes spectaculaires (marionnettes, cirque, etc.) et de théâtres marginaux, l'utilisation de nouvelles méthodes issues des sciences humaines et l'acroissement de la pratique théâtrale. Pris dans la dynamique de l'évènement, Jacques Scherer lui-même note que « les ateliers prennent beaucoup plus de temps que les cours théoriques ; il est donc normal de renverser les données anciennes et de donner désormais la priorité à l'enseignement pratique[1152]. » Cette métamorphose est particulièrement manifeste dans la notice provisoire de l'institut de novembre 1968 :

> De nombreuses réunions tenues en Mai et en Juin 1968 par les enseignants et les étudiants, ont dégagé les grandes lignes d'un projet de réforme qui peut s'analyser provisoirement de la façon suivante :
>
> I°) Principes de travail
>
> a) Développement des liens avec les professions théâtrales
>
> […]
>
> c) pratique d'une "inter-disciplinarité mobile" qui permette de faire appel à des spécialistes d'autres disciplines (sociologie, architecture, etc.)
>
> d) pratique des séminaires verticaux groupant des étudiants des différentes années, et permettant à la fois une initiation plus rapide et plus globale et une remise en question permanente du savoir sur le théâtre
>
> e) L'Institut se consacrera à la fois à l'étude et à l'analyse de l'héritage théâtral des siècles passées, à l'explication et à la critique de la vie théâtrale actuelle et à des essais de créations théâtrales[1153].

[1151] Entretien avec Jean-Pierre Sarrazac, 21 mars 2014.

[1152] « Séminaire des enseignants : Séance du 13 janvier 1971 ». Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 28.10.

[1153] « Notice provisoire » (novembre 1968). Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

Ce renouveau des études théâtrales, qui détermine en partie leur futur développement, se double de l'autonomie institutionnelle et financière de l'Institut qui suit directement Mai 68. De plus, à la suite de la loi Faure du 12 novembre 1968 qui « accroît considérablement l'autonomie de chaque discipline[1154] » comme le note Charles Soulié, les études théâtrales tentent d'imposer un cursus spécifique et unifié, censé durer 4 ans, au sein duquel la représentation occupe une place bien plus importante qu'auparavant, comme nous pouvons le voir à partir des cours prévus pour la première année :

> **1ère année**
> 1) Histoire du théâtre (y compris mise en scène, décor, architecture, portant sur une période déterminée.
> 2) Analyse de textes d'esthétique (par exemple : Aristote, Corneille, Diderot, Lessing, Hegel, Lukacs, Brecht, Artaud)
> 3) Approche d'une œuvre dramatique
> a) lecture et méthodes d'approche (littéraires et scéniques)
> b) étude du genre dramatique auquel appartient cette œuvre.
> c) étude des manifestations et transformations de cette œuvre (réalisation importantes, traduction, adaptations).
> 4) La représentation théâtrale
> a) "lecture" et compte-rendu d'un spectacle.
> b) théâtre et société d'aujourd'hui (thème à choisir, par exemple, le statut du comédien)
> c) étude de la pratique théâtrale (contacts avec le plateau, visites de théâtre, stages[1155]).

Cette tentative échoue, mais d'autres projets suivront tout au long des années 1970. De manière générale, la discipline tend à se spécialiser, notamment par l'arrivée de nouveaux membres au sein de l'institut, en particulier d'un certain nombre d'artistes. Ainsi, en novembre 1968, seul un praticien (Charles Antonetti) fait partie de l'équipe enseignante qui en comporte 11 (Jacques Scherer, André Tissier, Bernard Dort, Martine de Rougemont et François Kourilsky pour les enseignants permanents et Alain Virmaux, Jacqueline de Jomaron, assistante de Littérature française à la Faculté de Nanterre, Jean-Jacques Roubine, assistant de Littérature français à la Sorbonne, Margaret Jones-Davies, professeur de Littérature anglaise à la Sorbonne et M. Joly, assistant de Littérature italienne à la Sorbonne, pour les enseignants à temps partiel). Ils sont 6 en mars 1969 (sur 19 enseignants, 5 permanents et 14 à temps complet) : Jacques Debary et René de Farabet, comédiens, et Charles Antonetti, René Gaudy, Georges

[1154] Charles Soulié, « La recomposition des facultés et disciplines dans l'Université française des années 60 », in *Un mythe à détruire ?, op. cit.*, p. 47.
[1155] « Notice provisoire » (novembre 1968). Archives de l'Institut d'études théâtrales déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

Sevasticoglous et Jean-Pierre Vincent, metteurs en scène[1156]. Les praticiens, majoritairement au pôle de la mise en scène, représentent ainsi désormais plus du tiers de l'équipe professorale et même presque la moitié des enseignants à temps partiel.

Ce mouvement de réforme – qui survit aux évènements – excède les seules universités pour affecter également le champ théâtral. Par exemple, Pierre-Aimé Touchard, alors directeur du Conservatoire national d'art dramatique, engage de profondes réformes dans l'institution, en particulier dans le cursus, auquel il souhaite associer des enseignants en études théâtrales : Denis Bablet pour un cours intitulé « Histoire du décor et de la mise en scène » ; Jacques Polieri (scénographe qui a pris part à la mobilisation au sein de « l'ex-institut d'études théâtrales ») et Françoise Kourilsky pour « une section autonome dans laquelle [les étudiants] pourront monter seuls des pièces, conseillés par deux assistants mis à leur disposition[1157] » et Bernard Dort, à qui il est proposé de donner un cours d'histoire du théâtre. Lui-même pris par la logique de désectorisation, Pierre-Aimé Touchard fait également la proposition, rapidement abandonnée de

> « créer plus tard une année propédeutique commune à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne, à l'Université internationale du théâtre et au Conservatoire, qui permettrait aux étudiants de choisir ensuite leur voie en toute connaissance de cause[1158]. »

L'impact de Mai 68 sur la transformation des logiques du champ universitaire et du monde théâtral est ainsi particulièrement important, notamment en contribuant à une remise en cause (limitée dans l'espace et dans le temps) des frontières constituées. Cette conjoncture favorable, entraînant la circulation et la légitimation de thématiques que la discipline des études théâtrales portait déjà avant les évènements, détermine autant sa redéfinition que son futur développement, comme nous le verrons dans la partie suivante.

****

Dans ce chapitre, nous nous sommes intéressés aux deux formes distinctes de politisation – parfois entremelées, en particulier lorsqu'elles sont prises en charge par les mêmes personnes – qui ont impacté durablement les études théâtrales. D'une part, la « politisation par le haut » a contribué à intégrer les enjeux artistiques et culturels aux

[1156] « Notice provisoire » (mars 1969). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 100.1.
[1157] Marie-Ange Rauch, *Le Théâtre en France en 1968*, *op. cit*, p. 431.
[1158] *Ibid.*, p. 433.

logiques politiques de l'État. En Allemagne de l'Est comme en France, certains enseignants en études théâtrales ont été intégrés sous des formes diverses à l'appareil bureaucratique, ce qui a concouru à légitimer les études théâtrales en les dotant d'une fonction. D'autre part, les mobilisations qui se sont multipliées au cours des années 1960, jusqu'à aboutir aux Mai 68 français et ouest-allemand – en Allemagne de l'Est, « ni l'université, ni l'Académie des sciences, lieu de la recherche, n'ont donné naissance à des foyers de contestation[1159] » comme le note Sonia Combe – reposent sur une « politisation par le bas », qui est également une « mondialisation par en bas[1160] » selon Ludivine Bantigny. Si ces mobilisations ne parviennent pas à balayer le vieux monde, elles ont toutefois un impact durable. Comme l'écrit Ingrid Gilcher-Holtey, « les mouvements de 1968 ont transformé les rapports de pouvoir dans l'État et la société dans la mesure où ils ont subverti les principes de (di)vision et de classification du monde social[1161]. » Ces contestations impactent également la discipline des études théâtrales. En effet, son ambition hybride de lier enseignement théorique et formation pratique du théâtre trouvent un écho dans la critique généralisée des principes traditionnels de la division du travail, entre art et science, entre travail intellectuel et manuel ou encore entre pratiques professionnelles et amateures. C'est d'ailleurs cette « désectorisation conjoncturelle de l'espace social[1162] » qui caractérise le mieux les évènements. Au cours de cette période, les études théâtrales trouvent alors un nouveau souffle pour se redéfinir et se développer tout au long des années 1970. Il importe donc, désormais, de s'intéresser « à ce que l'évènement fait au champ, non plus sur le moment, mais après-coup[1163]. »

[1159] Sonia Combe, *Une société sous surveillance*, *op. cit.*, p. 40.
[1160] Ludivine Bantigny, *1968 – De grands soirs en petits matins*, Paris, Seuil, 2018, p. 123.
[1161] Ingrid Gilcher-Holtey, « Quand les phrases interdites descendaient dans la rue », *op. cit.*, p. 194.
[1162] Michel Dobry, *Sociologie des crises politiques*, *op. cit.*, p. 141.
[1163] Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains*, *op. cit.*, p. 199.

CONCLUSION :
Une double synchronisation des temps et des champs

Comme nous avons pu le voir tout au long de cette partie, la question de l'internationalisation et celle de la politisation constituent après-guerre non pas seulement un contexte, mais également des « enjeux[1164] » comme le reconnait également Ludivine Bantigny. De plus, les processus d'internationalisation et de politisation semblent toujours imbriqués comme on l'observe pour la guerre froide et pour les évènements contestataires de la fin des années 1960. Mais leurs contours respectifs comme les relations qu'ils tissents entre eux ont pu se modifier au cours de la période. Si l'IIT et l'ensemble des organismes qu'il a pu héberger ont largement contribué à la reconnaissance politique et internationale des problématiques théâtrales, en particulier celles ayant trait aux politiques culturelles et éducatives, il leur est reproché dans les années 1960 d'être « l'expression d'un œcuménisme théâtral international quelque peu désuet et dépassé[1165] », et ce malgré les conflits politiques entre blocs concurrents qui s'y jouent. Contre cette « ouverture académique sur l'international[1166] », d'autres cadres et modalités alternatives d'internationalisation se développent à cette même époque, revendiquant leur rôle de contestation politique à rebours des institutions politiques traditionnelles. Mai 68 en constitue la partie émergée.

Si l'étude des premiers temps de l'histoire des études théâtrales en France et en Allemagne montraient des formes de discordance temporelle, les processus d'internationalisation et de politisation dans lesquels elles sont prises ensuite produisent des « effets de synchronisation transnationale[1167] » selon l'expression d'Anna Boschetti. Cette synchronisation double, des champs et des temps par-delà les divisions structurales et les frontières nationales, contribue à la reconnaissance et au développement de la discipline. Elle concourt en outre à lui donner forme selon les principes de l'isomorphisme. Tandis que les frontières de la discipline parviennent, non

[1164] Ludivine Bantigny, *1968 – De grands soirs en petits matins*, *op. cit.*, p. 17.
[1165] Lew Bogdan et Pétra Wauters, *Comme neige au soleil – Le Festival mondial du théâtre (Nancy, 1963-1983)*, *op. cit.*, p. 21.
[1166] *Id.*
[1167] Anna Boschetti, « La recomposition de l'espace intellectuel en Europe après 1945 », in *L'Espace intellectuel en Europe*, *op. cit.*, p. 158.

sans peine, à se stabiliser au cours de la période, la crise de la fin des années 1960 amènent à la rupture des équilibres précaires à la jonction desquels elle s'était constituée auparavant. Porté par un « élan réformateur[1168] » plus large, un vent de réforme souffle alors sur les études théâtrales, faute de révolution...

[1168] Comité de l'Éducation, *Les grandes orientations du programme de travail pour 1977*, 19 novembre 1975, p. 8. Archives du Centre d'études et de recherche sur l'innovation, OCDE, cote : ED(75)25

TROISIÈME PARTIE :
« L'EXCEPTION ET LA RÈGLE » –
LES ÉTUDES THÉÂTRALES DANS L'ORDRE DISCIPLINAIRE
(ANNÉES 1970-2000)

INTRODUCTION :
Un « moment lendemain de grands moments[1169] »
–
De la révolution à la réforme

Les études théâtrales sortent largement affectées par les processus de politisation des universités et du théâtre – la guerre froide d'abord, Mai 68 ensuite –, qui opèrent au croisement de logiques locales, nationales et internationales. Pour comprendre les métamorphoses des études théâtrales qui vont suivre, il importe de prendre en compte le mouvement réformateur plus large dans lequel sont prises les universités au cours de la période. En effet, la réforme de l'enseignement supérieur et la recherche est à l'ordre du jour et elle représente un enjeu à haute teneur politique pour les gouvernements, au niveau national comme international. C'est ce que montre par exemple le fort investissement dont l'université fait l'objet de la part des organismes internationaux, par exemple de la part du Centre pour la recherche et l'innovation dans l'enseignement (CERI). Cette institution intergouvernementale est créée au sein de l'Organisation de Coopération et de Développement Économique (OCDE) en juillet 1968, au départ pour une période expérimentale de trois ans « grâce à un don d'un million de dollars de la Fondation Ford, complété ultérieurement par un don de 750 000 dollars des sociétés du Groupe Shell[1170] » – ce qui dénote également l'intérêt que la question universitaire représente pour le monde économique. Un document du comité directeur du CERI note en octobre 1969 que :

> Les objectifs de l'enseignement sont traditionnellement un sujet de préoccupation nationale, mais il se présentent aux pays de l'OCDE, en particulier à des groupes de pays, dans des termes suffisamment analogues pour qu'une tendance se dessine vers l'internationalisation des programmes d'étude[1171].

Dans ce cadre, les réformes envisagées visent en particulier à remédier à ce qui apparaît comme une inadaptation des universités aux besoins réels de la collectivité, ce

[1169] Henri Michaux, « Lieux, moments, traversées du temps », in *Moments. Traversées du temps*, Paris, Gallimard, 1973 p. 117.

[1170] OCDE, *Centre pour la Recherche et l'innovation dans l'Enseignement*, publications de l'OCDE, 1969, p. 7.

[1171] Comité directeur, Note d'information sur l'expansion de l'enseignement et la société moderne, 21 octobre 1969. Archives du Centre d'études et de recherche sur l'innovation, OCDE, cote : CERI/GB(69)21.

qui supposerait de les réformer en luttant contre les dépositaires du pouvoir académique comme l'ont fait en 1968 les étudiants :

> Ce refus de s'engager dans la problématique de la Société, attitude caractéristique des détenteurs d'un pouvoir qu'il n'était pas question de remettre en cause, a conduit à l'isolement que l'on connaît du système (plus spécifique des Universités, il est vrai) que les violents mouvements étudiants ont à peine réussi à entamer[1172].

Pour les experts nationaux présents au sein de ces instances, le diagnostic du manque d'ouverture du système universitaire expliquerait en effet la crise de l'enseignement supérieur tout au long des années 1960 et la révolte étudiante de 1968. Selon ces mêmes experts, les étudiants doivent alors être intégrés au processus de réforme, ce qui dessine une alliance paradoxale, non seulement entre « certains technocrates, certains patrons et certains professeurs[1173] » comme l'ont montré les travaux de Marie-Emmanuelle Chessel et Fabienne Pavis, mais aussi entre ces derniers et les mouvements contestataires. Malgré des principes divergents, les partisans de la réforme « par le haut » comme les militants de la révolution « par le bas » partagent un même refus de l'autonomie stricte, considérée comme un retrait hypocrite dans la tour d'ivoire académique. Les étudiants ouest-allemands proclament par exemple que « la soi-disant liberté axiologique de valeur (*Wertfreiheit*) de la science n'est qu'une vue de l'esprit[1174]. » Contre ce qui apparaît comme une « structure monodisciplinaire du Savoir[1175] », la notion d'interdisciplinarité permet d'orienter le programme de réformes tout en maintenant cette alliance précaire contre les conservatismes (et ceux qui apparaissent comme des conservateurs) :

> Il faut garder en mémoire que l'organisation des programmes d'études en tranche de Savoir a été l'un des ferments de la révolte étudiante : protestation contre ce Savoir en miettes, pulvérisé entre une multitude spécialités où chacun s'enferme comme pour fuir la véritable connaissance ; protestation contre ce divorce croissant entre les institutions cloisonnées et la « vraie vie » perçue comme un tout complexe et indissociable, protestation contre un enseignement scolaire abstrait où la formation pratique ne joue qu'un rôle minime et secondaire ; protestation contre ces filières de formation isolées les unes des autres sans réalité avec la vie professionnelle basée sur une coopération en

---

[1172] Comité directeur du CERI, *L'innovation dans l'enseignement supérieur : les relations avec la collectivité, Orientation et nature des travaux futurs*, 31 octobre 1975, p. 4. Archives du Centre d'études et de recherche sur l'innovation, OCDE, cote : CERI/CD(75)28.

[1173] Marie-Emmanuelle Chessel et Fabienne Pavis, *Le Technocrate, le patron et le professeur – Une histoire de l'enseignement supérieur de gestion*, Paris, Belin, 2001, pp. 218-219.

[1174] CERI, *Séminaire sur la crise de l'enseignement supérieur : Rôle des étudiants dans l'université – Revendications et propositions des étudiants pour une rénovation de l'enseignement supérieur*, 13 février 1969, p. 8. Archives du Centre d'études et de recherche sur l'innovation, OCDE, cote : CERI/SHE/69.4.

[1175] Comité directeur du CERI, *L'innovation dans l'enseignement supérieur : les relations avec la collectivité, op. cit.*, p. 9.

> équipes – pour autant que l'on parle le même langage : protestation contre un état permanent de dépendance intellectuelle au détriment de toute créativité ou prise en compte de l'apport étudiant[1176]…

Cette volonté d'ouverture accrue que l'on retrouve en France comme en Allemagne de l'Ouest[1177] contribue plus largement à un processus de légitimation des modèles disciplinaires novateurs. Ces nouvelles disciplines s'appuient de plus en plus sur la revendication de l'interdisciplinarité et de moins en moins sur une distance cultivée à l'égard du monde – la « *Bildung* » allemande. En outre, elles reposent souvent sur un rapprochement entre théorie et pratique, dans un syncrétisme permis par la polysémie de la notion de pratique, qui peut renvoyer à la fois à une pratique artistique et à une pratique professionnelle. Comme l'écrit Jean-Claude Passeron, la réforme de l'université qui suit 1968, marquée elle-même par une faible cohérence, institutionnalise ces transformations :

> « la "loi sur l'orientation de l'enseignement supérieur" […] votée à l'Assemblée nationale le 10 octobre 1968 par 444 voix contre 0 et 39 abstentions […] faisait en effet reposer les nouvelles universités sur trois principes, autonomie, pluridisciplinarité, participation, qui devaient leur évidence "attrape-tout" au fait de n'avoir d'autre contenu que de prendre formellement le contre-pied des rigidités les plus évidentes de l'Université française : centralisation tatillonne, cloisonnement des facultés et des disciplines, hiérarchie figée des prises de décision pédagogiques et scientifiques[1178]. »

La loi Faure remet en cause les facultés organisées autour de quatre pôles (sciences, lettres et sciences humaines, médecine et droit) au profit des départements. En plus des nouvelles universités issues de l'implosion de l'Université de Paris, elle créée également le Centre expérimental de Vincennes[1179] et le Centre universitaire Dauphine[1180], lieu-phares des nouvelles disciplines, surtout les disciplines artistiques pour l'un et les sciences de gestion pour l'autre. La politique d'Edgar Faure se caractérise ainsi par son progressisme apparent en instituant la pluridisciplinarité d'une part et les premières formes d'autonomie budgétaire et pédagogique d'autre part. Comme Edgar Faure le note lui-même en 1968, la loi-cadre laisse

---

[1176] *Id.*

[1177] À propos de l'Université de Bielefeld, voir notamment : Ines Hülsmann, „Denken, Planen, Bauen. Zur Entstehungsgeschichte der Universität Bielefeld", *Grundlagenforschung für eine linke Praxis in den Geisteswissenschaften* 2, 2016, pp. 30-53.

[1178] Jean-Claude Passeron, « L'Université mise à la question : changement de décor ou changement de cap (1950-1980) ? », *op. cit.,* p. 386.

[1179] Sur cette histoire, voir *Un mythe à détruire ?, op. cit.* Ainsi que Guy Berger, Maurice Courtois et Colette Perrigault, *Folies et raisons d'une université : Paris 8 – De Vincennes à Saint-Denis*, Paris, éditions Petra, 2015.

[1180] Sur cette histoire, voir Alain Bienaymé et Dominique Roux, « Histoire de l'université Paris-Dauphine (1968-2008) », *Commentaire* n°122, 2008, pp. 575-583.

> aux établissements, dans des limites à fixer, une grande liberté et, de ce fait même, une grande responsabilité quant à la définition de leur organisation juridique et administrative, de leur vocation disciplinaire et pluridisciplinaire, du contenu, de la forme et de la sanction de leurs enseignements. […] Contrairement à tant de précédents, l'Université sera appelée à se rénover par elle-même[1181].

Si la loi d'Edgar Faure est parvenue, selon la formule de B. Yvert, à « concilier l'irréconciliable[1182] », cela tient en partie au caractère flou (tant épistémologiquement qu'idéologiquement) de ses mots d'ordre. C'est dans le cadre de ce flottement sémantico-idéologique, qui permet une telle alliance entre les différents partisans d'une métamorphose de l'ordre disciplinaire, que l'injonction à l'ouverture et à l'interdisciplinarité s'amplifie. C'est ainsi un maître mot des programmes des nouvelles disciplines, investi également au début des années 1970 par les nouveaux dépositaires du pouvoir universitaire. On retrouve cette revendication dans les réponses des universités au « Programme universitaire de redéploiement et de développement des activités d'enseignement et de recherche 1976-1980 », mis en œuvre par le ministère de l'enseignement supérieur en 1975. Par exemple, pour l'université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle :

> C. Les études – pluridisciplinaires et interdisciplinaires – se font à partir des disciplines scientifiques suivantes :
> - Linguistique, phonétique (théorique et appliquée, notamment à la pédagogie des langues), sémiologie, esthétique, anthropologie culturelle ;
> - sciences sociales (histoire, géographie, Sciences politiques, sociologie, psychologie)
> - mathématique et informatique.
>
> L'esprit de recherche implique un effort particulier de méthodologie, la remise en cause du découpage traditionnel des disciplines en sciences humaines et la révision fréquente des contenus de formation, en fonction de l'évolution de la sciences (*sic*) et du monde contemporain.
>
> Un enseignement lié à la recherche est nécessairement un enseignement de problématiques.
>
> Ces considérations commandent le redéploiement et le développement de la Sorbonne Nouvelle[1183].

Mais ce « parti pris de la synthèse qui réconcilie les contraires pour permettre le consensus[1184] » qui était, selon Charles Mercier, le propre de la loi Faure, va être remis en cause dans la seconde moitié des années 1970. Cette époque voit en effet se renforcer le pouvoir des réformateurs libéraux qui vont pouvoir radicaliser leurs conceptions du

---

[1181] Edgar Faure, *L'Éducation nationale et la participation*, Paris, Plon, 1968, pp. 48-49.

[1182] B. Yvert, cité par Charles Mercier, *Autonomie, autonomies : René Rémond et la politique universitaire aux lendemains de Mai 68*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, p. 17.

[1183] Raymond Las Vergnas, *Programme universitaire de redéploiement et de développement des activités de recherches et d'enseignement (1976-1980) – Paris 3*, juillet 1975, pp. 2-3. Archives nationales, cote : 19800498-3-4 Bureau des programmes et des moyens.

[1184] Charles Mercier, *Autonomie, autonomies*, *op. cit.*, p. 81.

rôle de l'enseignement supérieur et de la recherche. Cette nouvelle séquence de réformes se poursuit jusqu'à nos jours et impacte directement les études théâtrales comme nous le verrons.

Pour Andrew Abbott, « l'accent mis sur l'interdisciplinarité est apparu en même temps que les disciplines et non après[1185]. » Pourtant, loin d'être un mouvement naturel, le développement de nouvelles formes de regroupement disciplinaire est une construction politique, qui dépend largement des conjonctures idéologiques comme le souligne Jean-Louis Fabiani :

> « L'âge post-disciplinaire, le Mode 2 des bureaucrates qui rêveraient de sciences entièrement pilotées par la demande sociale, trouve une traduction parfaite dans le lexique de la flexibilité et de l'humeur anti-institutionnelle. À ce titre le discours gestionnaire sur les disciplines pourrait être la traduction idéologique d'un cauchemar néolibéral : oubliez vos garanties disciplinaires pour entrer dans le monde fluide des configurations provisoires[1186]. »

De même que la « spécialisation » des sciences fut dénoncée un siècle plus tôt, ce mouvement de morcellement disciplinaire trouve de nombreux adversaires, tout autant composites que ses partisans. Il se trouve en outre limité par l'inertie qui caractérise le monde académique – Jean-Louis Fabiani note encore que « les institutions nous rappellent à l'ordre. À l'ordre disciplinaire évidemment[1187]. »

Les études théâtrales sont portées dans les années 1970 par cet « élan réformateur[1188] » en France comme en Allemagne. Notre cinquième chapitre relate les multiples reconfigurations de la discipline au cours de ces années, ainsi que le succès qu'elle rencontre au sein du monde universitaire, à la fois en termes institutionnel et auprès des étudiants. Les études théâtrales tendent alors à se stabiliser en tant que sous-champ disciplinaire institutionnellement et scientifiquement autonome au sein de l'ordre disciplinaire. Ce mouvement « d'auto-organisation[1189] » se trouve toutefois contrarié par la persistance interne de définitions concurrentes de leur objet comme de leurs pratiques pédagogiques et par les risques externes de régression de l'autonomie. Dans notre sixième et dernier chapitre, nous analyserons la double « professionnalisation », peut-

[1185] Andrew Abbott, *Chaos of disciplines, op. cit.,* p. 132.
[1186] Jean-Louis Fabiani, « Du chaos des disciplines à la fin de l'ordre disciplinaire ? », *op. cit.,* p. 139.
[1187] *Ibid.,* p. 130.
[1188] Comité de l'Éducation, *Les grandes orientations du programme de travail pour 1977*, 19 novembre 1975, p. 8. Archives du Centre d'études et de recherche sur l'innovation, OCDE, cote : ED(75)25.
[1189] Rudolf Stichweh, « L'auto-organisation dans la genèse du système scientifique moderne » (1987), in *Études sur la genèse du système scientifique moderne, op. cit.*, pp. 169-186.

être paradoxale, des études théâtrales. Nous étudierons d'une part les différentes tentatives de renforcement des frontières disciplinaires et d'autre part les liens qui continuent à se tisser à ses marges, à la fois vis-à-vis des autres disciplines et des professionnels du théâtre. Tout au long de la période, les études théâtrales se trouvent en effet tiraillées entre perpétuation des principes d'ouverture à l'égard du monde théâtral, perspective alors en voie de légitimation au sein du monde académique, et soumission à l'ordre disciplinaire où les disciplines se caractérisent par l'établissement de frontières claires. Cette tension entre l'exception et la règle – selon le titre de la pièce de Bertolt Brecht[1190] – témoigne de l'instabilité persistante des études théâtrales face à ces injonctions contradictoires.

[1190] Bertolt Brecht, *L'Exception et la Règle* (1929-1930), trad. Bernard Sobel et Jean Dufour, in *Théâtre complet 3*, Paris, L'Arche, 2006, pp. 5-30.

CHAPITRE 5 – Les études théâtrales, un « champ faible » ?

> « Il [Arnold Schönberg] définit ainsi la forme, en guise d'exemple : c'est un état d'équilibre entre des forces agissant les unes sur les autre (apparemment une idée de champ[1191]). »
>
> Bertolt Brecht, *Journal de travail* (1944)

En 1969, dans le cadre d'une réunion de la FIRT, Heinz Kindermann prononce un long exposé sur la situation des études théâtrales dans les universités européennes. À cette occasion, il se félicite de leur récent développement, particulièrement en France et en Allemagne de l'Ouest :

> Aux Universités de Bristol, de Manchester et de Birmingham, les étudiants peuvent suivre des cours pratiques et des travaux pratiques en dehors de cours théoriques et d'histoire.
> La situation n'est pas la même en France. Pour le moment il n'existe un Institut d'Études théâtrales qu'à la Sorbonne. Le titulaire de la chaire est secondé dans ses tâches par deux maîtres assistants et plusieurs assistants. Cette équipe de collaborateur sera élargie considérablement l'année prochaine. D'autres Instituts d'études théâtrales seront créés l'année prochaine à la Faculté de Nanterre, qui dépend de l'Université de Paris, et au Centre universitaire de Vincennes, qui dépend également de l'Université de Paris. Au-delà existent pour les années suivantes des projets de création semblables aux Universités de Nancy, de Strasbourg, de Lyon, d'Aix, d'Avignon et de Bordeaux. On constate donc que les sciences théâtrales sont en train de s'imposer aux universités de France beaucoup plus que ceci n'a été le cas jusqu'ici.
> […]
> Quelle est la situation des sciences théâtrales en République fédérale d'Allemagne ? Il importe de la connaître parce que la jeune génération de ce pays s'est fait remarquer à plusieurs reprises ces derniers temps par son comportement d'impatiente contestation. Aux trois chaires avec Institut de l'Université libre de Berlin, de l'Université de Cologne et de l'Université de Munich ne sont pas venues s'en ajouter d'autres. On a cependant créé une série de nouvelles charges de cours en sciences théâtrales. À celles qui existaient déjà aux Universités de Göttingen, de Mayence, et de Hambourg sont venues s'ajouter les charges de cours des Universités de Marbourg sur la Lahn, de Giessen, de Sarrebruck et de Bochum. À Erlangen, où il existe un Institut de sciences théâtrales, sera bientôt créé le poste d'un Conseil scientifique d'études théâtrales, pour lequel on est déjà en train de chercher des candidats. Certainement les sciences théâtrales occuperont une place de choix également aux 10 à 12 Universités actuellement en voie de création de la République fédérale d'Allemagne.
> En République démocratique allemande, il existe un « domaine d'enseignement » des sciences théâtrales comportant une chaire, un institut et plusieurs chargés de cours et d'assistants à l'Université Humboldt de Berlin. Des cours d'histoire du théâtre et de

[1191] Bertolt Brecht, « Fin octobre 44 », in *Journal de travail (1938-1955)*, trad. Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 409.

> sciences théâtrales se tiennent en outre aux Universités de Leipzig, de Halle, de Greifswald et de Rostock. Avec cela, un département de sciences théâtrales a été installé à l'École théâtrale supérieure Hans Otto à Leipzig. D'importants domaines partiels de la recherche théâtrale ont été centralisés au département d'histoire du théâtre allemand de l'Académie allemand des beaux-arts à Berlin.
> […]
> Si l'on considère que lors de la fondation de notre Fédération en 1955 il n'existait en Europe que six chaires de sciences théâtrales, quelques chargés de cours et environ 9 ou 10 Musées de Théâtre, on est en droit d'affirmer que notre discipline a pris un essor considérable au cours des 14 années révolues et que bien des impulsions ont été données par notre Fédération. Certes, il subsiste toujours des préjugés à l'égard des sciences théâtrales et nous devons continuer à défendre les droits de notre discipline aux Universités[1192].

Cet essor des études théâtrales dans les universités – qu'il faut davantage spécifier en fonction de leurs contextes respectifs – engendre, de plus, de profondes reconfigurations. Parallèlement au mouvement d'autonomisation institutionnelle de la discipline qui se poursuit, la remise en cause radicale dont elle a fait l'objet à la fin des années 1960 et l'expansion disciplinaire qu'elle vit alors l'obligent à un mouvement de redéfinition, le plus souvent conflictuel. Selon Pierre Bourdieu, cette forme de réflexivité constitue un marqueur d'autonomie. Comme il l'écrit,

> « L'évolution du champ de production culturelle vers une plus grande autonomie s'accompagne ainsi vers un mouvement vers une plus grande *réflexivité*, qui conduit chacun des "genres" à une sorte de retournement critique sur soi, sur son propre principe, ses propres présupposés[1193]. »

Pourtant, si les processus d'institutionnalisation et d'autonomisation de la discipline – à la fois établissement objectif et reconnaissance subjective de ses frontières – se poursuivent, sans toujours aller de pair, ses contours restent instables. Cette « porosité des frontières[1194] » caractérise justement, selon Christian Topalov, un « champ faible », concept mobilisé pour appréhender la « nébuleuse réformatrice » du tournant du XX^{ème} siècle :

> « D'abord, sans doute, parce qu'il dispose d'une autonomie limitée, malgré la solidité apparente et, en tout cas, la spécificité de ses principes de légitimation, de ses règles de langage, du système de positions qui l'organise. Le savant ou l'artiste, dans une moindre mesure, le juriste, le médecin ou l'ingénieur ambitionnent l'indépendance : ce sont les règles de leur science ou de leur art qui valent et aucune autre instance. Le réformateur,

[1192] Heinz Kindermann, « La situation des sciences théâtrales au Universités Européennes » (1969). AdK-O 4886 - Mitgliedschaft in der International Federation of Theatre Research (FIRT), New York 1969, Archiv Akademie der Künste.
[1193] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 398.
[1194] Christian Topalov, « Le champ réformateur, 1880-1914 : un modèle », in Christian Topalov (dir.), *Laboratoires du nouveau siècle : La nébuleuse réformatrice et ses réseaux en France (1880-1914)*, Paris, éditions de l'EHESS, 1999, pp. 463-464.

> en revanche, ambitionne l'influence : sa position dans le camp et la position du champ lui-même dépendent pour une large part de pouvoirs extérieurs à celui-ci. Champ faible aussi parce qu'il se constitue pour une part décisive par la convergence d'investissements, dont la matière et la forme sont certes soumises à des contraintes communes, mais dont le retour est le plus souvent attendu ailleurs[1195]. »

Dans la continuité de cette réflexion, Lisa Stampnitzky propose le concept de « champ interstitiel » pour appréhender les nouvelles formes de regroupement disciplinaire, c'est-à-dire l'ensemble « des domaines de production culturelle qui n'ont pas de limites définies et rassemblent des acteurs, des idées et des techniques se déplaçant *entre* plusieurs champs[1196] ». Il semble bien adapté à notre objet, lui-même construit à l'intersection des champs universitaire et théâtral. Davantage soumises aux conjonctures scientifiques, idéologiques et politiques du fait de leurs frontières poreuses, les études théâtrales ont à faire face à des phénomènes de « dés-institutionnalisation », en France comme en Allemagne. En effet, comme l'avancent Gisèle Sapiro, Éric Brun et Clarisse Fordant :

> "de-institutionalization can be observed in contexts of profound social transformation or increased political control [...] but also when the rise of new disciplines entails a reconfiguration of the division of academic labor[1197]."

Pour interroger l'éventuelle apparition d'un sous-champ disciplinaire des études théâtrales en France et en Allemagne – dont on examinera s'il présente les propriétés d'un « champ faible » ou d'un « champ interstitiel » –, nous allons rendre compte des reconfigurations de la « discipline » tout au long des années 1970, parallèlement à son institutionnalisation et à son expansion. En France, le magistère disciplinaire exercé par l'institut de la Sorbonne est menacé au cours des années 1970, parallèlement à l'apparition de nouvelles institutions portant des définitions concurrentes de la discipline. La restructuration des études théâtrales en Allemagne montre, à l'inverse, un rapprochement entre l'Ouest et l'Est, deux systèmes auparavant rivaux. Enfin, un nouveau paradigme à succès, radicalisant les conceptions disciplinaires des études théâtrales, apparaît à la même période dans le monde anglo-américain et gagne progressivement l'Europe : les *performance studies*. Plus encore que les études théâtrales ou la *Theaterwissenschaft*, celle-ci refuse tout phénomène de clôture et revendique son statut d'« anti-discipline ».

[1195] *Ibid.*, p. 469.

[1196] Lisa Stampnitzky, « Expert, États et théorie des champs. Sociologie de l'expertise en matière de terrorisme », *Critique internationale* n°59, 2013, p. 92.

[1197] Gisèle Sapiro, Éric Brun et Clarisse Fordant, "The Rise of the Social Sciences and Humanities in France: Institutionalization, Professionalization, and Autonomization", *op. cit.*, p. 26.

Les études théâtrales en France : d'une logique de corps à une logique de champ ?

Jusqu'au début des années 1970, la discipline des études théâtrales est représentée en France uniquement par l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne, lequel détient de faire un monopole sur sa définition légitime. Après les évènements de Mai 68 et le processus d'expansion disciplinaire qu'ils déterminent et qu'il s'agit d'exposer, la centralité de l'Institut tend à être remise en cause, en particulier avec l'apparition du Centre expérimental de Vincennes. Celui-ci radicalise les conceptions de l'Institut de la Sorbonne, en particulier à propos de la question de la pratique théâtrale. L'éclosion d'un nouveau pôle au sein de ce sous-champ disciplinaire contribue à sa réorganisation en profondeur, le faisant passer d'une logique centralisatrice à une logique de champ, fortement polarisé. La discipline, soumise aux conjonctures politiques et scientifiques, voit son autonomie menacée au cours des années 1980. Mais, fortes des ressources institutionnelles et symboliques accumulées et des soutiens qu'elles mobilisent de nouveau, les études théâtrales parviennent à résister et à conserver leur position au sein du monde universitaire.

Massification, spécialisation et expansion de la discipline

Comme nous l'avons vu, les études théâtrales vivent à plein la massification étudiante des années 1960. Mais c'est surtout au cours des années 1970 que ses effectifs croissent, parallèlement à l'apparition sur l'ensemble du territoire d'institutions où sont présentes les études théâtrales. C'est dans cette conjoncture que la discipline peut passer d'un enseignement de spécialité, soumis aux lettres, à un enseignement spécialisé, qui gagne en cohérence et en visibilité au sein du monde universitaire.

« Une certaine routine de l'enseignement de masse »

L'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne devient une Unité d'enseignement et de recherche (UER) au sein de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle à la suite de la loi Faure du 12 novembre 1968. Il continue de se développer après les mobilisations étudiantes de la fin des années 1960. Comme le note Bernard Dort en 1970 dans une réponse à une demande d'aide pour la création d'un Centre d'études théâtrales à Lyon, réponse qui témoigne également de la faible cohérence persistante de la discipline :

> C'est donc avec plaisir que je viendrai à Lyon. Je crains seulement de vous décevoir : mon "expérience" (et celle de l'IET de la Sorbonne) est bien mince, bien fragile, peu cohérente. Tant en ce qui concerne le programme d'enseignement que celui de recherche,

> nous avons dû depuis des années toujours parer au plus pressé, improviser… Rien de tout cela n'est exemplaire ! Mais j'en parlerai volontiers avec vous. Et je suis sûr aussi d'apprendre bien des choses : vous avez le regard plus neuf que nous, une certaine routine de l'enseignement de masse ne vous menace pas encore[1198]…

Le tableau ci-dessous porte sur les effectifs de 1970-1971 et il montre une croissance importante de la discipline, puisqu'elle compte désormais plus de 1000 étudiants toutes années et toutes spécialités confondues.

Tableau 19 : Nombre d'étudiants inscrits à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle en 1970-1971[1199]

	Spécialistes	Non-spécialistes	Total
1ère année	33	359	392
2ème année	22	250	272
3ème année	20	224	244
Maîtrise (lettres modernes et maîtrise spécialisée)	46		46
Doctorat de 3ème cycle	55		55
Doctorat d'État et d'Université		70	70
Total	176 (avec l'ensemble des maîtrises)	903	1079

Malgré cette croissance, les spécialistes en études théâtrales ne représentent toujours que 16% des effectifs totaux, en particulier car le 1er cycle spécialisé n'existe encore qu'au niveau du diplôme d'études théâtrales. En effet, les certificats d'études théâtrales, alors au nombre de 3 (Certificat d'Histoire du Théâtre Classique, Certificat d'Histoire du Théâtre Moderne et Contemporain et Certificat d'Esthétique théâtrale), ne permettent pas à eux seuls l'obtention de la licence. Les étudiants sont ainsi obligatoirement rattachés à une UER de Lettres, en majeure ou en mineure, ce qui perpétue la sujétion à l'égard de l'enseignement littéraire.

La création d'une licence d'études théâtrales est refusée à de multiples reprises, comme en 1967 ou en 1971[1200]. Elle n'apparaît finalement que bien plus tard, en 1978 à

[1198] Lettre de Bernard Dort à M. Girard (5 juin 1970). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 28.9.

[1199] Informations tirées de : « Demande renouvelée de création de licence » (5 mai 1971). Archives nationales, cote : 19771298-35.

[1200] « Demande de création d'une licence d'études théâtrales » (1971). Archives nationales, cote : 19771298-35.

Paris 3 (mais « cette autorisation tacite de préparer une licence en deux années[1201] » est supprimée en 1980) puis en 1988 sur l'ensemble du territoire. Pourtant, tout au long de la période et jusqu'à nos jours, les effectifs de la discipline sont croissants. En 1982, le nombre d'étudiants spécialisés en études théâtrales est de 356 en 1ère année, 96 en 2ème année, 100 en Licence (ce qui correspond à une troisième année de second cycle spécialisé), 60 en maîtrise, 50 en D.E.A, soit un total de 662 étudiants. Surtout, comme le note récemment Bernard Faivre, enseignant au sein du département de théâtre de Nanterre, les effectifs de la discipline rattrapent progressivement ceux de disciplines plus traditionnelles, dont les lettres, jusqu'à les dépasser :

> « le petit Centre de 1968 est aujourd'hui un département prééminent de son UFR. Alors que les lettres modernes ou la philosophie ont vu fondre leurs effectifs, les arts du spectacle ont le vent en poupe (au point d'observer avec quelque inquiétude l'attrait qu'ils suscitent en première année d'université)[1202]. »

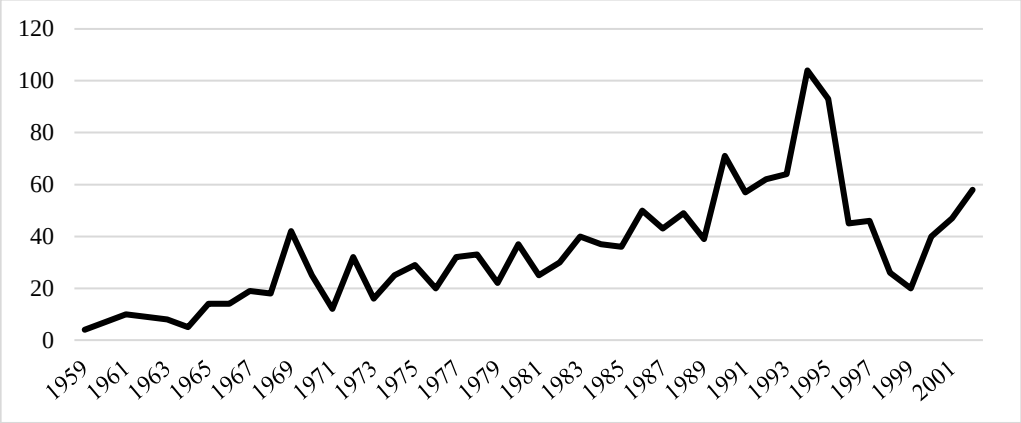
D'un enseignement de spécialité à une discipline spécialisée

Si, au cours des années 1970, les études théâtrales restent encore majoritairement un enseignement de spécialité soumis aux lettres, on assiste pourtant à un mouvement de spécialisation. Une maîtrise spécialisée est ainsi créée dès 1967 et un doctorat de 3ème cycle en 1971. Et le secteur de la recherche est lui aussi en expansion, comme nous pouvons l'observer sur les deux graphiques ci-dessous.

[1201] Propos de Bernard Dort dans le cadre de la commission sur la formation des comédiens, la formation et l'insertion professionnelle des métiers techniques du théâtre et des spectacles, « Procès-verbal de la réunion du Groupe I : Formation et enseignement des comédiens » (1er avril 1981). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 99.5.

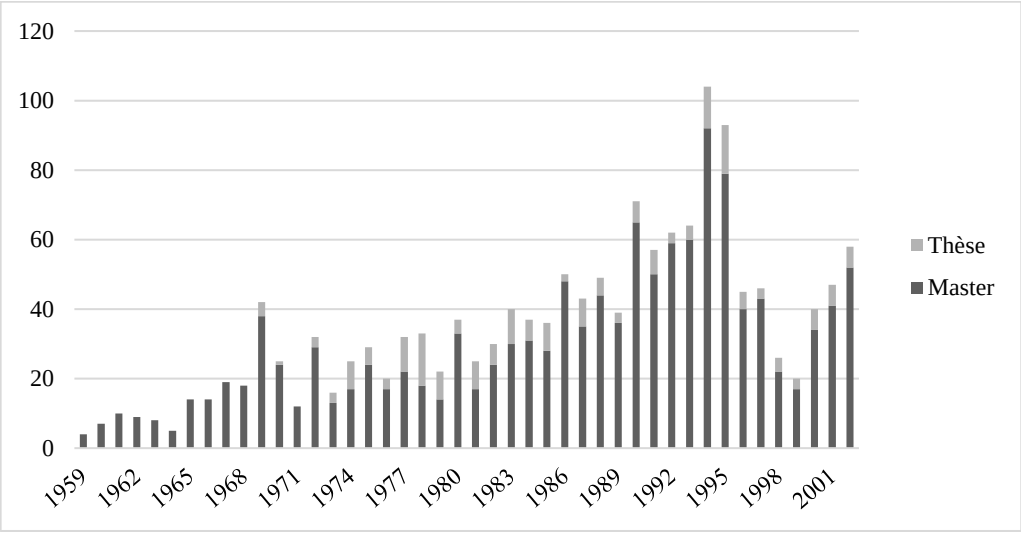
[1202] Bernard Faivre, « Le Centre d'études théâtrales de Nanterre », in *Genèses des études théâtrales, op. cit.,* p. 147.

Graphique 12 : Évolution du nombre de l'ensemble des travaux de recherche soutenus à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle (1959-2002) (n=1515)[1203]



Par-delà toutes les contingences, les travaux de recherche de second et de troisième cycles passent d'une moyenne annuelle de 10 de 1959 à 1968, à 26 de 1969 à 1979, 39 au cours des années 1980 et 56 entre 1990 et 2002, soit une multiplication par presque 6 en 50 ans. Outre l'accroissement des effectifs, cette augmentation indique également la légitimation des études sur le théâtre, et de la discipline qui l'incarne désormais au sein du monde universitaire.

Graphique 13 : Évolution du nombre de mémoires de master et de thèses soutenus à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle (1959-2002) (n=1515)[1204]



[1203] Ces données ont été compilées à partir de l'ensemble des informations rendues disponibles par Colette Scherer à l'occasion de ses différentes livraisons à la *Revue d'histoire du théâtre*, entre 1972 et 2004.

[1204] Dans la catégorie « Master » ont été compilés : Maitrise (n=642), DEA (n=381), Maitrise d'enseignement (n=128), DES (n=110), Maitrise spécialisée (=48) et Maitrise libre (n=11). Dans la catégorie « Thèse » ont été compilés : Thèse de 3ème cycle (n=87), Thèse nouveau régime (n=61), Doctorat (n=21), Thèse d'État (n=20) et Thèse d'Université (n=10).

Dans l'ensemble de ces travaux, le nombre de thèses (toutes catégories confondues) reste relativement stable tout au long de la période comme le montre le graphique ci-dessus (60 thèses soutenues de 1969 à 1979, 60 de 1980 à 1989 et 79 de 1990 à 2002). Mais elles représentent une part de plus en plus faible de l'ensemble des travaux de recherche : 20% de l'ensemble au cours des années 1970, 15% pour les années 1980 et seulement 10% de 1990 à 2002. Ainsi, désormais plus qu'un enseignement de spécialité ou qu'un domaine de recherches spécialisées, les études théâtrales se construisent comme une discipline à part entière en élargissant leur assise auprès du public étudiant de premier et second cycles, condition importante de la reproduction disciplinaire.

Parallèlement à ce renforcement du poids des études théâtrales dans le monde universitaire, un espace éditorial distinct de celui des lettres tend à se constituer au cours de ces mêmes années. Cela permet aux travaux spécialisés sur le théâtre de trouver de nouveaux débouchés en termes de publications et participe ainsi à la conquête de l'autonomie disciplinaire. Comme le note Roger Dehaybe dans une bibliographie portant sur l'ensemble des travaux francophones consacrés aux arts du spectacle :

> « Entre 1960 et 1980, près de 10 000 ouvrages en langue française traitant des arts du spectacle ! […] Selon René Hainaux et son équipe, on est passé de quelques dizaines d'ouvrages en 45 à deux ou trois cents dans les années 60 pour arriver à six cents en 85. […] C'est après 1960 que la multiplication des titres se développe de telle sorte qu'il devient impossible au chercheur même le plus acharné d'assurer son information[1205]. »

De nombreuses revues consacrées au théâtre, marquées le plus souvent par une porosité entre champ théâtral et monde universitaire, apparaissent au même moment. Par exemple, le périodique *Organon : Bulletin d'études et de documentation théâtrales* est créé en 1972 au sein du Centre d'Études et de Recherches Théâtrales, Cinématographiques et Télévisuelles de l'Université Lyon II. Il joue un rôle important de convergence et d'informations au sujet des institutions du monde universitaire où sont présentes les études théâtrales. Quoiqu'ils bénéficient d'un rayonnement davantage local, c'est également le cas des C*ahiers du groupe de recherches théâtrales de l'Université de Caen*, fondés en avril 1970 par Jean-Loup Rivière (1948-2018), alors étudiant à Caen, et au sein desquels « mises en scène et productions de textes théoriques

[1205] Roger Dehaybe, « Préface », in René Hainaux (dir.), *Les Arts du spectacle : Bibliographie des ouvrages publiés en français entre 1960 et 1985*, Bruxelles, éditions Labor, 1989, p. 13.

s'articulaient[1206] ». Comme le note le premier numéro, ces cahiers « sont nés de l'exigence de rendre compte périodiquement du travail de recherches, théoriques et pratiques, du Groupe », et ce contre « la pauvreté et l'éparpillement du discours théâtral existant[1207]. » Ils se renomment *L'autre scène* à partir du second numéro et jusqu'à leur disparition en 1976.

La revue *Travail théâtral* est également fondée en 1970 par Bernard Dort, Denis Bablet, Émile Copfermann et Françoise Kourilsky. Elle est indépendante de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne, bien que de nombreux collaborateurs en soient issus (tels que Bernard Dort, Françoise Kourilsky, Jean-Pierre Sarrazac, etc.) Pour Bernard Faivre, metteur en scène issu du théâtre universitaire et assistant en études théâtrales à Nanterre à partir de 1969, elle est « la revue de référence[1208] ». Comme le note l'historienne Julie de Faramond, « son format, l'austérité de la présentation et la longueur des articles (certains font plusieurs dizaines de pages) rapprochent *Travail théâtral* des publications universitaires[1209]. » La revue revendique pourtant d'être un lieu de jonction entre le « militantisme théâtral » et une critique proche du discours universitaire, ce que n'avait pas pu ou voulu devenir *Théâtre populaire*. Comme le déclare Jean-Pierre Sarrazac quelques décennies plus tard :

> « *Travail théâtral* continuait certes de représenter le lieu d'un discours critique indépendant, mené au plus près de la pratique dans un dialogue constant avec les artistes, mais ce lieu, par rapport à *Théâtre populaire*, s'était d'une part nettement pacifié (universitarisé, penseront certains) et d'autre part *pluralisé*[1210]. »

L'apparition de ces revues est à la fois un indicateur et un garant de l'autonomie, puisque la discipline est désormais en mesure de contrôler ses productions intellectuelles et ses débouchés éditoriaux. Pourtant, la plupart de ces revues apparaissent elles-mêmes à la charnière du monde théâtral, ce qui tend également à maintenir le caractère hybride des études théâtrales et de son corps professoral.

L'expansion de la discipline

L'ensemble de ces métamorphoses, auxquelles les études théâtrales participent tout en en profitant en retour, détermine alors la circulation de la discipline, en dehors

[1206] Jean-Loup Rivière, « 9 x 9 questions sur la recherche-création », *thaêtre* [en ligne], Chantier #3 : Théâtre et recherche. Histoire et expérimentations, mis en ligne le 16 juin 2018.
[1207] « Liminaire », *Les cahiers du groupe de recherches théâtrales de l'université de Caen* n°1, avril 1970, non paginé.
[1208] Bernard Faivre, « Le Centre d'études théâtrales de Nanterre », *op. cit.*, p. 140.
[1209] Julie de Faramond, *Pour un théâtre de tous les possibles*, *op. cit.*, p. 13.
[1210] Jean-Pierre Sarrazac, « Les pouvoirs d'Alcandre », in *Les Pouvoirs du théâtre*, *op. cit.*, p. 8.

de la Sorbonne mais aussi de Paris, voire même des frontières françaises. À la suite de la séparation de la Faculté de Paris en universités autonomes, ainsi qu'à la création de nouvelles universités en région parisienne et en Province, le nombre total d'universités sur le territoire français passe de 16 en 1949 à 81 en 1984[1211]. La discipline des études théâtrales s'exporte alors largement, sans qu'il s'agisse toujours d'instituts indépendants. En 1972, la revue lyonnaise *Organon* publie un répertoire de l'ensemble des institutions d'études théâtrales en France. La seule présence de ce répertoire, et la volonté d'échanges à l'échelle nationale qu'il indique, montre bien les changements qui s'opèrent à cette période :

> « Ce supplément a été mis au point et diffusé à la suite de la résolution prise par les universitaires spécialistes d'Études Théâtrales réunis à Paris le 27 et 28 novembre 1971. Il vise à établir la liste des organismes universitaires dont les études théâtrales sont la vocation spécifique. À ce titre, il constitue un premier annuaire, encore très imparfait et très incomplet[1212]. »

La revue comptabilise 10 institutions, dont 4 sur la région parisienne, dans lesquelles ont lieu des enseignements portant sur le théâtre.

Tableau 20 : Organismes universitaires disposant d'un enseignement théâtral en France (en janvier 1972)[1213]

Localisation	Nom de l'organisme	Activités
Université de Caen	Institut d'études théâtrales	Enseignements de 1er, 2ème et 3ème cycle
Université des Langues et Lettres de Grenoble III	Études théâtrales, UER de Lettres de Grenoble	Enseignements de premier et deuxième cycle
Université Lyon II	Centre d'Études et de Recherches Théâtrales, Cinématographiques et Télévisuelles	Coordination des enseignements et des recherches
Université Paul Valéry, Montpellier	Institut d'études théâtrales	Enseignement et recherche
Université de Nice	UER de Lettres, UER Civilisations	UER de Lettres : Enseignement 1er, 2ème et 3ème cycles ; UER Civilisations : Enseignement 1er, 2ème et 3ème cycles
Université de Paris I	UER d'Arts Plastiques	Enseignements de 1er et de 2ème cycle
Université de Paris III	Institut d'Études Théâtrales	Enseignements de 1er, 2ème et 3ème cycles. Recherches.

[1211] Guy Neave, „Grundlagen", *op. cit.*, p. 62.
[1212] « Répertoire des organismes universitaires d'études et de recherches théâtrales », *Organon : Bulletin d'études et de documentation théâtrales* vol. 1, supplément n°1, janvier 1972, p. 1.
[1213] Ce tableau a été effectué à partir des informations regroupées dans : *Ibid.*, pp. 2-13.

		L'Institut prépare notamment au Diplôme d'Études Théâtrales et à la Maîtrise Spécialisée d'Études Théâtrales
Université de Vincennes – Paris VIII	Département Théâtre	Enseignements de 1er, 2ème et 3ème cycles. Recherches. Le Département est habilité à délivrer une Licence Libre d'Études Théâtrales, une Maîtrise Libre d'Études Théâtrales et de Doctorat de Troisième Cycle d'Études Théâtrales.
Université de Nanterre – Paris X	UER de Lettres, Institut de Français	Enseignements de premier et deuxième cycles
Université de Provence – Aix-Marseille I	UER Arts – Lettres – Expression	Enseignements de 1er et 2ème cycles. Recherches. Formation de comédiens-animateurs.

À ces organismes français s'ajoute le Centre d'études théâtrales de l'Université Catholique de Louvain, fondé en Belgique en octobre 1967 avec pour ambition

> « d'unir la recherche universitaire et le théâtre vivant – et il n'est de théâtre vivant que porté à la scène, actualisé –, soit en développant chez les étudiants de l'Université le sens des problèmes multiples que pose le théâtre, soit en favorisant la formation des metteurs en scène (auxquels serait assurée une discipline universitaire), soit en invitant les acteurs à s'initier aux vues théoriques et à la recherche[1214]. »

Le Centre n'entre en activité qu'à partir de l'année universitaire 1968-1969, grâce à la promesse de collaboration[1215] de Jean Duvignaud (qui propose un cours de sociologie du théâtre), de Denis Bablet (« Étude théorique et pratique de la scène »), de Nina Gourfinkel (« Étude d'un théâtre étranger : le théâtre russe »), d'André Veinstein (« Les arts et le spectacle ») et de Jacques Scherer (« Explication dramaturgique d'un texte »). Autre exemple, le Centre d'études théâtrales de Nanterre est créé à l'automne 1968 grâce à l'action de Jacqueline de Jomaron, qui dirige l'institut jusqu'en 1988. Un document de 1973 résume « la situation du Centre en octobre 1968 : 100 inscriptions, deux enseignants, quatre UV assurés[1216]. » À propos de cette période, Bernard Faivre peut noter que

> « La discipline des études théâtrales est en cours d'élaboration à l'époque, à Nanterre comme ailleurs. Le postulat qui rassemble tous les enseignants du Centre, c'est que l'étude du théâtre à l'université ne peut se cantonner à l'étude de la littérature théâtrale[1217]. »

[1214] Raymond Pouilliart (directeur du Centre), « Louvain : Un Centre d'Études théâtrales, année académique 1968-1969 », *op. cit.*, pp. 5-6.
[1215] *Ibid.*, pp. 7-17.
[1216] Livret du Centre d'études théâtrales de Nanterre, 1973, cité par Bernard Faivre, « Le Centre d'études théâtrales de Nanterre », *op. cit.*, p. 134.
[1217] *Ibid.*, p. 139.

Toutes ces institutions, à l'exception de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne, sont apparues après 1968, ce qui dénote l'importance de ces événements dans la circulation de ce modèle disciplinaire novateur et en voie de légitimation.

Malgré cette expansion, seuls Paris 3 et Vincennes disposent au début des années 1970 de diplômes spécifiques. Les autres organismes, dont seulement 3 sur 8 sont indépendants (Caen, Lyon II et Montpellier), restent encore largement soumis à l'enseignement littéraire. Quelques années plus tard, en 1976, un rapport officiel sur *L'Enseignement du théâtre à l'Université* note encore

> « le foisonnement des lieux où l'enseignement est dispensé, ainsi que la diversité des approches dans la façon d'enseigner ces disciplines encore nouvelles sur les bancs de l'université[1218]. »

Il signale l'existence de dix-huit institutions universitaires en France. Outre celles mentionnées plus haut sont apparus un « Centre d'Études et de Recherches théâtrales (CERT) » à Bordeaux, un « Institut d'études théâtrales et cinématographiques » à Nancy, un « Laboratoire d'études théâtrales » à Rennes, un « Institut d'études théâtrales » à Strasbourg, un « Centre de recherche d'animation théâtrales » à Toulouse, un « Centre d'études théâtrales » à Poitiers (non reconnu par l'université) et des enseignements d'études théâtrales à l'Université d'Orléans-Tours. Le rapport insiste toutefois sur le fait qu' « il est difficile de parler de diplômes de théâtre. Peu d'universités délivrent des diplômes spécifiques de théâtre : Paris III, Paris VIII, Paris X, Aix-en-Provence[1219]. » Cette expansion disciplinaire, qui se poursuit tout au long des années soixante-dix, indique un rapport de force favorable à l'imposition de la légitimité et de l'autonomie institutionnelle de la discipline au sein du monde universitaire.

Déterminées par leur mise en crise au cours des mobilisations sociales de la fin des années 1960, les métamorphoses des études théâtrales dans les années 1970 sont également permises par leur expansion institutionnelle et en termes d'effectifs d'étudiants. Cette reconnaissance au sein de l'institution universitaire leur permet également de revendiquer davantage leurs caractéristiques hybrides, tandis qu'elles devaient au départ favoriser les alliances – et donc les compromis, y compris vis-à-vis des gardiens du canon littéraire – pour permettre leur éclosion.

[1218] *L'Enseignement du théâtre à l'Université* (1976), secrétariat d'État à la Culture, Service des études et de la recherche, p. 1. Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19910241/1 - Inspection générale des spectacles.

[1219] *Ibid.*, p. 3.

L'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, corps ou « phare » ?

Malgré l'apparition de nouvelles institutions où sont présentes les études théâtrales, l'Institut de la Sorbonne Nouvelle tend à conserver sa position centrale. Pourtant, de nombreux changements s'y font jour, liés à l'évolution des rapports de force au sein de l'équipe enseignante. Le programme de la discipline s'oriente davantage vers la représentation scénique et les problématiques contemporaines, tandis que les ateliers de pratiques théâtrale constituent une part croissante des enseignements.

Un gain en réflexivité : réfléchir la discipline

La situation de la discipline dans les différentes universités, désormais relativement instable, amène les membres de l'IET à une réflexion approfondie sur ce que sont et doivent devenir les études théâtrales, à rebours de leur caractère initialement « improvisé[1220] ». Les programmes et les conceptions pédagogiques tendent de plus en plus à être pensés et débattus au début des années 1970. Ce gain en réflexivité est déterminé d'une part par la crise de Mai 68 et l'autonomie grandissante de la discipline sur laquelle elle débouche, et d'autre part par une nécessité interne (en partie inconsciente) visant à lui faire gagner en cohérence pour faciliter sa légitimation au sein de l'institution universitaire. À partir de 1970, des séminaires inter-enseignants, chargés d'interroger la discipline et ses méthodes, ainsi que ses « finalités[1221] », sont organisés au sein de l'IET sous l'impulsion principale de Bernard Dort :

Tableau 21 : Liste des séminaires inter-enseignants de l'Institut d'études théâtrales (1970-1973)[1222]

Numéro	Date	Thème	Nombre de participants
1	9 décembre 1970	Le développement des études théâtrales en France et les problèmes qui se posent aux Instituts d'Études Théâtrales (exposé de Bernard Dort)	18 présents dont 10 enseignants de l'IET, 4 chargés de cours complémentaires, 3 moniteurs étudiants et une personnalité extérieure à l'IET, M. Siffert, directeur du CULOV
2	13 janvier 1971	Rapport entre la pratique théâtrale et les études théâtrales théoriques.	18 présents dont 9 enseignants, 8 chargés de cours et 1 étudiant
3	24 février 1971	Fonctionnement des études théâtrales à Nanterre (exposé de Jacqueline de Jomaron) et	15 présents dont 7 enseignants, 6 chargés de cours et 2 étudiants

[1220] Lettre de Bernard Dort à M. Girard (5 juin 1970). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 28.9.

[1221] « Séminaire de réflexion sur la finalité des études théâtrales : Compte-rendu de la première séance (9 décembre 1970) ». Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 28.9.

[1222] Ce tableau, peut-être incomplet, a été effectué grâce aux comptes-rendus des séminaires retrouvés dans les archives de Bernard Dort (cartons DOR 28.9, DOR 28.10, DOR 29.1 et DOR 29.2.)

		organisation du Département d'expression contemporaine d'Aix en Provence (exposé de Bernard Dort)	
4	10 mars 1971	Quelle serait la formation possible et souhaitable d'enseignants de théâtre dans les IET ; quels débouchés ces enseignants pourraient-ils trouver dans l'enseignement secondaire ?	21 présents, dont 10 enseignants, 2 étudiants-moniteurs, 9 chargés de cours ou personnalités invitées (MM. Veinstein, Lobreaux, Salat et Reveret)
5	28 avril 1971	Exposé sur l'organisation et le fonctionnement de l'UER Arts plastiques de Paris 1 (exposé de Bernard Teyssèdre)	15 présents, dont 9 enseignants, 3 chargés de cours, 1 étudiant et 2 personnalités invitées (M. Reveret, animateur et M. Teyssèdre, directeur de l'UER Arts plastiques de Paris 1)
6	9 juin 1971	Théâtre et enseignement	14 enseignants ou étudiants présents
7	3 décembre 1971	La rencontre entre les enseignants de théâtre les 27 et 28 novembre 1971 sur l'instigation du département d'art du C.E.E.V. (Vincennes)	?
8	12 janvier 1972	La Recherche dans les études théâtrales	10 enseignants
9	9 février 1972	La Recherche dans les études théâtrales (suite)	11 enseignants
10	8 mars 1972	La lecture de spectacles	15 enseignants
11	10 mai 1972	Le congrès de Montpellier ; Théâtre et enseignement	16 enseignants
12	9 novembre 1972	Compte-rendu de la réunion du bureau provisoire de l'Association pour la défense et le développement de l'enseignement du théâtre dans l'université française (ADDETUF), tenu à Lyon le 4 novembre 1972	11 présents dont 9 enseignants et 2 étudiants
13	12 janvier 1973	Point sur le CCU (Comité Consultatif des Universités) et la section dans laquelle se trouvent les études théâtrales	16 présents dont 12 enseignants et 4 étudiants
14	9 février 1973	Dramaturgie (exposé de Jacques Scherer)	17 présents (dont 4 étudiants)
15	8 mars 1973	Dramaturgie (« en fait, la séance sera surtout consacrée à des exposés de Jean-Pierre Vincent sur le travail dramaturgique de sa compagnie »).	20 présents, dont 13 enseignants, 6 étudiants et une personnalité invitée (Jean-Pierre Vincent)

Ces 15 séminaires, organisés entre 1970 et 1973 au sein de l'institut de la Sorbonne, regroupent en moyenne 15 personnes (en majorité des enseignants de l'Institut d'études théâtrales). Ils portent sur l'organisation des études théâtrales ou d'autres disciplines similaires (telles que les Arts plastiques) au sein du monde universitaire, sur ses méthodes (lien entre théorie et pratique, dramaturgie, lecture de spectacles, etc.) et ses débouchés. Ils produisent également des comptes rendus des rencontres entre enseignants de théâtre, qui font leur apparition, et par lesquelles tend à se structurer le sous-champ disciplinaire à l'échelle nationale.

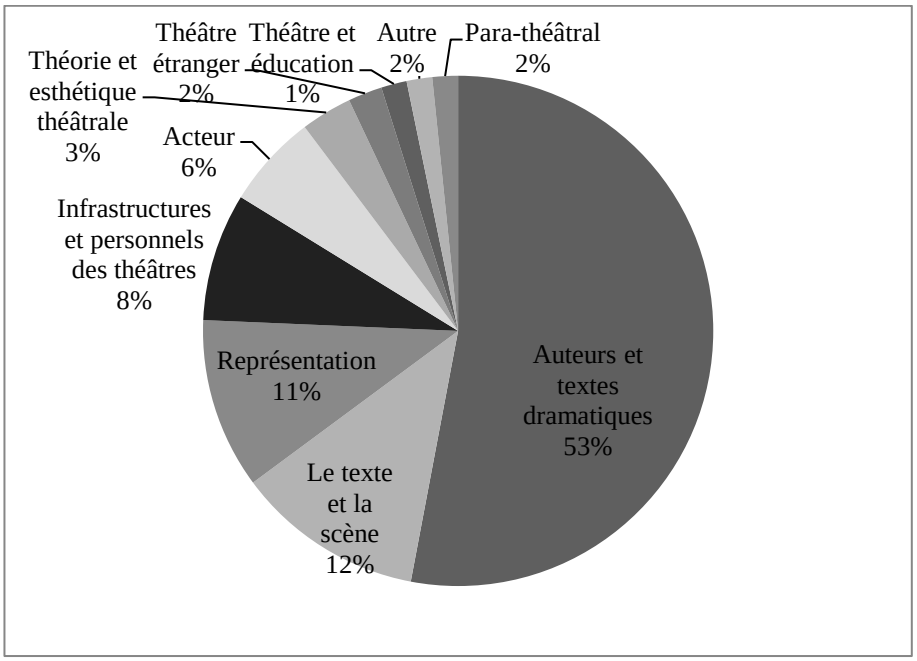
Cet espace de discussion et d'échange, privilégiant la discussion collective à l'isolement habituel du monde universitaire, participe alors largement à la structuration des études théâtrales comme discipline à part entière. Cette réflexivité contribue en outre au maintien de la centralité de l'Institut d'études théâtrales qui paraît encore détenir le monopole de la définition légitime de la discipline. Parallèlement à ces rencontres originales, le programme d'étude et de recherche tend à gagner en cohérence et à se spécialiser encore davantage.

Diviser pour mieux régner

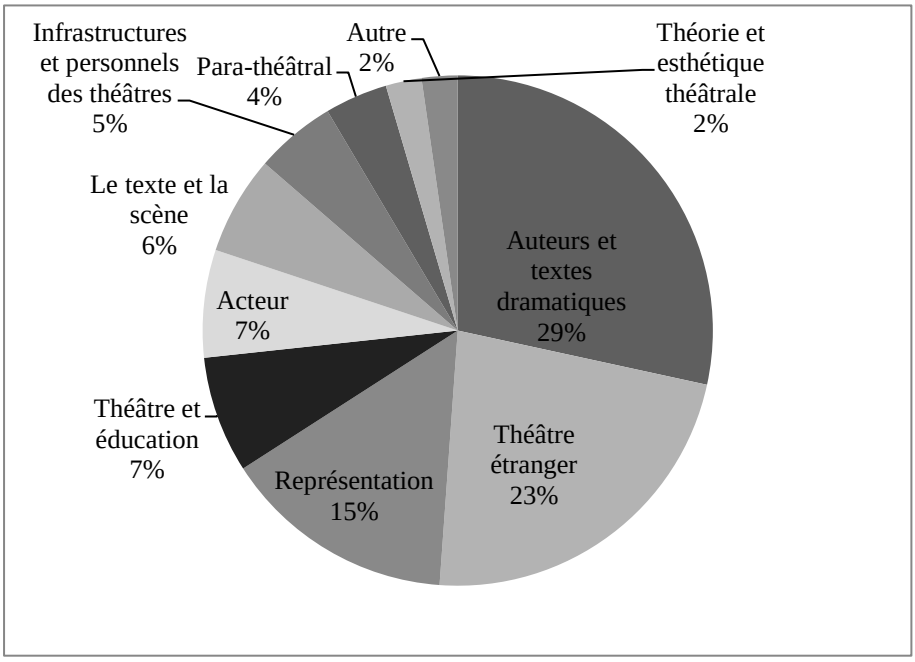
Comme nous l'avons vu, les études théâtrales se définissent par la prise en compte à la fois du texte dramatique et de la représentation, contrairement aux travaux universitaires antérieurs consacrés au théâtre où l'analyse du texte était largement majoritaire. Elles tendent de plus en plus à privilégier les questions scéniques et le théâtre le plus immédiatement contemporain et/ou étranger. Cette division du travail scientifique – aux littéraires les textes d'avant le XX^{ème} siècle et aux chercheurs en études théâtrales la mise en scène et le théâtre d'avant-garde[1223] – contribue à structurer encore davantage la distance entre les deux disciplines et donc l'autonomie des études théâtrales. Grâce à l'étude des thématiques des travaux de recherche déposés à l'Institut d'études théâtrales entre 1959 et 1980, ce mouvement apparaît très nettement, tant au niveau des recherches du second cycle, étudiées ici, qu'au niveau de celles du troisième cycle.

[1223] Quoiqu'un peu caricaturale, cette représentation conserve cependant une part de vérité. Michel Autrand écrit ainsi récemment que « la spécificité, la bâtardise des études théâtrales […] contribue à éloigner d'elles de nombreux littéraires. Ils fuient le théâtre comme impur, et de leur côté les non-littéraires ne cherchent souvent en lui ce qui est littérairement en lui impur, c'est-à-dire tout ce qui a trait au spectacle, à la mise en scène » (Michel Autrand, « Le théâtre », in *La Traversée des thèses, op. cit.*, p. 104.)

Graphique 14 : Part des thématiques dans les travaux de recherche de second cycle déposés à la Bibliothèque Gaston Baty entre 1959 et 1971 (n=185)[1224]



Graphique 15 : Part des thématiques dans les travaux de recherche de second cycle déposés à la Bibliothèque Gaston Baty entre 1972 et 1980 (n=176)



[1224] Ces données proviennent des recensions effectuées par Colette Scherer, utilisées plus haut. Sont ici regroupés les travaux des diplôme d'études supérieures (n=111 sur la première période), des maîtrises libres (n=11 sur la seconde période), des maîtrises d'enseignements (n=65 sur la première période et 67 sur la seconde) et des maîtrises spécialisées (n=9 puis 41). Pour la seconde période, 57 maîtrises s'ajoutent, dont la caractérisation n'a pu être appréhendée. Les thématiques, classées par ordre décroissant, sont issues des regroupements utilisés par l'auteure, trop précis et donc difficilement recodables. Ils peuvent être, de ce fait, sujets à critique. L'ampleur du phénomène semble néanmoins nous autoriser à en tirer les conclusions auxquelles nous parvenons.

La très forte décroissance de la thématique « Auteurs et textes dramatiques », qui passe de 53% à 29% de l'ensemble des travaux (de 67% à 50% pour les travaux de troisième cycle), s'effectue au profit des travaux portant sur le théâtre étranger (de 2 à 23%) ainsi que, dans une moindre mesure, de ceux portant sur la représentation scénique (de 11 à 15%). Des sujets auparavant largement marginaux gagnent aussi en importance, tels que « Théâtre et éducation » (de 1 à 7%), ou ceux consacrés au para-théâtral (marionnettes, cirque, etc.) qui sont multipliés par 2 (de 2 à 4%). L'autre thématique qui décroît fortement, « Le texte et la scène » (de 12 à 6%), censée correspondre aux approches dramaturgiques analysant dans un même mouvement le texte et la scène, montre, là encore, son remplacement par une approche scénique, où le texte n'occupe plus qu'une portion marginale. Enfin, quatre thématiques sont relativement stables : « Infrastructures et personnels des théâtres » (de 8 à 5%), « Acteur » (de 6 à 7%), « Théorie et esthétique théâtrale » (de 3 à 2%) et « Autre » (2%).

Cette évolution des sujets de recherche et de leurs thématiques montre ainsi une modification profonde du programme et du curriculum de la discipline des études théâtrales, tacitement orientés vers le théâtre contemporain, étranger et/ou la représentation scénique. Sans pour autant sacrifier le texte de théâtre et l'approche dramaturgique, l'équipe enseignante de l'IET insiste également sur la rupture qu'a engendré Mai 68 dans les méthodes et les objets des études théâtrales :

> Les orientations sont différentes selon que ce travail s'effectue avant ou après 68 :
> a) Avant 68, elle s'effectue à partir de documents fixés et moins comme une analyse de la représentation vivante.
> 1) Dramaturgie textuelle.
> 2) Thématique (référence : Les obstacles au mariage au XVIIIème siècle)
> 3) Études iconographiques
> 4) Études sonores
> b) Après 68 : Le Travail de l'Institut s'est orienté plus vers la représentation théâtrale : 4 parties alors :
> 1) Littérature dramatique et dramaturgie
> 2) Dramaturgie et thématique
> 3) Rapports de la dramaturgie et de l'adaptation (il faudrait entendre à ce propos J. A. Adamov)
> 4) Dramaturgie et mise en scène[1225].

[1225] « Compte-rendu du séminaire inter-enseignants consacré à la dramaturgie » (9 février 1973). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.2.

Cette évolution s'observe dans les changements de l'équipe enseignante, où la part des personnalités issues des professions artistiques s'accroît, comme le montre la liste des chargés de cours du département pour l'année 1970 comme celle de l'année 1984-1985.

Tableau 22 : Liste des enseignants au sein de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle (juin 1970[1226] et 1984/1985[1227])

	Enseignants permanents	Chargés de cours
1970	*Professeurs* - Bernard Dort, directeur-adjoint de l'Institut d'études théâtrales - Jacques Scherer - André Tissier, directeur de l'Institut d'études théâtrales *Maîtres-assistants :* - Michel Corvin - Richard Monod - Martine de Rougemont *Assistants :* - Colette Cosnier - Françoise Kourilsky - Jacques Lassalle	- Charles Antonetti, conseiller d'art dramatique près le ministère de la jeunesse et des sports - Jacques Debary, comédien - Richard Demarcy, secrétaire général du théâtre de la Commune d'Aubervilliers - Christian Dupavillon, architecte, - René Farabet, comédien, producteur ORTF - Philippe Ivernel, chargé d'enseignement au Centre expérimental de Vincennes - Jacquelin de Jomaron, maître-assistant à la Faculté des Lettres de Nanterre - Claude Perrus, maître-assistant à l'UER d'Italien-Sorbonne - Georges Sevasticoglou, metteur en scène - Valérie Tasca, maître-assistant à l'UER de Littérature générale et comparée – Sorbonne - Jean-Pierre Vincent, metteur en scène
1984/1985	*Professeurs :* - Michel Corvin - Bernard Dort (en disponibilite) - André Tissier - Anne Ubersfeld *Maîtres-assistants :* - Monique Banu-Borie - Richard Demarcy	- Françoise Chevalier, scénographe - Evelyne Ertel, professeur agrégée de lettres - Alain Gauvreau, documentaliste à Antenne - Bernard Grosjean, comédien, membre du groupe Boal - Colin Harris, comédien et metteur en scène - Pierre-Etienne Heymann, metteur en

[1226] « Institut d'Études théâtrales : Notice provisoire pour l'année 1970-1971 », p. 10. Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 28.9.
[1227] *Brochure de l'IET 1984-1985*. Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

	- Richard Monod - Martine de Rougemont - Jean-Pierre Ryngaert *Assistants :* - Georges Banu - Patrice Pavis *Enseignants associé :* - Michel Vinaver, écrivain	scène - Takashi Kawahara, comédien - Geneviève Mandrin, conseillère technique et pédagogique / Jeunesse et Sports - Alberte Raynaud, conseillère technique et pédagogique / Jeunesse et Sports - Radka Riaskowa, professeur d'art dramatique - Claude Risac, professeur du Centre culturel de Villeparisis - Rinnie Tang, responsable du département de Muséographie au Musée de l'Homme - Christiane Tourlet-Peterfalvi, comédienne - Elisabeth Trehard, directeur du Centre Action Culturelle « Les Gémeaux » à Sceaux

Ces changements sont d'autre part objectivés dans les évolutions institutionnelles de l'IET. Ainsi, après avoir été assurée par Raymond Lebègue puis par Jacques Scherer, la direction de l'institut est, au début des années 1970, partagée entre André Tissier (directeur) et Bernard Dort (directeur-adjoint, qui obtient son doctorat en 1971), manière de reconduire un *duumvirat* et donc la double optique disciplinaire. Bernard Dort le dirige seul de 1973 jusqu'en 1975, tandis que Jacques Scherer part en Angleterre où il vient d'être nommé à la chaire *Marschal Foch of French Literature* de l'Université d'Oxford qu'il conserve jusqu'en 1979.

L'évolution des professeurs dans la direction des travaux de recherche montre également cette réorientation disciplinaire, particulièrement visible en ce qu'il s'agit des thèses de troisième cycle[1228]. Sur l'ensemble des travaux inscrits à l'IET entre 1959 et 1971 (n=86), Jacques Scherer en encadre plus de la moitié, chiffre qui monte à plus de trois quart pour les thèses d'Université (où n=26) et les quatre cinquième pour les thèses d'État (où n=18), contre seulement un quart pour les thèses de 3ème cycle (où n=42). André Tissier occupe alors la seconde position puisqu'il suit un quart des travaux et Bernard Dort la troisième avec moins d'un cinquième. Pour ceux inscrits entre octobre 1972 et décembre 1975 (n=74), Bernard Dort est le directeur de presque la moitié d'entre eux, Anne Ubersfeld d'un tiers, André Tissier de presque un quart et Jacques

[1228] Les données proviennent également de la recension effectuée par Colette Scherer.

Scherer de moins d'un dixième. Cette métamorphose coïncide avec la transformation de l'organisation de la recherche au sein de l'IET, qui, comme le note l'équipe enseignante en 1972, est celle du

> passage de la recherche individuelle (M. Scherer se définit comme chercheur individuel type dans la mesure où il en est à sa 15ème publication) à la recherche collective, plus payante[1229].

Elle correspond également à une évolution du rapport de force entre le pôle le plus académique (particulièrement André Tissier) et le pôle le plus novateur (Anne Ubersfeld, comme représentante de la sémiologie, mais surtout Bernard Dort, qui tend à remplacer la figure exclusive de Jacques Scherer). L'encadrement des étudiants, déterminant en partie la reproduction du corps enseignant et donc de la discipline, offre ainsi des ressources importantes pour l'imposition du programme d'étude et de recherche considéré comme légitime en son sein.

« On était quand même Sorbonne »

Malgré ce mouvement de précision disciplinaire, l'Institut d'études théâtrales continue à maintenir en son sein les approches les plus traditionnelles et les plus contemporaines. Ce double visage de l'institut se retrouve dans le nom même de l'Université dans laquelle il est inséré depuis 1970 : Sorbonne Nouvelle, à la fois dépositaire de la culture classique en même temps que des approches novatrices qui s'y développent. À la suite de la séparation institutionnelle, la distance entre la Sorbonne et la Sorbonne Nouvelle semble pourtant profonde, et leur position au sein du champ universitaire largement différenciée, comme le raconte Jean-Pierre Ryngaert :

> Dites-vous bien que pendant très longtemps la coupure entre la Sorbonne et la Sorbonne Nouvelle était une coupure profonde et qui avait trouvé ses racines dans une séparation politique. C'est quand même extrêmement réactionnaire la vieille Sorbonne. […] Mon vieux patron, Jacques Morel, quand il a quitté Lille, il voulait être nommé à Paris. Il a essayé la Sorbonne, il n'a jamais été recruté en Sorbonne, il a été recruté à Paris 3 et il l'a vécu, lui, comme un échec... un peu comme une espèce de sous-Sorbonne[1230].

Cependant, l'étiquette Sorbonne se perpétue et elle constitue un facteur d'adhésion et de cohésion au sein de l'équipe hybride de l'Institut d'études théâtrales. Martine de Rougemont, au pôle le plus classique, déclare par exemple qu'« on était

[1229] « Séminaire inter-enseignant » (9 février 1972). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.2.
[1230] Entretien avec Jean-Pierre Ryngaert, 31 janvier 2014.

quand même Sorbonne[1231] ». Mais cette étiquette est également un facteur de discrédit auprès du Département Théâtre de Vincennes, qui radicalise les options des études théâtrales et structure un pôle opposé, comme nous le verrons. Ce rattachement de l'Institut d'études théâtrales à une université dominante (elle l'est en tout cas comparativement aux autres lieux où l'on retrouve la discipline), ainsi que la « longue » histoire qu'il a pu, en partie, mettre en scène, détermine alors sa position centrale pour ce nouveau sous-champ disciplinaire, sur lequel insiste Michel Corvin :

> L'IET, oui bien sûr. C'était le pinacle. C'était le sommet. Les enseignants n'avaient qu'un désir, c'était de venir enseigner à l'IET bien sûr. C'était mon désir aussi bien sûr, oui. l'IET […] était vraiment un phare, considéré comme un phare[1232].

Cette domination, toute relative, suscite la volonté d'une organisation des études théâtrales centralisée autour de l'Institut après 1968 :

> L'Institut d'études théâtrales envisage de s'articuler le plus étroitement possible avec les autres organismes, universitaires ou non, ayant des buts comparables aux siens :
>
> La section théâtrale du nouveau Centre universitaire expérimental de Paris-Vincennes, la section théâtrale de l'actuelle Faculté des Lettres de Paris-Nanterre, le Conservatoire Nationale d'Art Dramatique, l'Université Internationale du Théâtre, etc.
>
> L'ensemble de ces organismes pourrait former un département d'études théâtrales, dont la dispersion géographique n'empêcherait pas l'unité d'organisation[1233].

De même, en 1988, l'institut revendique encore son rôle de « pilote des études théâtrales en France[1234]. » Pourtant, ce rôle-« phare » de l'IET et sa prétention au monopole disciplinaire ne se sont jamais assortis d'une organisation en corps constitué, qui suppose, selon Pierre Bourdieu, une « communauté des schèmes de perception, d'appréciation, de pensée et d'action qui fonde la connivence réflexe des inconscients bien orchestrés[1235]. » D'une part, car les études théâtrales ne disposent pas d'un corpus commun et restent donc composites tout au long de leur histoire. D'autre part, car le pouvoir d'attraction de l'IET n'a jamais pu se reposer sur autre chose qu'une simple assise symbolique.

Privilégiant une conception plus autonome des études théâtrales vis-à-vis des lettres, la volonté irénique des membres de l'IET, privilège des dominants, est de toute

[1231] Entretien avec Martine de Rougemont, 6 mars 2014.
[1232] Entretien avec Michel Corvin, 25 février 2014.
[1233] « Notice provisoire de Mars 1969 » (1969). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 100.1.
[1234] « Rapport pour le Conseil scientifique de Paris 3 préparé par Michel Corvin et Martine de Rougemont concernant le Centre de recherche sur la théorie et l'histoire du théâtre » (21 juin 1988). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.
[1235] Pierre Bourdieu, *La Noblesse d'État*, *op. cit*, pp. 111-112.

façon vouée à l'échec. Car, avec l'apparition de Vincennes, une conception concurrente des études théâtrales apparaît, amplifiant sa dimension pratique. À rebours de la logique centralisatrice qui prévalait antérieurement, la discipline tend à s'organiser davantage comme un champ, c'est-à-dire comme un espace de concurrence agonistique pour sa définition légitime,

> *L'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle et son double : le Département Théâtre du Centre expérimental de Vincennes*

Le Centre expérimental de Vincennes ouvre ses portes le 10 décembre 1968 sur décision d'Edgar Faure, et à la suite de plusieurs mois de concertation. Il a de nombreuses affinités avec Mai 68 et les thématiques portées alors par les communautés universitaire et théâtrale : volonté d'ouverture et de démocratisation, introduction de savoirs critiques et émancipateurs, alliance entre théorie et pratique, rôle central accordé à l'art en général et au théâtre en particulier, etc. Comme l'écrit Charles Soulié,

> « Vincennes est un des symboles de 1968 et une des rares institutions soixante-huitardes à avoir survécu. Ce qui explique sans doute qu'elle soit devenue un mythe[1236]. »

Une « démarche ouverte »

Au sein de ce « ghetto expérimental[1237] », selon le titre du documentaire consacré à Vincennes par Jean-Michel Carré et Adams Schmedes en 1975, les arts (théâtre, cinéma, arts plastiques et musique) sont particulièrement importants, comme le montre le graphique ci-dessous.

Tableau 23 : Évolution comparée des effectifs étudiants du Département Théâtre du Centre expérimental de Vincennes (1969-1979)[1238]

Année scolaire	1969-1970	1970-1971	1971-1972	1972-1973	1973-1974	1974-1975	1975-1976	1976-1977	1977-1978	1978-1979
Effectifs du Département Théâtre de Vincennes	96	209	?	149	284	356	622	587	578	631
Sous-total Arts	710	936	904	1335	2133	2750	4095	5296	4549	5417
Total Vincennes	10 289	9 747	11 600	13 205	17 330	20 720	31 021	30 621	31 280	32 584

[1236] Charles Soulié, « Présentation générale », in *Un mythe à détruire ?*, *op. cit.*, p. 20.
[1237] Jean-Michel Carré et Adams Schmedes, *Vincennes, le ghetto expérimental*, Films Grain de Sable, 1975, 101 minutes.
[1238] Ces informations proviennent de : « Tableau n°1 : évolution des effectifs des départements/disciplines de Vincennes des origines au déménagement », in *Un mythe à détruire ?*, *op. cit.*, p. 460.

Les étudiants en arts regroupent en effet 7 % des effectifs étudiants totaux en 1969-1970 (soit 710 personnes), plus de 12 % à partir de 1973-1974 (soit 2 133 étudiants pour cette année-là), puis en moyenne 16 % entre 1975 et 1979. Le Département Théâtre du Centre, ouvert en 1969, accueille 96 étudiants en 1969-1970 et les effectifs augmentent de façon quasi-continue tout au long de la décennie pour atteindre, en 1978-1979, 631 étudiants (soit une augmentation de 657 %). Ces chiffres, bien différents de ceux de la Sorbonne Nouvelle où, malgré l'évolution des effectifs, les études théâtrales restent encore marginales comparées aux autres disciplines, montrent la légitimité de ces nouvelles disciplines artistiques. De plus, elles entretiennent des liens forts entre elles, comme le raconte Stephanette Vendeville, longtemps enseignante au sein du Département Théâtre :

> « Je suis arrivée à Vincennes fin 69, début 70. Il y avait un groupe d'étudiants : Dep'Arts. Le meneur principal était Philippe Tancelin ; leur idée était de créer dans l'université des départements d'Arts non séparés, pour étudier sur le plan pratique et théorique[1239]. »

Accordant une large place aux étudiants dans les prises de décisions et accueillant un grand nombre de non-bacheliers et d'étrangers[1240], le Département Théâtre de Vincennes met également l'accent sur la pratique artistique. Suivant les mots de Philippe Tancelin, ancien étudiant devenu enseignant, il tend même à revendiquer la paternité de la confrontation entre praticiens et universitaires :

> À l'issue du mouvement de 1968, c'est tout de même l'introduction de l'enseignement des arts à l'université. En théâtre, il y avait Jacques Scherer, qui était titulaire de la chaire d'esthétique. Il y avait également les esthéticiens, mais il n'y avait pas du tout d'enseignement pratique. C'est donc vraiment l'introduction des arts à l'université, selon la formule suivante : les enseignements pratiques et théoriques ne devaient pas être séparés... Sous l'égide de ce grand mot d'ordre du mouvement de 1968 : on ne théorise pas en dehors d'une pratique. On peut avoir une praxis théorique, bien sûr, mais on exige que nos enseignants soient aussi des praticiens[1241].

Comme nous l'avons vu, des enseignements pratiques existent au sein de l'Institut d'études théâtrales dès 1962 et se renforcent après 1968. Mais cette affirmation trompeuse prend sens dès lors que l'on comprend la conception alternative aux études

---

[1239] « Entretien avec Fanette Vendeville » (14 juin 2006), in *Folies et raisons d'une université*, *op. cit.*, p. 317.

[1240] Lors de l'année universitaire 1977-1978, sur les 228 étudiants inscrits en dominante Théâtre, 41 % sont étrangers : 29 % viennent d'Europe, 28 % des Amériques, 23 % d'Afrique et 20 % d'Asie (« Tableau n° 5 : Répartition des étudiants étrangers de Vincennes selon la discipline et l'origine géographique en 1977-1978 », in *Un mythe à détruire ?*, *op. cit.*, p. 466.). Ce phénomène est encore observable de nos jours : ainsi, sur les 1 285 étudiants de Master 1 Théâtre inscrits entre 2000 et 2013, 48 % sont étrangers.

[1241] Entretien avec Philippe Tancelin, 12 février 2014.

théâtrales promue au sein de Vincennes. En effet, l'orientation pratique est accentuée et revendiquée par le Département Théâtre, comme nous pouvons le lire dans un document de mars 1973 où l'équipe pédagogique note que

> l'activité théâtrale forme à l'intérieur des enseignements universitaires, un domaine spécifique et constitue un secteur indépendant des structures d'enseignement et de recherche déjà existantes. [Le Département Théâtre] a choisi l'ACTEUR comme point d'action et d'articulation pédagogique principal. […] Il est conscient des difficultés de soutenir une démarche ouverte aux pratiques de la profession dans le cadre de l'université traditionnelle où prédominent les études théoriques et les modes de contrôle pédagogique qui les concernent[1242].

Les études théâtrales en France ont certes, dès l'origine et comme en Allemagne, entretenu des liens soutenus avec les praticiens. Ce qui frappe pourtant au sujet du Département Théâtre de Vincennes, c'est leur omniprésence. Seul André Veinstein (1916-2001) a une véritable trajectoire académique. Il a consacré sa thèse de doctorat d'État en esthétique, soutenue en 1953, à « La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique[1243] ». Il devient ensuite administrateur général du département des Arts du spectacle de la BnF, où est conservé la plus grande collection d'ouvrages de théâtre en France, le fonds Auguste Rondel. Dans le cadre de cette mission, il accorde une importance particulière « aux contacts et relations avec les professionnels du spectacle, les spécialistes de la conservation et de la documentation, de même qu'avec les chercheurs et enseignants, et cela, tant au plan national qu'international[1244] », comme le note sa biographe Cécile Giteau. André Veinstein fonde ainsi en 1954 la SIBMAS (Société internationale des bibliothèques-musées des arts du spectacle), qui est affiliée à l'Institut international du théâtre. Au cours de sa carrière enseignante, il est également chargé de cours à l'Université du Théâtre des Nations à partir de 1963, puis, à partir de 1968, professeur invité au Centre d'études théâtrales de l'université de Louvain (Belgique), chargé de cours (scénographie) à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts et régulièrement invité dans des universités étrangères, à Montréal (1976), à Rabat (1978), en Algérie ou encore en Yougoslavie[1245]. Après 1968, il rejoint Vincennes, où il participe à la création du Département Théâtre. Il y est nommé maître de conférences en 1969, puis professeur en 1971. Il est alors le seul universitaire de formation du

[1242] « Prise de position du collectif enseignant-e-s et étudiant-e-s » (mars 1973). Archives du département Théâtre du Centre expérimental de Vincennes, déposées au secrétariat du département Théâtre de l'université Paris 8.
[1243] André Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955.
[1244] Cécile Giteau, « André Veinstein (1916-2001) », *in* Jean-Marie Thomasseau (dir.), *Le Théâtre au plus près. Pour André Veinstein*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005, p. 312.
[1245] *Ibid.*, p. 318.

département et le seul enseignant titulaire (ce qui l'amène à diriger 32 thèses entre 1969 et 1980[1246]), tandis que les artistes sont largement majoritaires, point sur lequel insiste encore Philippe Tancelin :

> Au Département Théâtre, parmi les fondateurs, il y a trois personnes […]. André Veinstein, qui est plutôt un historien, ainsi que deux artistes, un ancien de la Comédie-Française, Jacques Clancy, qui vient de l'école Jouvet, et Albert Vander, qui vient de l'école Dullin. Pour l'essentiel, à cette époque, il y a donc Veinstein, qui est théoricien, universitaire classique, et puis des artistes, en majorité des artistes[1247].

Tableau 24 : Enseignants du Département Théâtre de Vincennes en 1976-1977 et en 1978-1979[1248]

	Enseignants en 1976-1977 (Est surligné le nom des enseignants absents du programme 1978-1979)	Enseignants en 1978-1979 (En **gras** les nouveaux enseignants)
Enseignants	Claude Acquart ; Alain Astruc ; Jean Caridroit ; Jacques Clancy ; Françoise Decaux ; Jean-Marie Eicher ; Michèle Kokosowski ; Catherine Monnot ; Jacques Nichet ; Serge Ouaknine ; Marc-André Risacher ; Albert Vander ; André Veinstein ; Stephanette Vendeville.	**Guy Aguenier**, *chargé de cours* ; Alain Astruc, *assistant* ; **Claude Buchvald**, *chargée de cours* ; Jean Caridroit *chargé de cours* ; Jacques Clancy, *maître de conférences* ; Françoise Decaux *chargée de cours* ; **Raoul Dezautière**, *chargé de cours* ; Jean-Marie Eicher *chargé de cours* ; **Youssef Haddad**, *chargé de cours* ; **Hubert Jappelle**, *chargé de cours* ; Michèle Kokosowski, *assistante* ; Catherine Monnot, *chargée de cours* ; **Émile Noel**, *chargé de cours* ; **Philippe Tancelin**, *chargé de cours* ; Albert Vander, *maître-assistant* ; André Veinstein, *professeur* ; Stephanette Vendeville, *assistante*.
Total du nombre d'enseignants	14	17 (Dont 4 en moins depuis 1976-1977 et 7 nouveaux)

Comme le montre le tableau ci-dessus, la part des artistes reste proportionnellement plus importante tout au long de la décennie. En 1977, le département compte quatorze enseignants : ceux du début (André Veinstein, Jacques Clancy et Albert Vander), rapidement rejoints par Alain Astruc et Stephanette

[1246] Il est, sur cette période, le second enseignant du Centre expérimental de Vincennes à diriger le plus grand nombre de thèses, derrière Jean Levaillant (en lettres) et à égalité avec Jean-Marie Vincent (en philosophie) (cf. « Tableau n° 10 : Principaux directeurs de thèses de Vincennes entre 1969 et 1980, in *Un mythe à détruire ?*, *op. cit.*, p. 471.)

[1247] Entretien avec Philippe Tancelin, 12 février 2014.

[1248] Ce tableau a été réalisé à partir de « Département Théâtre : Année universitaire 1976-1977 » et « Département Théâtre : Année universitaire 1978-1979 ». Archives du Département Théâtre du Centre expérimental de Vincennes, déposées au secrétariat du Département Théâtre de l'Université Paris 8.

Vendeville (présents dès 1971), ainsi que Michèle Kokosowski (arrivée en 1975), Serge Ouaknine, Marc-André Risacher, Jacques Nichet, Jean Caridroit, Jean-Marie Eicher, Claude Acquart, Catherine Monnot et Françoise Decaux. À l'exception d'André Veinstein, tous mettent en avant leur pratique artistique : ils sont auteurs, scénographes, comédiens, metteurs en scène, réalisateurs, poètes, clowns, etc. Il en est de même pour l'année universitaire 1978-1979, où ils sont désormais 17. Parmi les nouveaux enseignants, il y a deux metteurs en scène/acteurs (Guy Aguenier et Claude Buchvald), deux conteurs/auteurs/comédiens (Youssef Haddad et Émile Noel), un comédien et poète (Philippe Tancelin, par ailleurs ancien étudiant), un danseur et chanteur (Raoul Dezautière) et un marionnettiste (Hubert Jappelle). Il s'agit pour eux de leur activité principale, alors qu'à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle les enseignants-praticiens le sont de manière annexe à leur travail universitaire, selon la « double vie[1249] » des écrivains et des artistes mise en lumière par Bernard Lahire.

Suivant les principes de Vincennes, l'opposition entre théorie et pratique n'a cependant plus de valeur : les fonctions réelles de chacun n'apparaissent en effet nulle part, pas plus que les positions institutionnelles au sein du département, qui ne sont notifiées dans ses programmes qu'à partir de 1979. Sur les dix-sept enseignants, seuls six sont alors titulaires : André Veinstein est le seul professeur, tandis que Jacques Clancy est maître de conférences, Albert Vander maître-assistant et Alain Astruc, Michèle Kokosowski et Stephanette Vendeville assistants. En 1986, ils sont 9 titulaires[1250] et ils continuent à revendiquer leur lien à la pratique. Alors qu'à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle la volonté de joindre un enseignement théorique et pratique opère toujours à cette époque par une division du travail relativement stricte entre les universitaires d'un côté et les artistes de l'autre, l'ambition affichée des enseignants de théâtre de Vincennes est de la réaliser dans les corps mêmes, comme le souligne Philippe Tancelin :

> Peu à peu, les universitaires vont venir et on va arriver à cette espèce d'équilibre : 50% de théorie, 50 % de pratique. Un mouvement intéressant apparaît, où les universitaires, au contact direct avec des artistes, expérimentent une pratique théâtrale et puis, inversement, les artistes présents s'intéressent vivement à la théorie, dans un esprit universitaire, et

[1249] Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006. Pour une étude plus récente, voir également Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Écrivain*, *op. cit*.

[1250] « Tableau n° 11 : Évolution des effectifs d'enseignants titulaires de Paris VIII par disciplines de 1969 à 1986 », in *Un mythe à détruire ?*, *op. cit.*, p. 472.

certains vont même faire une thèse. Il y a donc un véritable échange, une véritable confrontation entre le monde de l'université et le monde des arts, de la création[1251].

Une « orientation foncièrement pratique »

Corolaire de la composition de l'équipe enseignante vincennoise, le programme, élaboré collectivement par les enseignants et les étudiants au cours de l'année 1969, porte majoritairement sur l'acte théâtral, au sein d'ateliers pratiques.

Tableau 25 : Unités de valeur de première et de deuxième année du Département Théâtre de Vincennes (1970-1971[1252])

<table>
<tr><td colspan="3">1ère année</td></tr>
<tr><td>UV annuelles</td><td>Premier semestre</td><td>Deuxième semestre</td></tr>
<tr><td>• Gestuel
• Techniques de l'acteur : Danse
• Mise en scène : Initiation
• Création collective : Initiation
• Structuration de l'espace et du temps scénique (scénographie)
• Groupe de recherche interdisciplinaire (Littérature-Théâtre) : Ecriture dramatique
• Jeu – Interprétation
• Groupe de recherche interdisciplinaire Animation-Gestion</td><td>• Gestuel et vocal – Initiation (interdépartemental)
• Mise en scène (initiation)
• Structuration de l'espace et du temps scénique (scénographie)
• Techniques du jeu (télévision)</td><td>• Gestuel et vocal – Initiation (interdépartemental)
• Mise en scène (initiation)
• Structuration de l'espace et du temps scénique</td></tr>
<tr><td colspan="3">2ème année</td></tr>
<tr><td colspan="3">• Gestuel (premier degré)
• Techniques de l'acteur (danse)
<u>Ateliers</u>
• Mise en scène (pratique)
• Jeu – Interprétation
• Gestuel
• Expression verbale
• Maquettisme
• Structuration de l'espace et du temps scénique – Problèmes liés à la pratique
• Scénographie (Lumière)
• Scénographie (Son)
• Scénographie (Masques et costumes)
• Groupe de recherche interdisciplinaire (Marionnettes)
• Groupe de recherche interdisciplinaire Animation-Gestion
• Atelier de création collective
• Groupe de recherche interdisciplinaire</td></tr>
</table>

[1251] Entretien avec Philippe Tancelin, 12 février 2014.

[1252] « Département Théâtre : Année universitaire 1970-1971 ». Archives du Département Théâtre du Centre expérimental de Vincennes, déposées au secrétariat du Département Théâtre de l'Université Paris 8. Les unités de valeur doublées sont en italique, les cours obligatoires pour les étudiants inscrits en dominante Théâtre sont en gras.

Comme on peut le voir sur le programme ci-dessus, cette « orientation foncièrement pratique[1253] » ne laisse qu'une place marginale à l'esthétique et à la littérature dramatique[1254], au profit de « groupes de création collective organisés sur l'initiative des étudiants selon des orientations artistiques ou politiques librement choisies[1255] ». Les orientations de l'enseignement sont ainsi particulièrement claires :

> Liant enseignement et recherche, le programme du département théâtre a pour principal objet de permettre de constituer entre enseignants et étudiants des équipes homogènes de création, tout en assurant une formation et une connaissance pratique et théorique de base[1256].

Cette dimension se perpétue tout au long de la décennie. Au sein du programme du premier semestre de l'année universitaire 1978-1979[1257] pour les étudiants inscrits en première année de diplôme universitaire des sciences et techniques du théâtre (ouvert en 1974), la place de la pratique artistique reste largement majoritaire (corporel-gestuel, improvisation individuelle, univers sonore, acrobatie, chant, danse et expression verbale). Elle ne semble absente que de l'enseignement de Jacques Clancy, « Systèmes de mise en scène ». Les deux cours restants (à l'exception des groupes de recherche, relativement marginaux) portent encore largement sur la pratique. Le cours de scénographie, ayant pour enseignants Marc-André Risacher et Jean-Marie Eicher, se décompose en deux parties, la première étant un « cours proprement dit où sont apportées des informations sur les éléments de l'espace[1258] » tandis que la seconde se présente sous la forme d'un

> travail d'atelier [qui] est l'occasion de mettre en pratique les éléments apportés pendant le cours et permet de vérifier dans le cadre de la création et de la réalisation d'un "spectacle"

[1253] « Programme et horaire des enseignements : Année universitaire 1970-1971 ». Archives du département Théâtre du Centre expérimental de Vincennes, déposées au secrétariat du Département Théâtre de l'Université Paris 8.

[1254] Cependant, les pièces de théâtre ne disparaissent pas entièrement puisque le programme de l'année 1969-1970 inscrit en premier point qu'il s'agit de « participer à la réalisation de différentes œuvres dramatiques (jeu, mise en scène, éclairage, son, décor, costume) et, à titre comparatif, à l'étude partielle d'œuvres permettant d'élargir le champ d'expérimentation. Œuvres principales choisies : *Dynamo*, d'Oneill [sic] (Paris, éd. de l'Arche) ; *Comédie*, de Beckett (Paris, éd. de Minuit). » (« Section théâtre : Programme d'enseignement (1969-1970) ». Archives du département Théâtre du Centre expérimental de Vincennes, déposées au secrétariat du Département Théâtre de l'Université Paris 8.)

[1255] « Programme et horaire des enseignements : Année universitaire 1970-1971 ». Archives du département théâtre du Centre expérimental de Vincennes, déposées au secrétariat du Département Théâtre de l'Université Paris 8.

[1256] *Id.*

[1257] Voir « Annexe 6 : Programme des enseignements du premier semestre de la première année du Département Théâtre du Centre expérimental de Vincennes (1978-1979) », pp. 570-574.

[1258] *Id.*

> ce rapport complémentaire du jeu de l'acteur et des composants de l'espace techniques, concrets et abstraits[1259].

De même, André Veinstein, dont l'enseignement est intitulé « Problèmes liés à la pratique », insiste sur le fait que « la pratique [y] constituera à la fois la source et le prolongement de la réflexion[1260]. » Enfin, les études théâtrales à Vincennes diffèrent de celles présentes à la Sorbonne Nouvelle par ses débouchés. Quand l'une refuse de former des professionnels du monde théâtral, ou en tout cas de s'auto-suffire à leur formation, l'autre s'oppose au maintien de la division du travail existante et tend, de ce fait, à une formation indifférenciée :

> Réalisé dans les conditions mêmes de la pratique du théâtre, cet enseignement a pour buts de préparer indifféremment :
>
> - à l'exercice des professions artistiques et techniques du théâtre ;
>
> - aux différents professorats pratiques ou théoriques du théâtre ;
>
> - aux études théoriques du théâtre en vue de satisfaire notamment certaines recherches pluridisciplinaires envisagées par les enseignants d'autres sections artistiques, littéraires, de psychologie, de sociologie ou d'esthétique[1261].

Vincennes, « conscient des difficultés de soutenir une démarche ouverte aux pratiques de la profession dans le cadre de l'université traditionnelle où prédominent les études théoriques[1262] », tente pour y remédier d'obtenir en 1973 la création d'une Maîtrise à finalité professionnelle dans laquelle seraient concernées toutes les professions du théâtre, sans y parvenir.

Une opposition structurale

La conception pratique de la discipline promue par Vincennes trouve alors un écho important, tant à l'échelle nationale qu'internationale. En tant que représentant de la SIBMAS, André Veinstein est membre du comité exécutif de la FIRT, ce qui lui permet de mettre en avant sa propre vision de ce que doivent être les études théâtrales. Dans le cadre d'une discussion internationale portant sur les relations entre théorie et pratique, et publiée dans la revue viennoise *Maske und Kothurn* en 1971, il soutient ainsi que :

[1259] *Id.*
[1260] *Id.*
[1261] « Section théâtre : Programme d'enseignement (1969-1970) ». Archives du Département Théâtre du Centre expérimental de Vincennes, déposées au secrétariat du Département Théâtre de l'Université Paris 8.
[1262] Collectif enseignants-étudiants du Département Théâtre, Sans titre (28 mars 1973). Archives du Département Théâtre du Centre Expérimental de Vincennes, déposées au secrétariat du Département Théâtre de l'Université Paris 8.

> « [c]es accords de fait, doivent, en réalité, se transformer en une coopération organique qui ne peut se réaliser que si *futurs praticiens et futurs théoriciens reçoivent une même formation*, fondée sur une connaissance essentielle : celle du théâtre vivant, – après avoir substitué, à une connaissance de la pratique, une pratique qui aboutisse à une connaissance véritable[1263]. »

Au sein des séminaires inter-enseignants, mis en place à la Sorbonne Nouvelle à partir de 1970, le modèle disciplinaire de Vincennes est interrogé et largement critiqué. La séance du 9 juin 1971, consacrée aux « problèmes cruciaux que posent les études théâtrales », permet de mettre en lumière l'existence de deux paradigmes en conflit :

> M. Monod, qui a participé à la commission rectorale Théâtre et enseignement expose le projet de la sous-commission enseignement supérieur, composée de MM. Veinstein et Voltz. Qu'on le déplore ou non, c'est ce projet qui actuellement semble l'emporter. M. Monod rappelle les objectifs fondamentaux du projet : priorité au jeu dramatique, création d'un véritable enseignement théâtral, étant bien entendu que cet enseignement doit mener à la pratique. Comment le jeu théâtral sera-t-il conçu ? Comme un élément de coordination entre le physique et le mental, avec exécution à plusieurs d'un enchaînement de gestes, de conduites à partir d'un thème initial simple ; le jeu dramatique n'exclut pas les autres activités, mais se veut sans rapport avec la littérature. […]
>
> Si l'on s'accorde à […] souligner l'importance des activités d'atelier, M. Dort trouve dangereuse l'opposition faite par le projet Veinstein entre le théâtre comme objet et le théâtre comme activité ; les deux choses doivent être maintenues dans un rapport de complémentarité[1264].

Les relations entre théorie et pratique suscitent de nombreuses discussions tout au long de la décennie. Mais les différences dans la manière de concevoir les études théâtrales entre Vincennes et la Sorbonne Nouvelle persistent, comme nous le montre le bref passage de Bernard Dort au Département Théâtre. Tout d'abord enthousiaste, il y est nommé en 1969 et il prévoit un cours intitulé « Notions sur le théâtre français à la fin du XIX^{e} siècle[1265] ». Correspondant peu au profil des enseignants de Vincennes et aux attentes des étudiants, Dort quitte rapidement Vincennes[1266] pour revenir à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle. Pour Jean-Pierre Sarrazac :

[1263] André Veinstein, « Théorie et pratique. Accords et Désaccords », *Maske und Kothurn*, 1971, p. 292. Article repris dans : André Veinstein, *Théâtre. Étude. Enseignement. Éléments de méthodologie*, *Cahiers théâtre Louvain* n° 48, 1983, pp. 37-46.

[1264] « 6ème et dernière séance du séminaire de réflexion » (9 juin 1971). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 28.10.

[1265] Information tirée de la liste des cours donnés ou prévus par Bernard Dort, qui figure dans le catalogue des fonds d'archives Bernard Dort de l'IMEC.

[1266] Selon Philippe Tancelin, ce sont les étudiants qui refusent de le coopter : « C'était le pouvoir étudiant. Il y avait des cooptations par les Assemblées générales des étudiants. […]. Par exemple, Bernard Dort s'est présenté à Vincennes et l'assemblée générale l'a refoulé, pas de façon d'ailleurs tout à fait élégante. » (Entretien avec Philippe Tancelin, 12 février 2014.) Melisse Nugues-Schönfeld propose l'hypothèse que Bernard Dort est alors pris en étau entre le ministère qui lui demande d'élaborer des programmes pour réduire la pratique théâtrale et les étudiants, qui souhaitent une formation largement pratique, injonctions contradictoires qui détermineraient son retour à Paris 3 (Melisse Nugues-

> Dort a été nommé à Vincennes : il y est allé et ça s'est mal passé. Il en est reparti en courant. Il était très fâché. Dort était quelqu'un qui pouvait avoir des moments ombrageux. Il était très ombrageux s'agissant de Vincennes. […] Il avait un peu l'esprit polémique en ce qui concerne cette fuite éperdue dans la pratique, l'insurrection du corps, un artaudisme pas contrôlé. Parce qu'on pourrait dire que Bernard, c'est un artaudisme assez contrôlé, sous le regard de Brecht[1267].

Comme le souligne Martine de Rougemont : le « modernisme » du département de Vincennes « le fit longtemps juger "folklorique[1268]" ». À l'inverse, l'Institut d'études théâtrales est renvoyé par le Département Théâtre de Vincennes à un classicisme (dé)passé, point sur lequel insiste Philippe Tancelin :

> Les rapports avec l'Institut d'études théâtrales sont très mauvais. […] Disons que l'image qui est produite par Paris 3, ou du moins que l'on tisse de l'extérieur sur Paris 3, c'est un enseignement théorique assez classique, pour ne pas dire conventionnel, et peu ouvert aux écritures dites "contemporaines". Disons peu ouvert au bouleversement des catégories esthétiques à l'issue de 1968, comme l'a fait la pédagogie vincennoise. […] Ce n'est pas de la rivalité, c'est une guerre de position[1269].

Désormais lieu de deux « phares » concurrents, le sous-champ des études théâtrales s'organise autour d'oppositions scientifiques, en particulier dans les manières différentes de réaliser la jonction entre théorie et pratique du théâtre. Mais, à une époque où « le théâtral était homologique du politique[1270] », le désaccord est à la fois esthétique – Brecht d'un côté, Artaud de l'autre – et politique. Comme le souligne encore Martine de Rougemont :

> L'ancienne Sorbonne conservatrice était à Paris 4, nous c'était socialo comme ça, communiste gentil, pas moi mais la majorité qui a choisi Paris 3, et puis les dits gauchistes de Paris 8[1271].

Vincennes et la Sorbonne Nouvelle occupent alors des positions centrales et structurantes au sein du sous-champ des études théâtrales, à la jonction du monde théâtral et du monde universitaire et où cohabitent enjeux scientifiques, enjeux esthétiques et enjeux politiques, relativement homologues les uns des autres. Cette polarisation détermine l'histoire future de la discipline. Prises dans ce conflit, les

---

Schönfeld, « Bernard Dort : "Je vais peut-être quitter la Sorbonne pour Vincennes" », communication dans le cadre de la journée d'études « La Sorbonne, de l'amphithéâtre à la scène : théâtre universitaire, 1930-1970 », Paris, 13 juin 2010).

[1267] Entretien avec Jean-Pierre Sarrazac, 21 mars 2014.

[1268] Martine de Rougemont, « La recherche théâtrale dans les universités françaises : Bilan d'un demi-siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 1998/4, p. 407.

[1269] Entretien avec Philippe Tancelin, 12 février 2014.

[1270] Jean-Pierre Sarrazac, « Les pouvoirs d'Alcandre », *op cit*, p. 8.

[1271] Entretien avec Martine de Rougemont, 6 mars 2014.

institutions périphériques sont en effet sommées de choisir un camp, comme le raconte Michel Pruner, qui participe à la création du Centre d'études et de recherches théâtrales de Lyon après 1968 :

> « On avait créé en France une association, l'A.D.E.T.U.F. [en fait, ADDETUF], l'Association pour la Défense et le Développement du Théâtre dans l'Université Française, qui regroupait, et c'était un problème, des universités parisiennes qui avaient déjà une antériorité d'études théâtrales – j'avais moi-même un diplôme qu'avait créé Scherer à la Sorbonne –… il y avait aussi bien des gens comme Dort qui enseignait à Paris 3, comme Clancy qui enseignait à Vincennes… il y avait Voltz d'Aix-en-Provence, il y avait Gontard et quelques autres à Montpellier. Sur un certain nombre d'universités, il y avait vaguement des désirs de "choses théâtrales" à l'Université mais c'était marqué par des clivages très forts entre les tenants, j'allais dire, d'une orthodoxie brechtienne… qui étaient très forts parce que c'était un véritable bastion à l'intérieur de l'université… c'était Paris III, Censier autour de Dort, et puis, à l'opposé, tous les gauchistes de Vincennes qui étaient pour le spontanéisme, un petit peu de jeu dramatique à "tendance psy", tout ce qui ressortait à l'époque des pratiques marginales des groupes, soit politiques, soit un peu psychédéliques du théâtre nord-américain. Les deux camps étaient très forts parce que Vincennes était une entité forte et que Paris III était une entité forte. Ils se sont rentrés dans le lard, ils n'étaient pas du tout d'accord. Et le développement du théâtre à l'université française… c'était très difficile de se repérer entre nous : il y avait des choses intéressantes qui étaient dites par les uns et il y avait des choses intéressantes qui étaient dites par les autres. Tout cela était tellement sectaire, d'une certaine manière, parce qu'il n'était pas du tout question d'entendre parler d'improvisation chez les brechtiens et il n'était pas question d'entendre parler de texte dramatique déjà écrits chez les Vincennois[1272]. »

Signes et vecteurs de logiques propres à la discipline et donc d'autonomie, ces conflits et leurs résolutions sont pourtant également dépendants des conjonctures politiques et scientifiques.

Crises politiques, crises scientifiques

Comme nous l'avons vu, la première moitié des années 1970 a été marquée par les alliances multiples, contre le conservatisme régnant au sein des universités. Elles sont ensuite rompues, à la faveur d'un changement de gouvernance politique. Sous le mandat présidentiel de Valéry Giscard d'Estaing qui est élu en 1974 et qui prône une nouvelle conception du libéralisme, un arrêté publié en 1975 concernant les diplômes de second cycle vise à renforcer le caractère professionnalisant des études, ce qui privilégie certaines disciplines, comme la gestion, au détriment des autres, en particulier les disciplines artistiques. Les études théâtrales tentent de se soumettre à ces nouvelles injonctions scientifiques et idéologiques, sans pour autant parvenir à convaincre le

[1272] « Entretien avec Michel Pruner », in Christian Pratoussy, *Théâtre et Université, les effets d'une rencontre : Étude sur les conditions de l'enseignement du théâtre à l'université*, thèse de doctorat en sciences de l'éducation sous la direction de Philippe Meirieu, Université Lumière – Lyon 2, 1997, p. 172.

pouvoir politique du bien-fondé de leur existence. Avec la remise en cause de l'accréditation de l'IET à remettre des licences et des maîtrises d'études théâtrales en 1980, la crise s'étend à l'ensemble de la discipline, qui, en retour, s'organise pour défendre son autonomie. Plus tard, c'est le Département Théâtre de Vincennes – devenu entre-temps université Paris 8, elle-même déménagée de force à Saint-Denis – qui entre dans une crise durable, opposant les défenseurs de l'héritage vincennois et les partisans d'une autre conception de la discipline, davantage intégrée à l'ordre disciplinaire.

Autonomie perdue, corps retrouvé ?

La politique d'adaptation des diplômes et des disciplines au marché du travail est renforcée avec l'arrivée d'Alice Saunier-Séïté (1925-2003) au poste de secrétaire d'État aux Universités à partir de 1976 puis de ministre des Universités de 1977 à 1981. Auparavant, des institutions aussi opposées que l'université de Dauphine et l'université de Vincennes peuvent cohabiter pacifiquement voire même s'allier contre les conservatismes, et ce malgré leurs différends idéologiques. Alice Saunier-Séïté y remet bon ordre. Toute d'abord, elle s'oppose aux libertés pédagogiques mises en œuvre par la loi Faure qui, selon elle, « par son libéralisme […] a permis toutes les licences et fait le jeu des marxistes[1273]. » De l'ensemble des nouvelles disciplines qui ont éclot et se sont développées au cours des années 1960 et 1970, Alice Saunier-Séïté ne souhaite conserver que les disciplines les plus professionnalisantes, en particulier les sciences de gestion, largement promues. Ainsi, selon Charles Mercier, la réforme du deuxième cycle, qu'elle signe le 16 janvier 1976,

> « renforce la place du monde de l'entreprise dans la conception, l'évaluation et la mise en œuvre des formations à l'échelle nationale comme au niveau des établissements, mais elle invite aussi les universités à ne pas demander l'habilitation de formations sans débouché professionnel, qui absorbent beaucoup de moyens tout en ne concernant qu'un petit nombre d'étudiants. Les formations artistiques, littéraires, culturelles semblent à terme condamnées. Le spectre d'une université utilitariste, rejetant la culture désintéressée sous la pression du "grand capital", est présent dans nombre d'esprits[1274]. »

Bien que cet arrêté entraîne une mobilisation enseignante et étudiante plus longue que celle de Mai 1968, Alice Saunier-Séïté tient bon pour, après plusieurs mois de conflit, être contrainte de repousser cette réforme.

Durant l'année 1979-1980, alors que de nombreuses habilitations de diplômes nationaux de second et de troisième cycle arrivent à expiration, c'est l'occasion pour la

[1273] Alice Saunier-Séïté, *En Première ligne : De la communale aux Universités*, Paris, Plon, 1982, p. 130.
[1274] Charles Mercier, *Autonomie, autonomies*, *op. cit.*, p. 226.

ministre de poursuivre ses intentions. Elle refuse de reconduire certaines habilitations pour éviter ce qu'elle considère comme

> « la pulvérisation des formations, conséquence de l'individualisme des enseignants, [qui] se traduisait par des horaires et un contenu trop minces et par des effectifs dérisoires d'étudiants. De nombreuses formations de second et troisième cycles comptaient moins de cinq inscrits et moins de cinquante heures d'enseignement par an[1275]. »

Le discrédit symbolique dont souffrent alors de nombreuses formations a des répercussions institutionnelles pour les études théâtrales, puisque la licence et la maîtrise sont supprimées, ce qui constitue pour Bernard Dort un recul historique important :

> « Il faut bien voir que cette décision remet en cause les principes mêmes qui ont commandé le développement des études théâtrales. Progressivement, depuis sa création en 1959, l'institut avait cherché à mettre au point un enseignement du théâtre cohérent depuis le premier jusqu'au troisième cycle. Or, ce qu'on nous demande maintenant en réalité, c'est de nous inscrire, pour ce qui concerne le deuxième cycle, dans le cadre des études littéraires. Cela revient en fait à retourner vingt ans en arrière à la situation initiale, puisque, justement, l'enseignement du théâtre s'était dégagé des études littéraires de la Sorbonne pour acquérir son autonomie[1276]. »

Pour lui comme pour Richard Monod, une telle remise en cause s'appuie sur le renversement des alliances, entre « certains mandarins intellectuellement réactionnaires (qui veulent aussi, toujours, se venger de 1968) pour lesquels il convient de maintenir le théâtre comme discipline littéraire[1277] » et les nouveaux libéraux, qui privilégieraient désormais une conception plus traditionnelle des disciplines :

> « La détermination principale est sans doute à chercher dans la politique d'ensemble de la réforme du supérieur, qui est fondamentalement anti-pluridisciplinaire. Or les études théâtrales sont par définition pluri-disciplinaires, ce qui leur donne par là même un pouvoir de critique sur les disciplines établies : de plus, le caractère concret du théâtre le situe à l'opposé des disciplines académiques telles que le ministère continue de les concevoir[1278]. »

Outre l'argument international qui revient fréquemment – selon lequel, par exemple, « notre pays ne se trouve pas du tout en situation de pointe. Nous avons eu un rôle pilote. Aujourd'hui nous risquons d'être lanterne rouge[1279] » –, la discipline peut s'appuyer sur une logique corporative, retrouvée pour défendre son autonomie, en mettant au service d'une cause commune le capital symbolique collectif accumulé. De

[1275] Alice Saunier-Séïté, *En Première ligne*, *op. cit.*, pp. 155-156.
[1276] « Quel avenir pour les Études Théâtrales universitaires ? : Entretien avec Bernard Dort et Richard Monod », *op. cit.*, p. 38.
[1277] *Id.*
[1278] *Ibid.*, p. 39.
[1279] *Id.*

même, c'est l'occasion pour les enseignants en études théâtrales de mettre à l'épreuve leurs réseaux hybrides et donc leur capital social auprès du monde théâtral, ce qui est un succès puisqu'ils reçoivent le soutien de nombreux artistes. Michel Vinaver, célèbre écrivain de théâtre et futur enseignant d'études théâtrales à l'IET et à Paris 8, envoie une lettre de soutien le 6 octobre 1980. Il y insiste notamment sur les nombreux échanges qui existent entre la discipline et les professionnels du théâtre :

> Je voudrais dire mon inquiétude de voir disparaître la licence et la maîtrise décernée par l'Institut d'Études Théâtrales de Paris III. Le maintien de cette décision débiliterait, à terme, les études théâtrales en France dans ce qu'elles ont de spécifique ; ce serait la plus grave erreur que de refondre le « fait théâtral » dans l'enveloppe générique du « littéraire », comme c'était le cas dans le passé. Que justifie cette régression ?
>
> Je voudrais aussi porter témoignage. L'Institut permet des échanges très vivaces, très féconds, entre théoriciens et praticiens (auteurs notamment). J'ai, personnellement, en tant qu'auteur, à plusieurs reprises eu des contacts enrichissants avec étudiants et professeurs. Toute mesure ayant pour effet de « couper les ailes » à l'Institut conduirait à un appauvrissement de l'activité théâtrale en France, sur le plan création aussi bien que sur le plan de la réflexion[1280].

Nouvelle étape dans la mobilisation, une « pétition pour le maintien des études théâtrales à l'Université » est publiée dans la page culturelle du Monde le 4 novembre 1980 et elle est signée par des nombreux artistes, ainsi que par le Syndicat des entreprises artistiques et culturelles (Syndeac) :

> À la suite de la décision du ministre des universités de refuser l'habilitation à la licence et à la maîtrise d'études théâtrales (*le Monde* du 20 septembre et du 2 octobre, *le Monde Dimanche* du 12 octobre), les responsables de l'Institut ont adressé le texte d'une pétition :
>
> « *Les études théâtrales universitaires ont pour objet l'activité théâtrale et ont contribué à l'évolution de celle-ci, ces dernières années, dans sa conception, sa pratique et sa réception. Elles sont une part de la vie théâtrale française. Nous nous inquiétons de voir disparaître la licence et la maîtrise décernées par l'Institut d'études théâtrales de Paris-III qui ont joué et continuent à jouer un rôle pilote dans ce domaine. Nous demandons le rétablissements d'un second cycle d'études théâtrales dans l'Université française.* »
>
> Parmi les premiers signataires : Lucien Attoun, Gildas Bourdet, Patrice Chéreau, Louis Cousseau, Jacques Lassalle, Georges Lavaudant, Ariane Mnouchkine, Gabriel Monnet, Roger Planchon, Guy Rétoré, Jacques Rosner, Pierre Roudy, Bernard Sobel, le Syndeac, Michel Vinaver, Jean-Pierre Vincent et Antoine Vitez[1281].

Enfin, forts de la reconnaissance de leur statut d'expert, les enseignants en études théâtrales peuvent faire entendre leur voix et celle de leurs soutiens dans les instances étatiques où ils sont représentés. Par exemple, dans le cadre de la Commission nationale

[1280] Lettre de Michel Vinaver à destination de l'IET (6 octobre 1980). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 100.

[1281] « Pétition pour le maintien des études théâtrales à l'Université », *Le Monde*, 4 novembre 1980. Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 100.

sur la formation et l'enseignement de l'art dramatique et sur les métiers techniques du théâtre où siège Bernard Dort, une motion « de solidarité » demandant le rétablissement des diplômes d'études théâtrales est votée :

> La Commission, reprenant le large appel de solidarité de la profession, a souhaité l'abrogation de la suppression du diplôme délivré par l'Institut d'études théâtrales.
>
> Cet enseignement qui a contribué de manière essentielle de la création théâtrale en France (sinon en Europe) n'est plus actuellement sanctionné par un diplôme ; or cet enseignement du théâtre, comme celui dispensé dans d'autres universités françaises, est fondamental à la formation de maîtres dans l'enseignement secondaire français.
>
> En effet, l'ensemble des réflexions et des travaux émanant de personnalités et d'organismes de toutes tendances et sensibilités ont conclu à la lacune grave de tout enseignement du théâtre en France (il s'agit bien plus que d'une « sensibilisation »), théâtre reconnu en tant que tel et non seulement comme un appendice pauvre de la littérature. Si le théâtre est, à n'en pas douter, un « genre littéraire », le texte est son analyse esthétique, l'étude de la métrique, ne sont pas tout le théâtre. Un enseignement reconnu du théâtre passe aussi par une « lecture » du théâtre et une étude des signes de la représentation[1282].

Mises en danger, les études théâtrales survivent néanmoins, en particulier après l'élection de François Mitterrand en 1981 et le soutien qu'elles reçoivent de la part de Jack Lang et de Robert Abirached, nouvelle manifestation de leur reconnaissance et de leur intégration au pouvoir d'État. Comme s'en félicite la même commission sur la formation et l'enseignement de l'art dramatique en novembre 1981, il existe alors un diplôme, une licence, une maîtrise et un doctorat de 3ème cycle d'études théâtrales[1283].

De Vincennes à Saint-Denis : un héritage en crise

En plus de remettre en cause l'existence institutionnelle de la discipline, Alice Saunier-Séïté impose la destruction des locaux du Centre expérimental de Vincennes et son déménagement à Saint-Denis en 1980. Elle note à propos de cette institution en 1982 :

> « Edgar Faure avait créé, en quelques mois, le centre universitaire de Vincennes pour témoigner du libéralisme ministériel face à l'imagination universitaire. Il voulait surtout concentrer en un seul lieu tous les défoulements pédagogiques et politiques pour que les autres universités parisiennes se débarrassent au plus tôt des désordres intellectuels qui avaient perturbé leur fonctionnement depuis mai 68. Il fallait donc maintenir Vincennes à tout prix, comme un abcès de fixation. Cette conception me choquait. Pour une raison d'éthique, d'abord : la jeunesse a droit à la santé, et non à l'infection. Cette conception

[1282] « Commission nationale sur la formation et l'enseignement de l'art dramatique et sur les métiers techniques du théâtre : Premières conclusions, premières propositions » (1981). Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19910241/1 - Inspection générale des spectacles.

[1283] « Rapport sur la formation et l'enseignement dramatique, l'insertion professionnelle et les métiers techniques du théâtre » (Ministère de la Culture – Direction du Théâtre et des Spectacles, novembre 1981). Archives nationales, fonds Le Cannu, cote : 19910241/1 - Inspection générale des spectacles.

me choquait aussi par son irréalisme : les abcès font monter la fièvre et crèvent en essaimant[1284]. »

Après avoir enseigné à Paris 3, Michel Vinaver est nommé à Paris 8 en 1988 en plein milieu d'une crise du département de théâtre et de l'héritage vincennois, alors de plus en plus en décalage avec le contexte idéologique. Cette situation amène Vinaver à s'interroger sur ses motivations à rejoindre Paris 8 en listant 8 « Raisons de ne pas », parmi lesquelles son opposition à ce qu'il considère comme la « culture dionysienne du département » :

1. Direction des Et. Doctorales
2. Les limites à mon engagement ds les tâches admin (vs saviez qui vous nommiez, avec une balance portant dans un plateau… dans l'autre plateau…
3. Je n'appartiens pas à cet univers (l'universitaire) et ai du mal à comprendre les usages/rouages…
4. Aucune affinité ni sympathie pr la culture « dionysienne » du dept. Th. Qd ils parlent, me parlent, je n'y comprends rien.
5. « Il n'y a pas d'autre solu. » : je réponds « ce n'est pas mon affaire ». N'ai pas été consulté sur la créa dept théâtre (décision malencontreuse ds l'état actuel des ch.) etc… Piège pas acceptable
6. Etat du dept Th : ingouvernable. Ou alors, il y faudrait un investissement colossal, et encore…
7. Rien que le facteur topographique… Pour commencer…
8. Conclusion : gd est le risque de s'y épuiser, et sans résultat[1285].

Conséquence de cette situation « ingouvernable » et de ses optiques disciplinaires singulières, le département se voit refusé son habilitation à la licence d'études théâtrales, créée la même année, en particulier car « les débouchés ne sont pas assez développés[1286]. » De même, de nombreux enseignants n'obtiennent pas leur qualification auprès du Conseil supérieur des universités, du fait de leur manque de compétence disciplinaire, en tout cas du point de vue de ceux qui ont le pouvoir d'en statuer. À la différence de Paris 3, la première génération enseignante de Vincennes se trouve ainsi de plus en plus en porte-à-faux vis-à-vis du processus d'intégration de la discipline dans l'ordre disciplinaire.

En plus des conflits interpersonnels, les tensions au sein du département reposent sur des définitions concurrentes de la discipline. Elles opposent, selon Michel Vinaver,

[1284] Alice Saunier-Séïté, *En Première ligne*, *op. cit.*, pp. 84-85.
[1285] Michel Vinaver, « Raisons de ne pas » (note manuscrite, sans date). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.
[1286] Réunion du collectif Théâtre de Paris 8 » (28 octobre 1988). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

des « clans[1287] ». Si tous reconnaissent le fait que le département « vit une totale décadence[1288] » à cette période, leurs analyses divergent. Pour les plus anciens – et notamment ceux que Vinaver appellent les « idolâtres de la corporéité sauvage[1289] » par leur insistance sur la dimension pratique de la discipline –, la situation est dictée par la coprésence de ces définitions contradictoires contre l' « homogénéité » qui prévalait auparavant. Comme le note l'enseignant en cinéma Jean-Henri Roger, leur porte-parole :

> Vivait fort bien à Vincennes (because intégration des mondes professionnels et univ.) Clancy s'est trompé ds son analyse, a voulu introd. des élém. Ext. Dont Pradier, Pavis, MB et MV.
> Je me réjouis de ces apports indéniables, mais – déstab.
> […]
> Il n'y a plus d'homogénéité, de doctrine, etc.[1290]

Appuyés par la présidence de l'université, ces « éléments extérieurs », Patrice Pavis (qui remplace Jacques Clancy à la tête du département en 1988), Michel Bernard et Michel Vinaver, sont les seuls professeurs du département. Selon les normes universitaires traditionnelles, ils représentent le « sérail[1291] » et disposent à ce titre du pouvoir décisionnel (« Vous ê 3 rangs A, vs faites ce que vs voulez ds ce dept[1292] », selon les représentants de la présidence). Mais cela va à l'encontre des principes d'auto-organisation du département, mis en place dès 1969 : le collectif du Département Théâtre, par exemple, « décidait auparavant de l'ensemble du programme[1293]. » À travers la mise en place d'instances régulières d'échanges et de décision, une enseignante de la première heure dénonce ainsi les risques d'un « putsch » : « On est à un passage. Qu'on le fasse correctement. Att. au Putsch… Celui des rangs A[1294]… »

[1287] Michel Vinaver, « Affinités » (note manuscrite, sans date). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

[1288] « Note de réunion » (10 novembre 1990). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 100.

[1289] Michel Vinaver, « Affinités » (note manuscrite, sans date). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

[1290] « Note de réunion » (10 novembre 1990). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 100.

[1291] Selon leur signature ironique du compte-rendu d'un rendez-vous avec la présidente de Paris 8. (Notes manuscrites d'un rendez-vous avec la présidente de Paris 8 (sans date). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.)

[1292] *Ibid.*

[1293] « Compte-rendu de la réunion du département Théâtre du 16 janvier 1988 ». Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

[1294] Compte rendu Michel Vinaver de l'assemblée des enseignants du 26 septembre 1988. Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

Cumulant les marques de prestige académique pour Pavis et Bernard (ils sont tous les deux agrégés et docteurs d'État[1295]) et de reconnaissance artistique pour Vinaver, ils ont pour mission d'imposer une nouvelle culture disciplinaire au département, sous prétexte d'une « synthèse ». Comme le souligne la présidente de Paris 8 en 1988 en s'adressant aux membres les plus anciens de l'équipe enseignante :

> Votre problème je le connais depuis 20 ans : plusieurs tendances s'opposent. Accoutumés à vos pratiques et sûrs de leur bien fondé – comme tout un chacun – je ne pense pas que vous ayez le recul suffisant pour opérer une synthèse en vue de l'établissement d'un projet global. Je fais confiance aux trois – Michel Bernard, Patrice Pavis, Jean-Marie Pradier – pour comprendre les tendances du Département. Une synthèse est indispensable ainsi qu'un redressement de l'image pour l'extérieur[1296].

Quelques mois après cette réunion, Michel Bernard, Patrice Pavis et Jean-Marie Pradier proposent une restructuration du cursus. Au-delà des seuls ateliers de pratique, ils prévoient de mettre en place un programme précis et des enseignements obligatoires afin de correspondre davantage aux attentes ministérielles et pouvoir ainsi obtenir l'habilitation à remettre des diplômes nationaux (reconnus) et non plus seulement des diplômes d'université. Comme ils le notent à cette occasion :

> Bien qu'il ait toujours été conscient, dès son origine, de cette nécessité [de la théorie et de la pratique], le département de théâtre de l'université de Paris VIII-Vincennes à Saint-Denis ne semble pas avoir réussi à réaliser cette association et surtout à définir son orientation spécifique. C'est pourquoi nous croyons pouvoir proposer ici un projet d'aménagement du cursus universitaire officiel (DEUG, licence, maîtrise, DEA, Doctorat) qui, par une progression rigoureuse, permettra à la fois d'assurer cette solidarité et de tracer la voie qui est la sienne en dégageant notamment ses axes d'enseignement-recherche privilégiés.
>
> Notre projet tend par conséquent à refuser un cursus dualiste qui consacre la coupure illusoire entre théorie et pratique (ou pratique et disciplines scientifiques), créé une scission et une ségrégation regrettable à l'intérieur même du département. Il vise, au contraire, à éviter une superposition (même agrémentée de passerelles) de deux types de formation, pratique et professionnelle d'un côté, théorique et académique de l'autre. Il souhaite adapter les structures universitaires aux besoins spécifiques de l'enseignement et de la recherche sur les arts du spectacle[1297].

Premier temps d'une réorganisation profonde – vécue et dénoncée comme une normalisation, où prévaudrait une conception uniforme de la discipline –, la mise en

[1295] Voir « Annexe 7 : Liste des enseignants du Département Théâtre de l'Université Paris 8 (1991-1992) », pp. 575-579.

[1296] « Compte-rendu de la réunion du département Théâtre du 16 janvier 1988 ». Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

[1297] Michel Bernard, Patrice Pavis et Jean-Marie Pradier, « Propositions en vue d'une restructuration du programme » (16 et 17 février 1988). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

place de ce « projet d'adaptation du département[1298] » est toutefois rendue difficile par la volonté adverse de « sauvegarde de [son] identité et de [son] héritage[1299] ». De plus, ses initiateurs se défaussent rapidement d'une telle responsabilité, comme s'en plaint Michel Vinaver en 1990, reprochant à Patrice Pavis de prendre un poste à l'étranger (en Allemagne, à l'Université de Bonn) et à Michel Bernard de rejoindre un autre département[1300]. La même année, Michel Vinaver demande également de pouvoir prendre sa retraite anticipée, un an avant l'âge statutaire. Comme il l'écrit à la présidente de l'université :

> Je pense avoir donné de nouvelles impulsions et orientations aux études théâtrales, et contribué, à ma mesure, à imprimer une direction fructueuse et durable aux travaux conduits à Paris 8 dans ce domaine[1301].

Cette crise a lieu dans un contexte plus général, celui d'une « guerre civile[1302] » opposant les différents UFR de Paris 8. Tandis que le Département Théâtre proteste contre le renforcement du département de cinéma[1303] – c'est également le cas à Paris 3 tout au long de son histoire –, un département autonome de danse[1304] fait sécession. Il est créé par Michel Bertrand en 1989 avec le soutien de la présidence de l'université et du ministère de la Culture[1305]. Ce renforcement des barrières institutionnelles et disciplinaires constitue une autre remise en causes des conceptions originales de Vincennes, qui prétendait en faire fi, en particulier entre les arts.

La mise en place d'instances de régulation et la nécessité de se soumettre aux règles habituelles du monde universitaire pour être reconnue comme une discipline à part entière engendre une délimitation grandissante des possibles pédagogiques des études théâtrales et de ses définitions légitimes. Quoique toujours hybrides, les études

---

[1298] Propos de Patrice Pavis, in « Compte-rendu de la réunion du département Théâtre du 16 janvier 1988 ». Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

[1299] Propos d'Alain Astruc, in *Ibid.*

[1300] Michel Vinaver, « Note de réunion avec M. Bernard » (21 juin 1990). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

[1301] Lettre de Michel Vinaver à Madame Francine Demichel, présidente de l'Université Paris 8 (17 novembre 1990). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 99.

[1302] « Réunion de la commission de spécialistes de Paris 8 » (2 avril 1991). de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

[1303] Par exemple, « JM Pradier from Séville […] a ressenti que l'UFR tirait la couverture vers LE CINEMA. » (« Réunion du 27 juin 1990 ». Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

[1304] Voir « Annexe 8 : Préambule à un projet de création d'une section « danse » au Département Théâtre de l'Université Paris VIII (1989) », p. 580.

[1305] « Tient énormément à cœur à la Culture / Une folie / Ils adorent / Ne pensent qu'à ça » (« Réunion du département Théâtre à Paris 8 » (note manuscrite, sans date). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.)

théâtrales ont ainsi à payer le prix de leur institutionnalisation, en particulier le Département Théâtre de Vincennes. Loin d'être restreint à l'institution vincennoise ou à un temps désormais révolu, ce genre de conflits mettant aux prises des définitions concurrentes de la discipline persiste jusqu'à aujourd'hui. De même, la crainte de la « dés-institutionnalisation » est toujours présente.

Mai 68 contribue largement à un renouveau des études théâtrales, qui se voient étendues à de nouvelles universités et dans lesquelles les étudiants sont de plus en plus nombreux. Surtout, les thématiques artistiques et politiques que font circuler les évènements de Mai 68 et qui déterminent en partie l'apparition et les options du Département Théâtre du Centre Expérimental de Vincennes participent à une reconfiguration profonde de la discipline, désormais sous-champ disciplinaire relativement autonome et fortement polarisé. Un compte-rendu de l'état de la discipline en France paraît en 1979 dans la revue *Maske und Kothurn*. L'auteur note que :

> Parties de zéro, les études théâtrales dans les universités françaises ont considérablement progressé en moins de vingt ans. Elles ont su s'adapter aux structures nouvelles, élaborer une pédagogie, développer des méthodes de recherche[1306].

Cette adaptation – parfois vécue comme une « normalisation » – favorise leur reconnaissance et leur légitimation au sein de l'institution universitaire. Mais elle n'empêche pas le maintien de définitions concurrentes, ni les processus de régression hétéronome, contre lesquels les études théâtrales sont pourtant parvenus à résister.

La *Theaterwissenschaft* dans les deux Allemagnes : d'une logique de corps-à-corps à une logique de champ ?

Les mobilisations étudiantes de la fin des années 1960 ont un fort impact sur la *Theaterwissenschaft* qui, comme le note Henning Rischbieter en 1969, est une discipline « qui existe depuis des années mais qui est toujours à la recherche de la définition de son objet et de ses méthodes[1307] [*das seit Jahren existiert und immer noch auf der Suche nach der Definition seines Gegenstandes und seiner Methodik ist*] ». Comme le souligne Arno Paul, enseignant à la FU au cours de cette période qui participe largement à ce renouvellement disciplinaire :

[1306] Henri Lagrave (Bordeaux), « Frankreich/France », *Maske und Kothurn*, 1979, p. 16.
[1307] Henning Rischbieter, „*Kommentar:* Der Aufstand tagt in den Seminaren – Zur Krise der Theaterwissenschaft", *Theater heute*, 10/2, Februar 1969, p. 68.

> D'un domaine d'étude [*Bildungsfach*] auto-satisfait et futile, [la *Theaterwissenschaft*] se transforme de plus en plus en une discipline critique, liée à la société, dont les efforts pour concrétiser le « théâtre de l'ère scientifique » (Brecht) sont reconnus et soutenus par la profession théâtrale [*Praxis*] et les sciences connexes[1308].
>
> [*Aus einem selbstgefälligen, belanglosen Bildungsfach wird zusehens eine kritische, gesellschaftsbezogene Disziplin, deren Bemühungen um Verwirklichung eines „Theater im wissenschaftlichen Zeitalter" (Brecht) sowohl von der Praxis als auch von den Bezugswissenschaften immer mehr anerkannt und unterstützt werden.*]

Parallèlement à l'augmentation de ses effectifs, de nouvelles définitions disciplinaires font en effet leur apparition. Par-delà le mur de Berlin et les anciens conflits qui animaient la discipline, une même opposition à la *Theaterwissenschaft* « bourgeoise », entachée par le nazisme, et une même extension de l'offre disciplinaire rapprochent, contre toute attente, les modèles ouest- et est-allemand, sans pour autant parvenir à les unifier durablement. Pour cela, il faut attendre la réunification des deux Allemagnes, à la suite de laquelle sont fusionnés les instituts ouest- et est-berlinois, ce qui ne se fait pas sans tensions.

Expansion quantitative et extension des frontières de la Theaterwissenschaft

Au cours des années 1970, la *Theaterwissenschaft* se développe en Allemagne, à la fois d'un point de vue quantitatif – avec l'apparition de nouvelles institutions sur l'ensemble du territoire et l'augmentation de ses effectifs – et quant à l'extension de son objet. En effet, initialement intéressée par les seules problématiques théâtrales, la *Theaterwissenschaft* intègre progressivement la plupart des arts de la représentation, comme le cinéma et la télévision. De même, la dimension pratique de la discipline s'amplifie. Pourtant, cette redéfinition de la *Theaterwissenschaft* ne satisfait pas tout le monde, et des paradigmes concurrents éclosent progressivement.

L'essor de la discipline

Au début des années 1970, la *Theaterwissenschaft* a peu évolué depuis ses origines. Comme le montre le tableau ci-dessous, elle dispose seulement de trois institutions autonomes en Allemagne (à Berlin, Cologne et Munich, plus celle de Vienne) et de 5 partiellement autonomes (Bochum, Göttingen, Hambourg, Erlangen et Mayence). De même, les équipes enseignantes sont encore restreintes, puisqu'il n'existe qu'une vingtaine d'enseignants titulaires pour l'ensemble du territoire.

[1308] Arno Paul, „Theater", in Werner Faulstich (Hrsg.), *Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1979, p. 352.

Tableau 26 : Institutions de *Theaterwissenschaft* et composition des équipes enseignantes en Allemagne de l'Ouest (1971)[1309]

Institutions	Composition de l'équipe enseignante
Instituts autonomes	
FU Berlin	- 4 *Professor* (titulaire d'une chaire), - 2 *Assistent-Professor*, - 1 *Privatdozent*, - 5 *Tutor*, - 2 *Lehrbeauftragte* (chargé de cours).
Cologne	- 1 *Professor*, - 3 *Assistent*, - 2-3 *Lehrbeauftragte*, - 1 *Kustos* (conservateur).
Munich	- 1 *Professor*, - 1 *Akademischer Rat* (équivalent d'*Assistent-Professor*), - 4 *Assistent*, - 6-8 *Lehrbeauftragte*, - 1-2 *Regieverträge* (metteur en scène intervenant), - 1 T*echnische Angestellter* (employé à la technique).
Vienne	- 1 *Professor*, - 6 *Assistent*, - 15 *Lehrbeauftragte*.
Départements de *Theaterwissenschaft* au sein d'instituts de *Germanistik* [*Theaterwissenschaftlichen Abteilungen im Rahmen germanistischer Institute*]	
Bochum	- 1 *Honorarprofessor*, - 1 *Lehrbeauftragter*.
Göttingen	- 1 *Lehrbeauftragter*.
Hambourg	- „Theatersammlung in geräumiger Villa. Leiter hält Vorlesungen und Übungen ab." [Collection de théâtre dans une villa spacieuse. Son directeur organise des cours et des exercices pratiques.]
Erlangen	- 1 *Abteilungsleiter* (directeur de département), - 1 *Assistent*, - 1 *Tutor*, - 2 *Lehrbeauftragte*. - 1 *Theatermeister* (directeur du théâtre).
Mayence	- 1 *Professor*, - 1 *Akademischer Rat.*

Preuve de leur essor, des instituts éclosent tout au long des années 1970. En 2002, les enseignants dont au moins l'une des spécialités est la *Theaterwissenschaft* sont plus de 80 et il sont présents dans environ 25 villes allemandes (Bayreuth, Berlin, Bochum, Breme, Cologne, Constance, Dresde, Erlangen, Francfort, Fribourg, Gieβen, Halle,

[1309] *Id.*

Hambourg, Hanovre, Heidelberg, Hildesheim, Eichstätt, Kiel, Leipzig, Mayence, Munich, Münster, Potsdam, Stuttgart, Trêves et Tübingen[1310]).

Comme en France, les effectifs étudiants augmentent fortement dès la fin des années 1960. Malgré un strict *numerus clausus* qui se maintient, le nombre d'étudiants de *Theaterwissenschaft* à la *Humboldt-Universität* est ainsi multiplié par 2 à partir de 1968 pour pouvoir répondre à de nouveaux besoins en « réalisation télévisuelle[1311] [*Fernsehdramaturgie*] ». Au sein de l'*Institut für Theaterwissenschaft* de Berlin-Ouest, les effectifs étudiants s'accroissent tout au long des années 1970, comme le montre le tableau ci-dessous.

Tableau 27 : Ensemble des étudiants inscrits à la FU en *Theaterwissenschaft* (*Wintersemester* 1976-1977, 1978-1979 et 1981-1982)

	Hauptfach	1. Nebenfach	2. Nebenfach	Total
WS 1976/1977	339	195	154	688
WS 1978/1979	444	363	268	1075
WS 1981/1982	549	576	349	1474

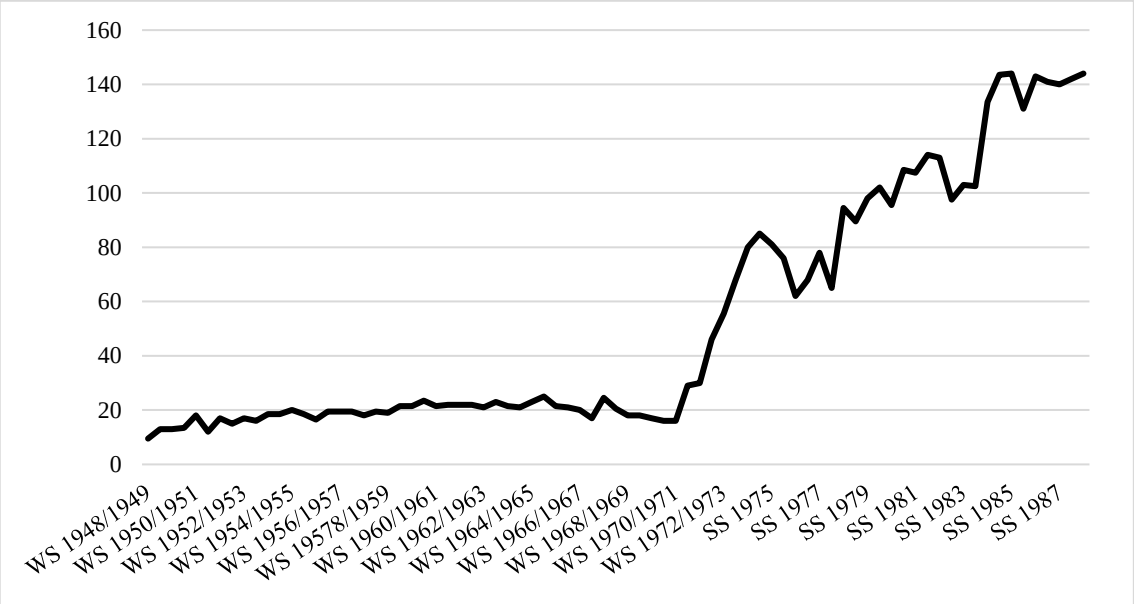
Le nombre d'étudiants est multiplié par plus de 2 entre 1976 et 1982 (plus pour les mineures, 2,6 en moyenne, que pour la majeure, où la multiplication est d'1,6). Cette augmentation s'apparente à une « massification[1312] [*Vermassung*] » selon certains commentateurs et on la retrouve pour le nombre d'heures d'enseignement de la discipline.

[1310] Deutscher Hochschulverband, *Hochschullehrer Verzeichnis - Band 1: Universitäten Deutschland, Zehnte Ausgabe*, Munich, K. G. Saur, 2002.

[1311] „Stellungnahme der Leitung der APO Kunstwissenschaften und der gemeinsamen Direktorkommission der Institute für Ästhetik, Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft und Kunstgeschichte zu den Profilvorschlägen der einzelnen Institute" (5 mars 1968). 4562 – Sektionsgründung (Monatsberichte, Konzeptionen von Seminaren, Hochschulreform usw.) (1968-1971), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

[1312] Norbert Scholl et Jürgen W. Kleindiek, „Braucht das Theater eine eigene Wissenschaft? – Von der Krise einer Universitätsdisziplin" (juin 1970), *op. cit.*, p. 174.

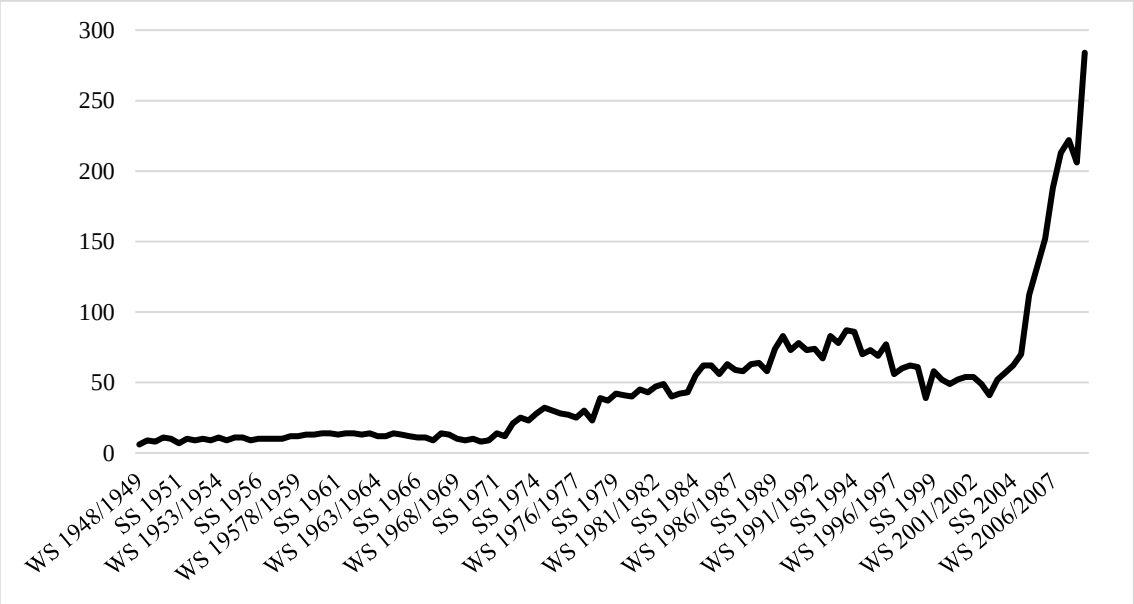
Graphique 16 : Nombre d'heures d'enseignement dans la discipline de la *Theaterwissenschaft* à la *Freie Universität Berlin* (1948-1988)[1313]



Sur le tableau ci-dessus, on observe en effet une très forte augmentation du nombre d'heures d'enseignement à partir du début des années 1970 et celle-ci se poursuit jusqu'au début des années 1990. Ce phénomène tend alors, d'une part, à donner raison à Erika Fischer-Lichte qui pouvait parler de « stagnation » pour la période précédente et d'autre part à valider l'hypothèse d'un lien organique entre les mobilisations contestatrices des années 1960 et le renouvellement des universités et des disciplines, dont celui de la *Theaterwissenschaft*.

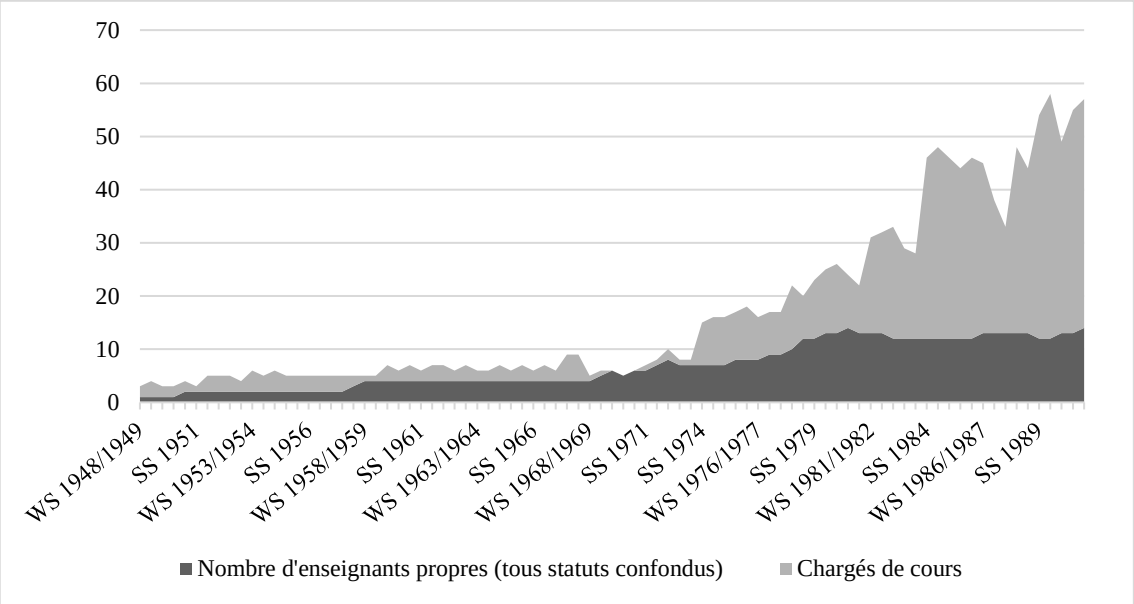
[1313] Ce graphique a été réalisé à partir de la compilation des données présentes dans *Freie Universität Berlin: Personal- und Vorlesungsverzeichnis* entre 1948 et 2013, consultés à Universitätsarchiv Freie Universität Berlin. Sauf mention contraire, c'est également le cas des graphiques suivants.

Graphique 17 : Nombre total de cours dans la discipline de la *Theaterwissenschaft* à la *Freie Universität Berlin* (1948-2009)



Toutefois, comme le montre le tableau ci-dessus, la progression du nombre d'heures d'enseignement du début des années 1970 semble bien faible en comparaison à celle du nombre de cours du début des années 2000, augmentation qui fait notamment suite à la réunification des départements de *Theaterwissenschaft* de la *Freie Universität* et de la *Humboldt-Universität*.

Graphique 18 : Nombre d'enseignants propres (tous statuts confondus) et de chargés de cours en *Theaterwissenschaft* à la *Freie Universität Berlin* (1948-1991)



Un autre indicateur, le nombre d'enseignants au cours du temps, atteste également cette expansion. Mais on observe, à partir de la fin des années 1970 et au début des années 1980, une stagnation du nombre d'enseignants titulaires, tandis que les effectifs des chargés de cours croissent de manière importante. Ce phénomène signale d'une part l'afflux important d'étudiants à partir des années 1980 (avec un ratio de plus en plus faible du nombre d'enseignants titulaires) et qui affecte en premier lieu les disciplines récentes, et souvent à succès, comme la *Theaterwissenschaft*. Il indique d'autre part le nombre croissant d'intervenants non-universitaires (dont des professionnels du théâtre) qui renvoie aux ambitions hybrides de la discipline, qu'elles sont alors davantage en mesure de mettre en œuvre, comme nous le verrons.

Un « modèle intégrateur » pour la *Theaterwissenschaft*

Outre son expansion quantitative, la crise de la discipline ouverte à la fin des années 1960 à l'Ouest, détermine une reconfiguration profonde de la *Theaterwissenschaft* à l'institut de la FU. Cette volonté collective d'un « nouveau départ[1314] [*Neubeginn*] » de la *Theaterwissenschaft* se concrétise avec la mise en place de deux séminaires à partir de 1972, qui indiquent une forme de réflexivité, comme en France. Le premier porte sur l'histoire de la discipline (jusqu'alors peu abordée) et

[1314] Norbert Scholl et Jürgen W. Kleindiek, „Braucht das Theater eine eigene Wissenschaft? – Von der Krise einer Universitätsdisziplin" (juin 1970), *op. cit.*, p. 171.

l'autre sur le programme de la discipline en vue de sa transformation (il est intitulé „*Theaterwissenschaft und Curriculum-Debatte*").

Contre la génération précédente et le monopole disciplinaire qu'incarnait Hans Knudsen, une nouvelle génération enseignante est nommée au sein de l'institut à partir de la fin des années 1960 : Dietrich Steinbeck (1937-2011), Harald Zielske (1936-2014), Arno Paul (né en 1939) et Henning Rischbieter (1927-2013), le créateur et directeur de *Theater heute*. Cette revue de théâtre, créée en 1960 et qui devient rapidement la revue la plus influente d'Allemagne de l'Ouest (également reconnue à l'Est), se fait l'écho des mobilisations théâtrales et étudiantes de la fin des années 1960[1315]. Signe du renouvellement de la discipline et de son rapprochement avec le monde théâtral – comme ce fut le cas en France avec Bernard Dort –, Rischbieter est nommé à l'institut en 1977 sur la chaire de Hans Knudsen, après avoir été à plusieurs reprises en conflit avec lui[1316]. Cette nouvelle génération a pour ambition de refonder scientifiquement et idéologiquement la discipline afin de pouvoir la faire intervenir dans l'actualité sociale et théâtrale.

À Vienne, la *Theaterwissenschaft* se trouve menacée, non pas par les mobilisations étudiantes et leurs critiques virulentes à l'encontre de la discipline, mais par les pouvoirs universitaires, comme le relate Henning Rischbieter :

> Ce fut plus silencieux en Autriche. L'*Institut für Theaterwissenschaft* de Vienne, caractérisé par son nombre important de publications et de doctorats [...] n'est pas remis en question par ses étudiants, mais par une commission de réforme des études qui, à l'avenir, veut que la *Theaterwissenschaft* ne soit qu'une matière secondaire [*Nebenfach*]. [...] L'existence de l'institut viennois est elle aussi mise en question[1317].
>
> [*Am ruhigsten geht es in Osterreich zu. Das Wiener Theaterwissenschaftliche Institut, für das eher ein Übermaß von Publikationen und Promotionen kennzeichnend ist […] wird nicht von seinen Studenten in Frage gestellt, sondern von einer Studienreformkommission, die Theaterwissenschaft zukünftig nur als Nebenfach verstehen will. […] Auch das Wiener Institute sollte seine eigenen Existenz in die Diskussion ziehen.*]

Toutefois, l'institut parvient à résister à cette régression hétéronome. Un renouvellement scientifique similaire à celui d'Allemagne de l'Ouest a finalement lieu au cours des années 1970, comme le relate Ulf Birbaumer :

[1315] Par exemple : „Die Debatte: Theater und Revolte", *Theater 1968: Chronik und Bilanz des Bühnenjahres*, 1968, pp. 25-37.

[1316] Teresa Depenau, „"Ein Streit um Berlin"", in *Front Stadt Institut, op. cit.*, pp. 248-251.

[1317] Henning Rischbieter, „*Kommentar:* Der Aufstand tagt in den Seminaren – Zur Krise der Theaterwissenschaft", *op. cit.*, p. 68.

> « L'Institut de recherche théâtrale de Vienne, créé sous le nom de *Zentralinstitut für Theaterwissenschaft*, a repris son travail en 1954, après la Seconde Guerre mondiale. Il n'y a pas lieu d'en être très fier. Pourquoi ? Le nouveau directeur porte le nom du fondateur de l'Institut en 1943… Un fruit de la "dénazification" souvent superficielle dans le domaine des arts et des sciences […]. Conséquence scientifique de cette continuité : une concentration de la recherche sur l'historiographie, restreinte à une simple – pardon pour le néologisme – "factographie" théâtrale. La recherche suivait des méthodes traditionnelles (telles que les pratiquait par exemple un Hans Knudsen à Berlin après la prise du pouvoir des nazis), tout en restant politiquement neutre, au moins très prudente. […] [Margret Dietrich, remplaçante de Heinz Kindermann à partir de 1966, bien que son ancienne étudiante,] introduisit le pluralisme méthodologique, en employant les outils de la sociologie, de la psychologie (y compris du psycho- et du sociodrame), de la recherche sociale empirique ("empirische Sozialforschung" : sondages, recherches sur le public, sur les besoins culturels, etc.), et de la science des médias[1318] »

Si la discipline ouest-allemande se métamorphose et précise sa méthodologie, elle étend également son domaine de compétence. Comme le note une réunion du directoire de *l'Institut für Theaterwissenschaft* de la FU en 1975 à propos de la définition d'un poste d'enseignant :

> Dans le cadre d'une éventuelle redéfinition, les lacunes dans le domaine de l'enseignement et de la recherche sont discutées, les domaines des médias audiovisuels de masse, de l'effet de la production et de l'esthétique (études empiriques du théâtre), des jeux de rôle et du théâtre pour enfants (pédagogie du théâtre) et la théorie scientifique sont abordés comme des ajouts souhaitables[1319].
>
> [*Im Zusammenhang mit einer eventuellen Neudefinition wird über Lücken im Lehr- und Forschungsbereich diskutiert, die Bereiche audiovisuelle Massenmedien, Produktions- und Wirkungsästhetik (Theaterempirie), Rollenspiel und Kindertheater (Theaterpädagogik) und Wissenschaftstheorie als wünschenswerte Ergänzungen zur Debatte gestellt.*]

Quelques années plus tard, ces réorganisations se précisent. À la suite d'un nouveau débat sur la discipline, il est ainsi décidé, en 1981, deux « orientations disciplinaires [*Fachrichtungen*] », respectivement intitulées « histoire du théâtre [*Theatergeschichte*] » (8 postes prévus) et « science du théâtre, du cinéma et de la télévision [*Theatergeschichte/Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft*] » (4 postes prévus)[1320].

[1318] Ulf Birbaumer, « Recherche théâtrale et communication (inter)culturelle », in *Théâtre et Université, Études théâtrales* n°1, Bruxelles, 1992, pp. 34-35.

[1319] „Protokoll der 52. Direktoriumssitzung der WE 4" (29 novembre 1974). Hochschularchiv / Direktoriumsprotokolle – Institut für Theaterwissenschaft (1972-1981), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[1320] „Protokoll der Sitzung des Beratergremiums (Institut für Theaterwissenschaft)" (12 février 1981). Protokolle-Kommission Wissenschaft / Beratergremiums des Instituts für Theaterwissenschaft (1981-1983), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

Tableau 28 : Spécialités des étudiants de l'*Institut für Theaterwissenschaft* de la FU (*Wintersemester* 1994/1995)

	Theater	Film	Fernsehen	Film/ Fernsehen	Theater/ Film/ Fernsehen	Theater/ Film	Theater/ Fernsehen
Hauptfach	52	72	3	49	5	16	4
Nebenfach	23	17	0	12	2	3	0
Total	75	89	3	61	7	19	4
% cumulés	29%	59%			12%		

Comme le montre le tableau ci-dessus, le poids de la spécialité cinéma et télévision s'accroît au cours du temps, parallèlement à l'augmentation de l'ensemble des effectifs. En 1994/1995, les étudiants uniquement spécialisés en théâtre ne représentent plus que 29% de l'ensemble des étudiants de l'institut (contre 59% pour ceux spécialisés en cinéma et/ou en télévision, et 12% pour les spécialistes de théâtre et de cinéma et/ou télévision). Une réunion du directoire de 1995 indique d'ailleurs que cette tendance est amenée à se poursuivre[1321].

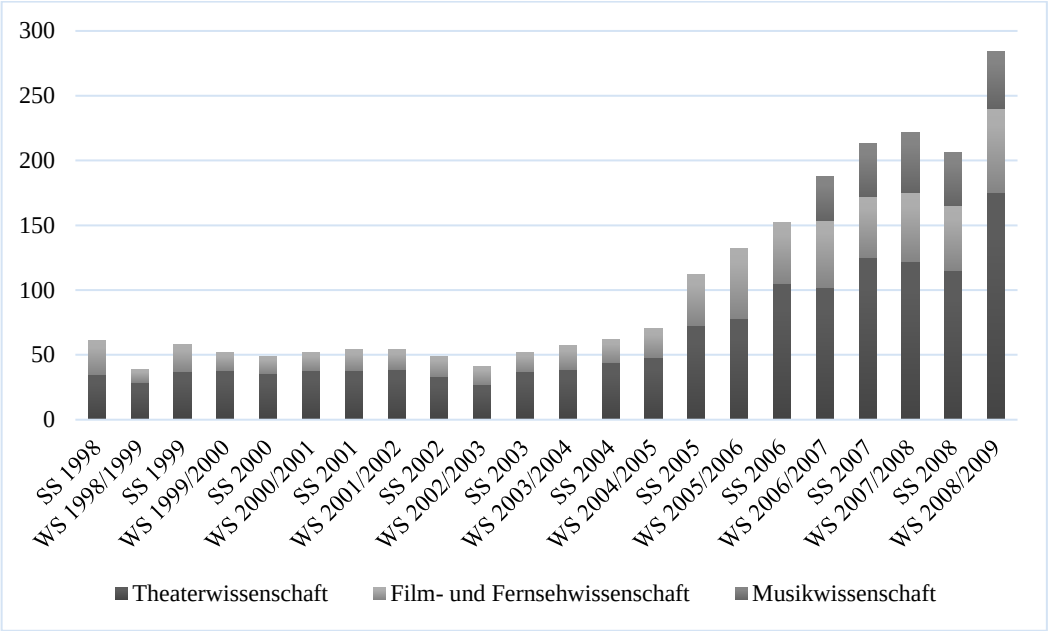
En 1996, une « restructuration majeure[1322] [*größere Umstrukturierungen*] » de l'institut est prévue. À cette occasion, un questionnaire[1323] est distribué aux étudiants pour connaître leur opinion. Parmi les 393 réponses étudiantes prises en compte, la plupart des étudiants assurent être venus au sein de l'institut pour les enseignements parallèles en théâtre et en cinéma et télévision (71%). Ils sont également très majoritairement favorables à la poursuite de ce « modèle intégrateur [*integrativen Modell*] » (59,5%, contre seulement 26% pour la séparation entre les enseignements en *Theaterwissenschaft* et en *Film- und Fernsehwissenschaft*). Ils sont pourtant seulement 43% à sembler satisfaits de ces derniers enseignements (contre 69,5% pour ceux de *Theaterwissenschaft*). Enfin, 86% des étudiants sont d'accord avec l'idée, pour l'instant jamais réalisée, de renommer l'*Institut für Theaterwissenschaft* en *Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft*.

[1321] „Protokolle der Sitzung des Institutsrats des Instituts für Theaterwissenschaft" (26 janvier 1995). Protokolle-Kommission Wissenschaft / Protokoll des Institutsrates Theaterwissenschaft (1991-1997), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[1322] „Protokolle der Sitzung des Institutsrats" (30 octobre 1996). Protokolle-Kommission Wissenschaft / Protokoll des Institutsrates Theaterwissenschaft (1991-1997), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

[1323] Voir « Annexe 9 : Questionnaire à destination des étudiants de l'*Institut für Theaterwissenschaft* de la FU (1996) », pp. 581-583.

Graphique 19 : Nombre de cours consacrés à chacune des spécialités (*Theaterwissenschaft* ; *Film- und Fernsehwissenschaft* ; *Musikwissenschaft*) au sein de l'*Institut für Theaterwissenschaft* à la FU (1998-2009)



Tout au long des années 2000, le nombre d'enseignements en *Theaterwissenschaft* reste majoritaire. Mais ceux en *Film- und Fernsehwissenschaft* – ainsi qu'en *Musikwissenschaft* à partir de 2006, année de l'intégration de l'*Institut für Musikwissenschaft* à l'*Institut für Theaterwissenschaft* – ne cessent de croître, comme l'atteste le graphique ci-dessus.

L'extension de l'offre disciplinaire s'accompagne d'une redéfinition davantage pratique de la *Theaterwissenschaft*. On assiste en effet à Berlin-Ouest à « une plus grande relation à la pratique[1324] [*mehr Beziehung zur Praxis*] ». Pour certains étudiants et jeunes chercheurs, il s'agit même de soumettre les études sur le théâtre à leur utilité pratique, comme le décrit un article de 1970 :

> Les études théâtrales reçoivent actuellement de nouvelles impulsions par les étudiants et de jeunes professeurs. Ils s'opposent à la recherche et à l'enseignement orientés par une démarche historique et à ses apories au profit d'une demande d'utilité pratique et contemporaine, fondée sur la maxime qu'une activité scientifique sur le théâtre n'a de sens que si les résultats de la recherche sont utilisables et utiles pour le théâtre et pour le travail concret[1325].

[1324] Günther Erken et Thomas Koebner, „Studieneinführung Theaterwissenschaft", *Aspekte: Das deutsche Studienmagazin* n°9, 1972, p. 13.
[1325] Norbert Scholl et Jürgen W. Kleindiek, „Braucht das Theater eine eigene Wissenschaft? – Von der Krise einer Universitätsdisziplin" (juin 1970), *op. cit.*, p. 175.

> [*Neue Impulse erhält die Theaterwissenschaft daher zur Zeit im wesentlichen nur von seiten der Studenten und jüngeren Dozenten. Sie setzen der historisch orientierten Forschung und Lehre und deren Aporien die Forderung nach Praxis- und Gegenwartsbezogenheit entgegen, ausgehend von der Maxime, dass eine wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Theater nur dann sinnvoll sei, wenn die Ergebnisse der Forschung dem Theater wieder verfügbar und für die konkrete Arbeit verwertbar gemacht werden.*]

Les relations aux écoles d'art et à la pratique professionnelle demeurent pourtant distantes, comme le montre l'étude des programmes de l'institut de la FU. Ceux-ci sont alors le fruit d'un compromis précaire entre la demande étudiante de davantage d'enseignements pratiques qui se renforce à l'occasion des mobilisations de la fin des années 1960 et la revendication d'une discipline scientifique de la part du corps enseignant[1326].

Toutefois, la proportion de l'enseignement pratique reste restreinte, ce qui engendre l'éclosion d'un paradigme disciplinaire concurrent avec la création en 1982 de l'*Institut für Angewandte Theaterwissenschaft* à l'université de Gieβen sous l'égide d'Andrzej Wirth (1927-2019) puis également, à partir de l'année suivante, d'Hans-Thies Lehmann (né en 1944). Ce dernier est invité à l'IET en 1988-1989 pour un enseignement sur « L'esthétique d'Adorno[1327] ». L'institut de *Theaterwissenschaft* « appliquée » se construit contre le modèle de la discipline à la FU, considéré comme trop traditionnel et comme dépassé, au profit d'une conception issue du monde anglo-américain prétendant lier davantage théorie et pratique du théâtre[1328]. C'est en tout cas ce que revendique Wirth lorsqu'il relate, après-coup, sa propre trajectoire :

> « Lorsque vous êtes critique de théâtre, vous ne pouvez pas faire de mise en scène ; lorsque vous êtes spécialiste de théâtre, vous ne pouvez pas travailler dans le théâtre. Mais je voulais faire les deux depuis le début. [...] Quand je suis allé en Amérique, c'était professionnellement comme une libération. Je suis devenu professeur dans des départements de théâtre très reconnus, d'abord à Stanford, puis à la *City University* de New York. Et là, ce qui n'était pas possible en Europe, l'était : on n'avait pas besoin de faire face à des résistances. J'étais dans une situation où je pouvais faire des projets scéniques, c'était même ce qu'on attendait de moi. Je n'avais pas à justifier ce que je faisais. Cette possibilité était une vraie libération. Je suppose que j'ai été rappelé depuis l'Amérique en Allemagne parce que ce lien – y compris mon expérience des études de théâtre allemandes à travers les positions de professeur invité que j'ai occupées avant mon

[1326] Harald Zielske, „Theatergeschichte oder praktisches Theater?", *Die Deutsche Bühne* n°41, 1970, cité in *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, op. cit.*, pp. 164-170.

[1327] « Enseignants de la formation doctorale Arts du spectacle à l'Université Paris 3 (1988-1989) ». Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 98.

[1328] Pour plus de détails, voir : Marion Siéfert, *Former des artistes ? : L'Institut d'études théâtrales appliquées à Gieβen*, mémoire de Master 2 d'études théâtrales sous la direction de Marielle Silhouette, Université Paris Ouest-La Défense, 2013.

> départ en Amérique, et mes publications allemande –, parce que tout cela intéressait les personnes qui ont inventé ce diplôme. J'étais quelqu'un avec une formation européenne et une carrière universitaire commencée en Amérique, quelqu'un qui était professeur d'université et metteur en scène-universitaire[1329]. »
>
> [*Wenn man Theaterkritiker ist, macht man nicht Regie, wenn man Theaterwissenschaftler ist, kann man nicht im Theater arbeiten. Aber ich wollte von Anfang an beides. […] Als ich nach Amerika ging, war das professionell wie eine Befreiung. Ich wurde Professor in sehr bekannten Theatre-Departments, zuerst in Stanford, dann an der City-University of New York. Und dort was das möglich, was in Europa nicht möglich war: man musste keinen Widerstand brechen. Ich war in einer Situation, wo ich szenische Projekte machen konnte, man hat es sogar erwartet. Ich musste nicht erklären, warum ich das mache. Die Möglichkeit war eine wirkliche Befreiung. Ich nehme an, man hat mich von Amerika nach Deutschland geholt, weil diese Verbindung – auch meine Erfahrung mit deutscher Theaterwissenschaft durch die Gastprofessuren, die ich innehatte, bevor ich nach Amerika ging, und meine deutschen Publikationen – dass das alles von Interesse war für die Leute, die diesen Studiengang erfunden haben. Das war jemand mit europäischem Ausbildungshintergrund und einer in Amerika begonnenen akademischen Karriere, jemand, der Universitätsprofessor und Universitäts-Regisseur war.*]

L'histoire se répète en 2003 avec l'apparition d'un nouveau paradigme concurrent à Hildesheim, la « *Praktische Theaterwissenschafi*[1330] », qui prétend encore renforcer la dimension pratique de la discipline.

Après la fin des années 1960, la discipline connaît donc un essor important avec la multiplication des institutions sur l'ensemble du territoire et l'augmentation de ses effectifs. Parallèlement, la discipline étend ses frontières disciplinaires, nouveau « modèle intégrateur » qui inclut désormais les problématiques télévisuelles, cinématographiques, musicales et de danse. Pourtant, elle conserve un caractère précaire : elle est à certains moments menacée dé « dés-institutionnalisation », comme à Vienne, tandis que des mobilisations étudiantes persistent à la remettre en question à de multiples reprises. C'est par exemple le cas à Munich en 1988, comme le signale Gabi Groβe Perdekamp, qui relate les interpellations des étudiants à l'égard de la *Theaterwissenschaft*, très similaires à celles des étudiants de la FU vingt ans plus tôt :

> Que doit-être la *Theaterwissenschaft* ? Quelles sont les ambitions de cette science ? À quoi bon une science, qui manque de méthodes et qui en règles générale n'est pas particulièrement valorisée – ni dans les disciplines voisines, ni dans le monde

[1329] Propos d' Andrzej Wirth, in „Das Theater – als Ort des Denkens und als Objekt der Begierde: Christel Weiler spricht mit Andrzej Wirth, Hans-Thies Lehmann und Susanne Winnacker über das Modell „Angewandte Theaterwissenschaft" in Gießen", *Theater heute*, 1988/12, pp. 41-42.

[1330] „Interview mit Hajo Kurzenberger zum Hildesheimer Ausbildungskonzept", in Hartwin Gromes et Wolfgang Sting (Hrsg.), *Theater studieren. Konzepte der Praxisvermittlung in universitären Studiengängen*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 2005, pp. 17-32.

professionnel ? Et à quoi bon étudier la *Theaterwissenschaft*, si ce cursus ne prévoit aucune pratique professionnelle[1331] ?

[*Was soll eigentlich die Theaterwissenschaft sein? Welche Ziele hat diese Wissenschaft? Wozu eine Wissenschaft, der es an Methode mangelt und die allgemein nicht besonders geschätzt wird – weder von der Nachbardisziplinen noch in Berufswelt? Und wozu Theaterwissenschaft studieren, wenn dieses Studium keinerlei Berufspraxis vermittelt?*]

Une discipline au pied du mur

À partir du début des années 1950 et l'amorce de la guerre froide, les relations entre les institutions ouest- et est-berlinoises deviennent impossibles, comme s'en plaint Hans Knudsen dans une lettre à Artur Kutscher en 1955[1332]. Joachim Fiebach le raconte également plus tard :

« Jusqu'au début des années 1970, pour autant que je puisse en juger, il n'y avait plus de contact entre les instituts d'études théâtrales des deux universités[1333]. »

[*Bis zum Beginn der 1970er Jahre gab es dann, soweit ich es beurteilen kann, keine weitere Kontakte zwischen den theaterwissenschaftlichen Instituten der beiden Universitäten.*]

Pourtant, à la faveur de la réorganisation de la discipline dans les deux contextes, une alliance se tisse entre les conceptions disciplinaires est- et ouest-allemandes, toutes deux opposées à la *Theaterwissenschaft* « bourgeoise ». L'unification de la discipline doit pourtant attendre la réunification des deux Allemagnes, avec la fusion des instituts de *Theaterwissenschaft* de la FU et de la *Humboldt-Universität*. Loin d'être un processus pacifique, cette unification a pu être dénoncée comme une « liquidation » des conceptions est-allemandes au profit de celles de l'Ouest.

Un champ unifié de la *Theaterwissenschaft* ?

Les réorganisations de la *Theaterwissenschaft* en Allemagne de l'Ouest reposent en premier lieu sur une opposition politique et disciplinaire à la « *Theaterwissenschaft* bourgeoise » et le refus du « positivisme[1334] » qui la caractérisait au profit de nouvelles approches (comme le marxisme ou encore l'histoire sociale). Cette double opposition permet alors un rapprochement entre l'institut de la *Freie Universität* et celui de la

[1331] Gabi Groβe Perdekamp, *Einblick in das Studium der Theaterwissenschaft. Studenten vermitteln Inhalte ihres Fachs*, Munich, OPS-Verlag, 1995, p. 15.

[1332] Lettre de Hans Knudsen à Artur Kutscher (26 mars 1955). Handschriftenarchiv des Deutschen Literaturarchivs Marbach.

[1333] Joachim Fiebach, „Theaterwissenschaft Ost/West", *op. cit.*, p. 150.

[1334] Pour Joachim Fiebach : « "L'explosion de la théorie" de la fin des années 1960 avait également pour objectif de surmonter un tel positivisme. [*Die "Theorieexplosion" seit Ender der 60er Jahre zielte auch darauf, solchen Positivismus überwinden.*] » (Propos de Joachim Fiebach, dans : „Ernst Schumachers Theorie der darstellende Kunst – Gespräch Erhard Ertel und Joachim Fiebach am 28.09.2005", in *Gewordene Eigenart*, *op. cit.*, p. 68.)

Humboldt-Universität, lui-même en voie de transformation. Ces innovations ont lieu de manière simultanée dans les deux pays, comme le souligne Joachim Fiebach :

> « Avant tout, il s'est avéré que dans les deux instituts et dans le même temps, c'est-à-dire dans les années 1970/71, il y avait des approches pour appréhender le phénomène du théâtre de manière matérialiste en tant que production artistique et sociale spécifique, sans que de l'autre côté on ne le sache[1335]. »
>
> [*Vor allem stellte sich heraus, dass es in beiden Instituten zur gleichen Zeit, also in den Jahren 1970/71, Ansätze gab, das Phänomen Theater materialistisch als eine spezifische künstlerisch-gesellschaftliche Produktion zu fassen, ohne dass man auf der jeweils andere Seite davon wusste.*]

Pourtant, les métamorphoses de la discipline à Berlin-Est précèdent celles de l'Ouest, histoire sur laquelle insiste Ernst Schumacher dans un article de presse de 2000 et qui est pourtant aujourd'hui largement oubliée. Revenant sur les réformes de la *Theaterwissenschaft* est-allemande qu'il provoque à son arrivée en 1966, il affirme que :

> Avec ces nouvelles orientations théoriques, la *Theaterwissenschaft* à la HU était à la pointe historique des changements dans la manière de se définir pour cette discipline scientifique[1336].
>
> [*Mit dieser Neuorientierung lag die Theaterwissenschaft der HU theoretisch an der Spitze historisch fälliger Veränderungen im Selbstverständnis dieser Wissenschaftsdisziplin.*]

En effet, l'élargissement des frontières de la *Theaterwissenschaft* à partir d'une définition extensive des arts de la représentation caractérise les réformes de la *Theaterwissenschaft* en Allemagne de l'Est de la fin des années 1960. Elle devient, comme nous l'avons vu, « science du théâtre et des arts du spectacle[1337] [*der Wissenschaft vom Theater und den Darstellenden Künsten*] », avant d'intégrer encore davantage la question télévisuelle en considérant dès 1968

> l'*Institut für Theaterwissenschaft* comme un institut important dans la formation et l'éducation de ses cadres[1338].
>
> [*das Institut für Theaterwissenschaft als ein wichtiges Institut für die Ausbildung und Erziehung dieser Kader*].

[1335] Joachim Fiebach, „Theaterwissenschaft Ost/West", *op. cit.*, pp. 151-152.

[1336] Ernst Schumacher, „Ein Beitrag zur Debatte über die Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität – Das gebrochene Monopol der Bühne", *Berliner Zeitung*, 28 juin 2000.

[1337] „Funktionsplan Bereich Theaterwissenschaft" (1971). 4562 – Sektionsgründung (Monatsberichte, Konzeptionen von Seminaren, Hochschulreform usw.) (1968-1971), Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin.

[1338] „Stellungnahme der Leitung der APO Kunstwissenschaften und der gemeinsamen Direktorkommission der Institute für Ästhetik, Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft und Kunstgeschichte zu den Profilvorschlägen der einzelnen Institute" (5 mars 1968). Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin : 4562 – *Sektionsgründung (Monatsberichte, Konzeptionen von Seminaren, Hochschulreform usw.) (1968-1971).*

De même, au cours des années 1960, la *Theaterwissenschaft* est-allemande est réorganisée et la formation est désormais partagée (en fait, alternée[1339]) entre l'*Institut für Theaterwissenschaft* de la *Humboldt-Universität* et la *Theaterhochschule* de Leipzig. Si cette métamorphose marque le maintien de la stricte division institutionnelle entre travail intellectuel (au sein de l'université) et artistique (au sein d'une école d'art), elle engendre une jonction accrue entre enseignements universitaire et artistiques pour la *Theaterwissenschaft*, qui s'inscrit au même titre dans chacune des deux institutions.

Joachim Fiebach souligne les deux dimensions de ce rapprochement entre les institutions est- et ouest-berlinoises. On retrouve tout d'abord l'intérêt pour les questions audiovisuelles, que l'on observe également à Erlangen[1340] et à Cologne où, sous la pression des étudiants, les premières formalisations de la *Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft* ont lieu dès 1971[1341]. D'autre part, la dimension pratique de l'enseignement est accentuée. Tout comme Arno Paul[1342], Fiebach affirme néanmoins que, malgré cette forme particulière d'isomorphisme – peut-être un « isomorphisme par la professionnalisation », permis par l'existence d'une association professionnelle internationale comme la FIRT et dicté par une réponse commune à un même problème, celui des débouchés de la discipline – les échanges entre les deux institutions restent limités à des relations interpersonnelles et informelles, du fait de la conjoncture idéologique :

> « Il y avait désormais des indications que les deux instituts s'étaient engagés dans des voies proches sur deux points essentiels depuis plusieurs années, à savoir dans des relations étroites avec la pratique théâtrale actuelle, soulignées à l'Ouest par la chaire de Henning Rischbieter, que nous estimions beaucoup à la HU en tant que critique et éditeur de *Theater heute*, et dans l'intérêt aux médias audiovisuels et théâtraux. Hormis l'échange de collègues des deux instituts qui participèrent à des événements internationaux,

[1339] Comme l'écrit Ernst Schumacher au début des années 1980 : « La formation est présente à la *Humboldt-Universität*, secteur *Theaterwissenschaft*, et à la *Theaterhochschule* „Hans Otto" de Leipzig. Alternativement sont inscrits chaque année entre 10 et 15 étudiants dans les deux institutions. La formation dure cinq années. » (Ernst Schumacher, „Macht und Ohnmacht des Dramaturgen (Antwort auf eine internationale Rundfrage des Department of Germanic and Slavic Languages, State University of New York at Stony Brock)" (sans date), in Ernst Schumacher, *Theaterkritik und Theaterwissenschaft: Beiträge zu Meinungsbildung und Meinungsstreit über das Theater der achtziger Jahre*, *Material zum Theater* 201, Berlin-DDR, Verband der Theaterschaffenden der DDR, 1986, p. 40.) [*Die Ausbildung erfolgt an der Humboldt-Universität Berlin, Bereich Theaterwissenschaft, und an der Theaterhochschule „Hans Otto" in Leipzig. Alternierend werden an beiden Institutionen jährlich zehn bis 15 Studenten immatrikuliert. Die Ausbildung dauert fünf Jahre.*]

[1340] Holger Sandig, „Theaterwissenschaft und die Berufsziele der Studienrenden", *Maske und Kothurn*, 17/4, 1971, p. 364.

[1341] „Materialen zur Theaterwissenschaft (I)" (sans date, sûrement 1971). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 37.6.

[1342] Entretien avec Arno Paul, 2 août 2017.

principalement les conférences de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale, il n'y eut pas d'autres contacts dignes d'être mentionnés jusqu'à l'automne 1989[1343]. »

[*Es hatte sich jetzt angedeutet, dass die beiden Instituten seit einigen Jahren in zwei wesentlichen Punkten ähnlich vorgingen, nämlich in der besonders engen Ausrichtung an der aktuellen Theaterpraxis, im Westen unterstrichen durch die Professur von Henning Rischbieter, den wir an der HU als Kritiker und Redakteur von Theater heute sehr schätzen, und in der Beschäftigung mit den theatralen audiovisuellen Medien. Abgesehen vom Austausch einzelner Kollegen aus der beiden Instituten, die an internationalen Veranstaltungen teilnahmen, vornehmlich den Konferenzen der International Federation for Theater Research, gab es zum Herbst 1989 keine weiteren nennenswerten Kontakte.*]

Renforcée par une même opposition aux anciens représentants de la « *Theaterwissenschaft* bourgeoise » et un même renouvellement idéologique, méthodologique, pédagogique et thématique permis par des formes homologues de politisation – ainsi que dans le cadre d'une convergence plus large des deux pays[1344] –, cette idée d'une indiscernabilité épistémologique, voire d'un champ unifié, de la discipline en Allemagne est séduisante. Elle doit pourtant être relativisée. D'une part, car elle est, à l'époque, mise à distance par les dépositaires du pouvoir politique en Allemagne de l'Est. Ces derniers peuvent se féliciter d'un tel rapprochement, tout en insistant sur la distance qui persiste. Ainsi, à propos du cas d'Arno Paul, un rapport de 1971 récuse sa proximité avec la ligne officielle de la RDA. Ce rapport souligne pourtant qu'il s'agit d'une salutaire « opposition de gauche » aux conceptions traditionnelles de la discipline promulguées à l'Ouest :

Le professeur de Berlin-Ouest Arno Paul a lancé une attaque de fond contre la conception des études théâtrales de Margret Dietrich, de l'école viennoise. La contribution ~~avait un caractère polémique très organisé et~~ a été applaudie par une partie des participants, en particulier les jeunes collègues d'Allemagne de l'Ouest, en raison de son ironie mordante. La position prise par Paul peut être caractérisée comme un mélange particulièrement éclectique des principes du marxisme-léninisme et de la phénoménologie de Husserl. C'est l'expression d'une opposition générale de gauche, qui se décrit verbalement ~~de manière très prononcée~~ comme socialiste sans reposer sur une base solide ~~d'une politique de parti socialiste ou communiste~~. Pratiquement, et comme l'ont montré les discussions ultérieures qui ont eu lieu, Paul tente de développer ce qu'il appelle un théâtre pour enfants prolétarien à Berlin-Ouest, d'une part dans l'intention d'utiliser les formes de théâtre de protestation répandues dans les pays capitalistes, d'autre part, pour s'efforcer d'inclure la pédagogie dans le travail théâtral. Le théâtre dans notre république lui paraît

[1343] Joachim Fiebach, „Theaterwissenschaft Ost/West", *op. cit.*, pp. 153-154.

[1344] Pour Joseph Jurt, « Dès 1978, on constata aussi des convergences : le germaniste ouest-allemand Jürgen Link intitula une contribution « De la division à l'unification de la littérature allemande ?». Il y aurait, selon lui, une convergence culturelle, esthétique et même idéologique croissante entre une grande partie de la littérature de la RDA et celle de l'Allemagne de l'Ouest. » (Joseph Jurt, « Le champ littéraire entre le national et le transnational », *op. cit.*, p. 229.)

trop conventionnel, trop peu original et diversifié dans ses formes, surtout en ce qui concerne les nouveaux modes d'action concernant l'engagement social du public[1345].

[*Von dem Westberliner Professor Arno Paul wurde ein prinzipieller Angriff gegen die von Margret Dietrich vorgetragene Konzeption der Theaterwissenschaft der Wiener Schule unternommen. Der Beitrag ~~hatte polemisch stark methodischen Charakter und~~ erntete bei einem Teil der Teilnehmer, insbesondere jüngerer Kollegen aus Westdeutschland, wegen seiner scharfen Ironie Beifall. Die Position, die Paul bezog, kann als eigentümliche eklektische Mischung aus Grundsätzen des Marxismus-Leninismus und der Phänomenologie Husserls gekennzeichnet werden. Er ist Ausdruck einer allgemein linken Opposition, die sich verbal ~~außerordentlich prononciert~~ sozialistisch bezeichnet, ohne auf dem Boden ~~einer sozialistischen oder kommunistischen Parteipolitik zu~~ stehen. In der praktischen Arbeit ist Paul, wie sich aus späteren Gesprächen ergab, bemüht, in Westberlin ein, wie er es nennt, proletarisches Kinder-Theater zu entwickeln, wobei er einerseits die Formen des in den kapitalistischen Ländern—verbreiteten Protest-Theaters zu nutzen gedenkt, anderseits sich um die Einbeziehung der Pädagogik in die Theaterarbeit bemüht. Die Theaterarbeit in unserer Republik erscheint ihm zu konventionell, zu wenig originell und vielfältig in ihren Formen, insbesondere hinsichtlich neuartiger Wirkungsweisen, das gesellschaftliche Engagement des Publikums betreffend.*]

D'autre part, cette hypothèse ne prend pas en compte la persistance de la polysémie de la notion de pratique, autorisant des définitions diverses et contradictoires de la discipline par-delà les similitudes entre des contextes distincts. Cela vaut pour les relations entre l'Est et l'Ouest, mais également pour les différentes institutions présentes en RFA, comme nous l'avons vu. Enfin, cette idée doit beaucoup à l'histoire postérieure de la discipline, marquée par la « réunification » des deux instituts berlinois. Les affinités et les similitudes peuvent sembler évidentes. Pourtant, la fusion des deux institutions est dénoncée par certains comme une pure et simple « liquidation[1346] [*Abwicklung*] » des conceptions originales est-allemandes.

Après 1989, la *Theaterwissenschaft* réunifiée ?

Ainsi que l'avons vu, l'Allemagne de l'Est et l'Allemagne de l'Ouest proposent, tout au long de leur histoire, des définitions concurrentes de la culture, de son rôle et de son organisation. Comme le note Pascale Laborier, ces problématiques culturelles « loin d'être une évidence commune constitue[nt] au contraire un obstacle[1347] » au moment de la réunification. Remettant en cause l'organisation centralisatrice est-allemande, la réunification s'inscrit également dans un contexte de baisse du public et de « perte de

[1345] „Akten" (1971). AdK-O 4884 - Mitgliedschaft in der International Federation for Theatre Research (FIRT) 1971, Archiv Akademie der Künste. Les passages barrés ont été ajoutés de manière manuscrite.

[1346] Ute Bergien et Miriam M. Beul, „Ein Beitrag ehemaliger Studenten zur Debatte um die Theaterwissenschaft", *Berliner Zeitung*, 10 juillet 2000.

[1347] Pascale Laborier, « Conservation ou rénovation », *op. cit.*, p. 113.

légitimation[1348] » pour le théâtre selon Emmanuel Béhague. En outre, la plupart des associations professionnelles, à l'interface du pouvoir politique, artistique et scientifique, sont remises en cause : il leur est reproché leur modèle centralisateur et leur manque d'autonomie à l'égard du pouvoir. C'est par exemple le cas du *Verband für Theaterschaffenden*. Reconnaissant son rôle passé d' « outil de contrôle[1349] [*Führungsinstrument*] », Ernst Schumacher milite pourtant pour son maintien en 1990, sous des formes différentes :

> Je ne suis pas favorable à la dissolution du *Verband der Theaterschaffenden*, je suis en revanche favorable à son renouvellement de pied en cap. Je considère qu'une telle union des professionnels du théâtre est nécessaire. En lien avec les syndicats artistiques, il doit être un instrument d'autodéfense pour les professionnels du théâtre dans un environnement social où les questions spirituelles, y compris les institutions culturelles comme le théâtre, sont évaluées à partir de leur valeur matérielle. [...] Ce qui apparaissait auparavant à de nombreux professionnels du théâtre comme un appareil d'imposition idéologique doit devenir à notre époque un véritable appareil de réflexion sur et pour le théâtre[1350].
>
> [*Ich bin nicht für die Auflösung des Verbandes der Theaterschaffenden, ich bin vielmehr für seine Erneuerung "an Haupt und Gliedern". Ich halte einen solchen Zusammenschluss der Theaterschaffenden für überlebensnotwendig. In Verbindung mit der Gewerkschaft Kunst muss er ein Instrument der Selbstverteidigung der Theaterschaffenden in einem gesellschaftlichen Umfeld sein, das fürs erste geistige Belange, eingeschlossen kulturelle Einrichtungen wie Theater, geringer veranschlagt als materielle Werte. […] Was bisher vielen Theaterschaffenden als ein bloßer Apparat zur Durchsetzung einer bestimmten Ideologie erschien, muss zu einem wirklichen Denk-Apparat über und für Theater in dieser Zeit werden.*]

Mais cette institution « d'autodéfense » ne survit pas à la réunification, comme le dénonce Ernst Schumacher un an plus tard auprès de l'*Akademie der Künste* de l'Est, elle-même fusionnée avec celle de l'Ouest en 1993, à la suite de nombreux conflits[1351] :

> Dans les « cinq nouveaux *Länder* », de nombreuses institutions culturelles et artistiques sont en voie d'être « défaites », c'est-à-dire liquidées. De nombreux artistes et intellectuels spécialistes des arts ne peuvent même plus se sentir comme des beaux-enfants, mais doivent plutôt se considérer comme des orphelins. Systématiquement, y compris les survivants, tout ce qui est progressiste dans l'ancienne culture de la RDA est détruit[1352].

[1348] Emmanuel Béhague, *Le Théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, p. 48.

[1349] Ernst Schumacher, „Entschuldigung – und eine Erneuerung?", *Theater heute*, 31/3, 1990, p. 30.

[1350] *Id.*

[1351] Pour le membre de l'institution est-berlinoise et metteur en scène Thomas Langhoff : « Le processus d'unification avec l'*Akademie der Künste* (ouest) est une torture pour les membres de l'*Akademie der Künste* (Est). » (Lettre de Thomas Langhoff à Erberhard Diepgen, bourgmestre de Berlin (9 juin 1993), cité in *Zwischen Diskussion und Disziplin*, *op. cit.*, p. 649.) [*„für die Mitglieder der Akademie der Künste (Ost) ist der Weg zur Einigung mit der Akademie der Künste (West) zur Tortur geworden."*]

[1352] Lettre d'Ernst Schumacher au Président de l'*Akademie der Künste* de Berlin (28 janvier 1991). Handschriftenarchiv des Deutschen Literaturarchivs Marbach.

> [*In den sogenannten „fünf neuen Ländern“ werden zahlreiche Kultur- und Kunsteinrichtungen „abgewickelt“, das heißt liquidiert ; viele Künstler und Kunstwissenschaftler können sich nicht einmal mehr als Stiefkinder, sondern müssen sich vielmehr als Waisenkinder empfinden ; systematisch wird mit Überlebten auch alles Progressive an den früheren DDR-Kultur kaputtgemacht.*]

Inscrits dans l'ensemble de ces institutions au sein desquelles les intellectuels étaient intégrés au même titre que les artistes, les enseignants est-allemands en *Theaterwissenschaft* perdent la plupart de leurs ressources dans la nouvelle Allemagne à la faveur de la politique de dépolitisation de la culture. Comme l'écrit Laure de Verdalle, ils appartiennent à ces « gens de théâtre [qui] ont perdu le rôle social fort et le statut valorisant que les autorités est-allemandes leur avaient conférés[1353]. » Mais les enseignants en *Theaterwissenschaft* vivent doublement cette relégation, à la fois en tant qu'est-allemands et que *Theaterwissenschaftler*. En effet, tandis que les enseignants en *Theaterwissenschaft* ont été reconnus à l'Est comme des intellectuels et intégrés aux instances de prise de décision – même tronquées – concernant les problématiques théâtrales, la *Theaterwissenschaft* ne fut « jamais importante[1354] [*nie wichtig*] » en Allemagne de l'Ouest, comme le reconnaît Arno Paul.

Quelques années plus tard, une fusion des instituts de *Theaterwissenschaft* de la *Humboldt-Universität* et de la *FU* est prévue à terme, comme le note une réunion du conseil de l'institut ouest-berlinois :

> Jusqu'à présent, l'institut de la FU avait estimé que la perpétuation de l'existence séparée de deux instituts de *Theaterwissenschaft* à Berlin était due aux histoires et aux profils différents des instituts. Le respect de l'image de soi de l'institut de la HU, qui s'était développé et doté d'une identité au sein de la RDA, a joué un rôle, alors qu'une fusion des instituts pouvait être perçue comme un manque de respect. Cette objection reste valable de nos jours.
> Indépendamment de cela, il y a une volonté d'entamer des pourparlers dans le but de fusionner, mais qui ne devrait être considérée que comme un processus à long terme. Le résultat pourrait être un institut conjoint dans lequel les différences qui existaient auparavant ne seraient pas égalisées, mais mutuellement « annulées[1355] ».
>
> [*Das FU-Institut hatte bisher die Auffassung vertreten, dass die getrennte Fortexistenz zweier theaterwissenschaftlicher Institute in Berlin zu begründen sei mit der unterschiedlichen Geschichte und dem unterschiedlichen Profil der Institute. Dabei spielte insbesondere der Respekt vor dem unter DDR-Bedingungen gewachsenen und*

[1353] Laure de Verdalle, « Les transformations du travail théâtral dans les nouveaux *Länder* allemands », *Sociologie de l'Art*, 2004/3, p. 144.

[1354] Entretien avec Arno Paul, 2 août 2017.

[1355] „Stellungnahme des Institutsrates für Theaterwissenschaft zur Frage der Stellensituation im Institut und zu einer eventuellen Zusammenführung der beiden Berline theaterwissenschaftlichen Institute“, in „Protokolle der Sitzung des Institutsrats des Instituts für Theaterwissenschaft“ (8 décembre 1994). Universitätsarchiv Freie Universität Berlin : *Protokolle-Kommission Wissenschaft / Protokoll des Institutsrates Theaterwissenschaft (1991-1997)*.

profilierten Selbstverständnis des HU-Instituts eine Rolle, demgegenüber eine Zusammenlegung der Institute als mangelnder Respekt vor diesem Selbstverständnis des HU-Instituts empfunden werden könnte. Dieser Einwand gilt nach wie vor.
Dessen ungeachtet gibt es die Bereitschaft, in Gespräche mit dem Ziel einer Zusammenführung einzutreten, die aber nur als langfristiger Prozess zu denken ist. Das Resultat könnte ein gemeinsames Institut sein, in dem die bisher existenten Unterschiede nicht eingeebnet, sondern „aufgehoben" sind.]

Cette fusion est réalisée progressivement entre 1994 et 2006[1356] – en basculant les postes disponibles d'une institution à l'autre, ce dont peut profiter Joachim Fiebach. Si elle n'est pas au départ conçue comme une « liquidation », la fusion est pourtant dénoncée comme telle par Ernst Schumacher. Selon lui, derrière cette « rationalisation[1357] [*Optimierung*] » institutionnelle de la discipline se cacherait surtout des enjeux idéologiques ayant pour objectif la poursuite de l'effacement symbolique des institutions est-allemandes – il se demande par exemple pourquoi la FU est privilégiée par rapport à la *Humboldt-Universität*, université dans laquelle a pourtant été fondé le premier institut allemand par Max Herrmann[1358]. Cette « réunification » de la *Theaterwissenschaft* a en effet pour conséquence la remise en cause du modèle est-allemand de la *Theaterwissenschaft*. Ce modèle hybride entre les conceptions allemandes et soviétiques, comme nous l'avons vu, se caractérisait par un strict *numerus clausus* et par les liens resserrés entre les universités et les écoles d'art, amenés à collaborer de manière étroite avec les professionnels du théâtre. L'influence soviétique semble être remplacée par le poids croissant des *performance studies*, prétendant à l'inverse dépasser la division du travail entre les conservatoires et les universités et former ainsi indifféremment intellectuels et praticiens. Ce qui pourrait constituer une nouvelle preuve du basculement du rapport de force de l'Europe vers le monde anglo-américain en matière académique.

Le succès et les réorganisations de la *Theaterwissenschaft* sont ainsi largement déterminées par les différents contextes idéologiques qu'elle traverse. Au cours des années 1970, les processus de politisation impactent la discipline et amènent, à l'Ouest comme à l'Est, une croissance de la discipline et une redéfinition de son objet et de ses pratiques pédagogiques. À l'inverse des oppositions disciplinaires de la période précédente, les deux modèles se rapprochent, à la fois par isomorphisme mais

[1356] Du fait de la politique de consultation des archives, nous n'avons pu avoir accès aux archives de la *Humboldt-Universität* pour cette période et donc à la manière dont ce processus est vécu en interne.
[1357] Ernst Schumacher, „Ein Beitrag zur Debatte über die Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität – Das gebrochene Monopol der Bühne", *Berliner Zeitung*, 28 juin 2000.
[1358] *Id.*

également grâce aux liens interpersonnels qui se tissent entre chercheurs par le biais instances internationales comme la FIRT. Avec la réunification, le modèle est-allemand disparait pourtant progressivement, à la faveur de la dissolution de l'*Institut für Theaterwissenschaft* de la *Humbold-Universität*. Ce processus a pour conséquence une perte d'influence de la *Theaterwissenschaft* et de ses personnels – auparavant intégrés aux instances culturelles étatiques. Cela semble également manifester le renforcement du modèle universitaire anglo-américain sur l'Allemagne. Comme en France, enfin, la discipline n'est pas à l'abri de processus de « dés-institutionnalisation ». C'était le cas à Vienne ou, plus tard, dans le cas de l'institut de la *Humboldt-Universität*, dans un contexte toutefois très spécifique. L'*Institut für Theaterwissenschaft* de Leipzig, apparu en décembre 1993, est lui aussi menacé de disparition en 2014. Une forte mobilisation[1359], similaire à la France, lui permet toutefois de redémarrer ses activités deux ans plus tard.

Un paradigme à succès : les *performance studies*

Dans d'autres pays, l'étude du théâtre au sein des universités vit des processus similaires, comme dans le monde anglo-américain. Tandis que les premiers *Theatre Departments* sont créés aux États-Unis au début des années 1920 contre les départements d'anglais et l'approche littéraire du théâtre, c'est surtout au cours des années 1950 que la discipline se développe, sous l'action efficace d'Aloïs Nagler (1907-1993). Cet enseignant d'histoire du théâtre à Yale mais qui est né, a grandi et a fait ses études en Autriche, prend une part active au sein de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale – il en est même le président au début des années 1960, où il entretient des liens étroits avec Heinz Kindermann[1360]. Il contribue également à fonder en 1956 l'*American Society for Theatre Research* (ASTR) et sa revue, *Theatre Survey*, en 1960. La discipline constitue d'ores et déjà un modèle auprès des autres pays, en particulier pour l'IET, où les départements de théâtre états-unien sont décrits en 1970 comme « à la fois intégrés aux universités et orientés vers la vie professionnelle[1361]. » Les *Theatre Departments* sont pourtant soumis à de nombreuses critiques au cours des

[1359] *Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen*, Berlin, *Theater der Zeit, Recherchen* 117, 2014.

[1360] « Recueil. Recherche, instituts : fédération internationale pour la recherche théâtrale, 1961-1973. Documents d'actualité ». Archives déposées à la BNF, cote : 4-SW-7288.

[1361] « Séminaire de réflexion sur la finalité des études théâtrales : Compte-rendu de la première séance » (9 décembre 1970). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 28.9.

années 1950 et 1960 par les *performance studies*. Ce paradigme disciplinaire concurrent propose une définition élargie du phénomène spectaculaire et il refuse radicalement la division du travail entre universités et écoles d'art. En outre, son écho est de plus en plus important en Europe, à la faveur du renforcement des conceptions anglo-américaines sur les universités et les universitaires. Son influence est toutefois limitée par le maintien de définitions plurielles de la notion de *performance*.

Un discipline « impérialiste » ?

Au cours des années 1960 apparaît la revendication d'une nouvelle discipline, les *performance studies*, avant qu'elle fasse son apparition institutionnelle dans deux centres, la *New York University* (et la figure, centrale, de Richard Schechner, né en 1934 et considéré comme une « figure patriarcale[1362] » de la discipline) et la *Northwestern University* (avec John Mc Kenzie). La revue centrale des *performance studies*, *The Drama Review*, est créée en 1955 à la *Tulane University* par Robert Corrigan puis rapatriée à partir de 1967 à la *New York University* par Richard Schechner. Quelques années plus tard, en 1997, est créée une association internationale, *Performance studies international*, au sein de laquelle on remarque une forte présence anglaise et états-unienne. À cet égard, John McKenzie, le concurrent direct de Schechner, accuse les *performance studies* d'être un « empire[1363] » à la tête duquel trônerait ce dernier. Il remet également en cause la prédominance anglo-américaine, où l'anglais jouerait le rôle de « *lingua franca*[1364] ».

Ce qui est alors dénoncé comme un « impérialisme » est rendu possible d'une part par le poids du monde anglo-américain sur les modes intellectuelles internationales (tout en intégrant un certain nombre d'auteurs du panthéon de la « *French Theory*[1365] »), mais également par une définition très large de la notion de « performance ». En refusant la conception « eurocentrique » et restreinte du théâtre, ce nouvel objet – encore vierge, à l'inverse du théâtre – garantit son détachement vis-à-vis des disciplines littéraires. En outre, il peut s'appliquer à de très nombreux phénomènes et intégrer notamment les nouvelles formes artistiques qui se développent à cette période. À l'inverse de

[1362] Janelle Reinelt, "Is Performance Studies Imperialist? Part 2", *The Drama Review* vol. 51, 2007/3, p. 10.
[1363] John McKenzie, "Is Performance Studies Imperialist?", *The Drama Review* vol. 50, 2006/4, p. 6.
[1364] *Ibid.*, p. 7.
[1365] François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003.

l'opposition entre théorie et pratique qui caractériserait le monde universitaire, la « performance » permettrait enfin, selon Jill Dolan, un « rapport incarné à la théorie[1366] [*embodied relationship to theory*] ». Richard Schechner donne ainsi une définition militante des *performance studies* en 1992 :

> "The new paradigm is "performance," not theatre. Theatre departments should become "performance departments." Performance is about more than the enactment of Eurocentric drama. Performance engages intellectual, social, cultural, historical, and artistic life in a broad sense. Performance combines theory and practice. […] Performance, of course, includes "the arts" but goes beyond them. Performance is a broad spectrum of entertainments, arts, rituals, politics, economics, and person-to-person interactions[1367]."

Un « anti-discipline » ?

Les *performance studies* s'inscrivent dans un mouvement plus général de renouvellement des disciplines contre l'université traditionnelle, perçue comme conservatrice et inadaptée aux sociétés modernes. Pour Jill Dolan, il importe alors de s'allier avec les autres disciplines qui s'inscrivent dans ce « champ académique *trans*- ou *pos*t-disciplinaire[1368] » :

> "My hope is that theatre studies and performance studies and cultural studies – along with women's studies, gay/lesbian/queer studies, race studies, and other interdisciplinary studies – will forge coalitions. Together, we can force typically conservative universities and colleges to expand the scope of knowledge they produce and, most importantly, how and where those knowledge *matter*[1369]."

Pourtant comme le note Shannon Jackson, cette référence à l'interdisciplinarité « sert comme une référence facile à la "nouveauté" en s'opposant à la *disciplinarité* construite rétroactivement comme l'ancien[1370]. » De plus, elle note qu'au sein de cette « « anti-discipline », parfois même considérée comme une « post-discipline[1371] » : « le langage de la subversion coexiste de manière précaire avec le langage de l'institutionnalisation[1372]. » Plus encore que pour les études théâtrales ou la

---

[1366] Jill Dolan, "Producing Knowledges That Matter: Practicing Performance Studies Through Theatre Studies", *The Drama Review* vol. 40, 1996/4, p. 11.

[1367] Richard Schechner, "A New Paradigm for Theatre in the Academy", *The Drama Review* vol. 36, 1992/4, p. 9.

[1368] Diana Taylor, "Who in the World Are We Talking To ?", in "Is Performance Studies Imperialist? Part 3: A forum", *The Drama Review* vol. 51, 2007/4, p. 20.

[1369] Jill Dolan, "Producing Knowledges That Matter", *op. cit.*, p. 10.

[1370] Shannon Jackson, *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity* (2004), Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 7.

[1371] Diana Taylor, "Who in the World Are We Talking To ?", *op. cit.*, p. 22.

[1372] "As an "anti-discipline" born in the 1960s and consolidated in the 1980s, performance studies participate in that era's brand of professional disavowal. As such, its language of subversion co-exists uneasily next to the language of institutionalization." (Shannon Jackson, *Professing Performance, op. cit.*, p. 30.)

Theaterwissenschaft, une tension centrale caractérise ainsi les *performance studies*, entre la volonté de s'imposer comme une discipline à part entière, multipliant les marques de d'institutionnalisation et de reconnaissance, et la poursuite de ses ambitions subversives contre toute routinisation ou académisation. Malgré leur succès au sein du monde académique, cette revendication se maintient au cours du temps, dimension sur laquelle insiste Richard Schechner dans le manuel *Performance studies: An introduction* :

> "As a field, performance studies is sympathetic to the avant-garde, the marginal, the offbeat, the minoritarian, the subversive, the twisted, the queer, people of color, and the formerly colonized. Projects within performance studies often act on or act against settled hierarchies of ideas, organizations, and people. Therefore, it is hard to imagine performance studies getting its act together or settling down, or even wanting to[1373]."

Ce nouveau paradigme, revendiquant son lien à l'avant-garde, est de plus en plus présent en Europe. Mais son succès est néanmoins différencié en fonction des contextes – plus en Allemagne qu'en France par exemple, où, à rebours de la perspective très théorique des *performance studies*, « la tension théorique s'est relâchée[1374] » par rapport aux années 1970, comme le déclare Martine de Rougemont. De plus, il ne circule pas de manière univoque et donne lieu à des définitions concurrentes. En Allemagne, Erika Fischer-Lichte prend fait et cause pour ce renouvellement paradigmatique. Selon Arno Paul, elle est l'enseignante en *Theaterwissenschaft* la plus influente depuis Heinz Kindermann. Mais, tandis que ce dernier privilégiait le monde européen – son « histoire du théâtre en Europe [*Theatergeschichte Europas*] » en dix tomes, rédigé de 1957 à 1974, en témoigne –, celle-ci oriente davantage son engagement vers le monde anglo-américain : comme le déclare Arno Paul, « Fischer-Lichte est globale[1375] [*ist global*]. » Malgré ce penchant pour les États-Unis, elle fait pourtant partie, selon Janette Reinelt, des « européens [à s'opposer au caractère] inclusif – certains disent rapace – des performance studies[1376]. » De même, en France, l'un des rares enseignants à s'y être intéressé, Patrice Pavis (né en 1947, enseignant à Paris 3, Paris 8, ainsi qu'en Angleterre et en Allemagne de l'Ouest), déclare refuser le « grand moule informe des *cultural* et *performance* studies[1377] ». Il écrit encore que :

[1373] Richard Schechner, *Performance studies: An introduction* (2002), New York, Routledge, 2013, p. 4.
[1374] Martine de Rougemont, « La recherche théâtrale dans les universités françaises », *op. cit.*, p. 410.
[1375] Entretien avec Arno Paul, 2 août 2017.
[1376] Janelle Reinelt, "Is Performance Studies Imperialist? Part 2", *op. cit.*, p. 11.
[1377] Patrice Pavis, « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* n° 29, 2001, p. 16.

> « Les *performance studies*, les *cultural studies*, l'ethnoscénologie, l'application tous azimuts de la notion de théâtralité négligent la réflexion épistémologique au profit d'une extension maximale du domaine, comme s'il suffisait de ratisser large pour creuser un profond sillon méthodique[1378]. ».

Il milite alors pour une position médiane entre ce qu'il appelle les « disciplines trop cloisonnées », ce que sont pour lui les études théâtrales en France, « ou au contraire trop ouvertes[1379] », ce que lui inspire le cas anglo-américain.

En proposant une définition élargie des formes de la représentation et un paradigme prétendant dépasser les délimitations universitaires classiques, les *performance studies* rencontrent un écho auprès des partisans des études théâtrales et de la *Theaterwissenschaft*, la discipline ayant vécu des processus homologues au cours des année 1970 et 1980. Pour certains d'entre eux, les *performance studies* seraient même l'accomplissement du programme originel de la discipline européenne – dans une perspective non-exempte de téléologie. Renforcé par le poids croissant du monde anglo-américain sur le champ culturel européen, le succès de ce paradigme est toutefois limité par des approches elles-mêmes contradictoires. En effet, l'absence revendiquée de délimitations ne permet pas d'unifier durablement un paradigme. Pourtant, malgré la perpétuation de définitions contradictoires de la discipline dans chacun des cas observés, Patrice Pavis insiste sur le fait qu'il s'agit selon lui d'un « savoir en voie d'uniformisation[1380] » à l'échelle internationale.

****

À la suite des années 1960, les différents contextes scientifiques, politiques et idéologiques que traversent les études théâtrales leur permettent d'affirmer davantage leurs caractéristiques hybrides, au départ surtout « improvisées » et dictées par les nécessaires alliances qu'il s'agissait de tisser pour imposer l'apparition de la discipline. Malgré la reconnaissance institutionnelle de la discipline et son expansion en Allemagne et en France au cours des années 1970, qui permettent de corroborer l'existence d'un sous-champ des études théâtrales au sein de l'espace des disciplines, leurs frontières restent précaires et poreuses – marque d'un « champ faible ». En effet, les études théâtrales continuent à varier en fonction des définitions concurrentes

[1378] *Ibid.*, p. 24.
[1379] *Id.*
[1380] Patrice Pavis, « L'état actuel de la recherche en analyse des spectacles : études théâtrales ou *performance studies* ? », in *L'Analyse des spectacles* (1996), Paris, Armand Colin, 2012, p. 351.

apportées à un même objet, le théâtre ou plutôt les arts de la représentation voire la performance, et des formes pédagogiques qu'il s'agit de privilégier, qu'elles soient davantage théoriques ou pratiques – notion elle-même polysémique. Ces caractéristiques limitent l'unification de la discipline et engendrent des risques accrus de « dés-institutionnalisation ». Elles correspondent pourtant à de nouveaux principes de regroupements (inter)disciplinaires, où une discipline se caractérise davantage par les relations qu'elle parvient à tisser à ses marges que par un corps de doctrines et de méthodes unifiées.

CHAPITRE 6 – Une double « professionnalisation » des études théâtrales ?

Comme l'écrit Ioana Popa à propos des « aires culturelles », nouvelle forme d'organisation disciplinaire qui apparaît au France dès le milieu des années 1950 au sein de l'École pratique des hautes études :

> « L'hétérogénéité consubstantielle à la construction d'une discipline nouvelle est accrue par des facteurs liés aux spécificités du projet intellectuel mis en œuvre[1381]. »

C'est également le cas des études théâtrales, qui, comme nous l'avons vu, revendiquent tout au long de leur histoire un double investissement universitaire et théâtral. Cette hétérogénéité se heurte pourtant aux lois et aux instances habituelles du monde universitaire. Les études théâtrales, comme d'autres disciplines récentes, se construisent ainsi dans un équilibre instable entre forces centripètes et centrifuges. Tandis que les premières s'efforcent de les faire entrer dans ce qui apparaît comme le « moule disciplinaire », les secondes visent à l'inverse à renforcer les interactions avec les autres disciplines et avec les professionnels du théâtre. Selon une littérature de plus en plus présente – souvent à la frontière de la recherche et du prosélytisme académiques[1382] –, les partisans de ces nouvelles disciplines seraient entièrement orientés par la réalisation de leur programme novateur et pour cela marginalisés, tandis que les dépositaires du pouvoir universitaire, par nature conservateurs, mettraient tout en œuvre pour les empêcher de se développer. Pourtant, contrairement à cette idée que l'on retrouve également dans l'historiographie de la discipline, ces forces contraires se retrouvent au sein même des études théâtrales. En outre, celles-ci ont pu profiter à certains moments des dynamiques universitaires, point que nous avons déjà souligné dans notre chapitre précédent.

Après s'être intéressé aux processus d'autonomisation scientifique et d'institutionnalisation académique de la discipline, il s'agit désormais d'appréhender un

[1381] Ioana Popa, « Aires culturelles et recompositions (inter)disciplinaires. La 6e section de l'EPHE et les études sur l'espace russe, soviétique et est-européen », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°210, 2015, p. 81.

[1382] Le colloque international « Les désignations disciplinaires et leurs contenus : le paradigme des S*tudies* » qui s'est tenu du 18 au 20 janvier 2017 à la MSH Paris-Nord en constitue, selon nous, un cas d'étude.

mouvement distinct, celui de sa « professionnalisation » que l'on peut définir comme « l'organisation du groupe professionnel, son recrutement, ses règles de fonctionnement, son éthique, sa discipline intérieure[1383]. » Afin de pallier au « biais institutionnaliste[1384] » que dénonce Lisa Stampnitzky pour saisir l'apparition de nouvelles disciplines « interstitielles », on peut, malgré leurs différences respectives, s'évertuer à cumuler une approche en termes d'autonomisation – qui insiste sur les conditions de l'autonomie – et en termes de professionnalisation – qui s'intéresse davantage aux relations, apaisées ou conflictuelles, qui se jouent aux marges des univers constitués. C'est ce que propose notamment Stanislas Morel :

> « Les logiques à l'œuvre dans une écologie et un champ ne sont pas identiques […] et renvoient à des paradigmes théoriques différents. […] L'approche abbottienne, soulignant la nécessité, pour les professions, de se confronter à l'hétéronomie, permet d'appréhender les nombreuses interactions (collaborations ou concurrence) entre les professions impliquées pour le contrôle ou l'appropriation d'une série de tâches au sein d'une écologie. Celle de Bourdieu, mettent à l'inverse l'accent sur l'autonomie relative des champs et sur la nécessaire retraduction des éléments hétéronomes en fonction des enjeux spécifiques à chaque univers étudié, donne des clés pour analyser les luttes internes et les stratégies distinctives entre des agents dont une des caractéristiques principes est de posséder un même capital spécifique (ce qui n'est pas le cas des acteurs décrits par Abbott). Mais ces deux logiques ne sont pas indépendantes et il convient également d'en étudier les interférences[1385]. »

Gisèle Sapiro souligne les différences d'approche que recouvre le terme d' « autonomie ». Ainsi, dans le cadre de la sociologie des professions, il s'agit d'une « autonomie distinctive [qui] n'est que technique et non absolue[1386]. »

La spécificité de notre objet rend nécessaire cette double optique et permet donc, comme le suggère Gisèle Sapiro, « d'explorer les zones où ces définitions entrent en concurrence dans la réalité[1387]. » Car, les études théâtrales se caractérisent par une autodétermination grandissante, amenant l'espace des possibles disciplinaires à être davantage circonscrit : elles constituent donc un sous-champ disciplinaire relativement autonome, au sens de la théorie des champs. Cette codification disciplinaire est toutefois limitée par l'absence de définitions fermes de leur objet et de leur pédagogie, comme

---

[1383] Gisèle Sapiro, « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *Biens symboliques / Symbolic Goods* n°4, 2019. En ligne : https://revue.biens-symboliques.net/327

[1384] Lisa Stampnitzky, « Expert, États et théorie des champs », *op. cit.*, p. 91.

[1385] Stanislas Morel, « Au(x) cœur(s) des professions. Penser le rapport des professions à l'hétéronomie avec Abbott et Bourdieu », in *Andrew Abbott et l'héritage de l'école de Chicago*, *op. cit.*, pp. 332-333.

[1386] Magali Sarfatti Larson, *The Rise of Professionalism. A Sociological Analysis*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1977, p. XIII. Cité et traduit in Gisèle Sapiro, « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *op. cit.*

[1387] Gisèle Sapiro, « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *op. cit.*

nous l'avons vu. De plus, les études théâtrales continuent à se définir par leurs relations extérieures avec les autres disciplines ainsi qu'avec les professionnels du théâtre. Contre les phénomènes de clôture qui caractériseraient le monde universitaire, elles prétendent à ce titre participer à la contestation et au renouvellement de l'ordre disciplinaire.

À travers cette question des liens au monde professionnel et, corolaire, celle des débouchés de la discipline, c'est une forme concurrente de « professionnalisation » qui est en jeu. Celle-ci est de plus en plus prégnante au sein du monde universitaire, comme l'a étudié Johan Heilbron à propos de la discipline de la sociologie et de ses deux associations « professionnelles » concurrentes :

> "The issue of professionalization was eventually taken up again in a more restricted manner by two other organizations. Since sociology after 1980 expanded primarily within universities and outside academic institutions, specific associations were founded for both sectors. Sociology teachers in higher education founded the Association des sociologues enseignants du supérieur (ASES, 1999). The association regularly examined teaching programs, recruitment practices, and evaluation procedures. Another association united "professional sociologists", that is sociologists who worked outside of the academic sector[1388]."

Cette seconde dimension contribue à la mise en crise du modèle universitaire classique – celui de la *Bildung* – qui privilégiait la formation scientifique (autonome) à la subordination (hétéronome) des cursus au marché du travail. Ce renversement – que les réformes universitaires de ces dernières années ne font le plus souvent que renforcer[1389] – semble alors contrecarrer le processus plus classique de « professionnalisation » disciplinaire, bien que ces deux dimensions cohabitent encore souvent au sein d'une même discipline. Le cas des études théâtrales est cependant un peu différent puisque la discipline n'est pas organisée en deux pôles opposés, comme la sociologie. Elle est davantage caractérisée par la co-présence systématique de ces deux formes contradictoires de « professionnalisation » – la première orientée par la clôture disciplinaire, et la seconde par son ouverture.

Prenant pour objet les mouvements contradictoires d'ouverture et de fermeture qui caractérisent les études théâtrales, ce chapitre repose davantage que les précédents sur des matériaux hétérogènes et peu systématiques, ce qui rend plus ardue l'approche comparative entre les cas allemands et français et entre les différentes périodes.

[1388] Johan Heilbron, *French Sociology*, *op. cit.*, p. 177.

[1389] Ulrich Teichler, „Der Berufsweg der Studierenden", in Walter Rüegg (Hrsg.), *Geschichte der Universität in Europa – Band 4*, *op. cit.*, pp. 283-328.

Pourtant, à travers ce chapitre exploratoire, nous pensons pouvoir esquisser les contours des nouvelles disciplines à partir de certaines de leurs caractéristiques communes et peut-être comprendre une part des raisons de leur succès au sein du monde universitaire. Nous commencerons par aborder la difficile inscription des études théâtrales dans les taxinomies disciplinaires en vigueur et sa revendication alternative de l'interdisciplinarité. Nous analyserons ensuite les liens à la profession théâtrale à partir de l'étude du corps enseignant de la discipline, marqué par la perpétuation de son double investissement dans l'université et dans le théâtre – sans que cela soit toujours évident à mettre en œuvre, à cause des conditions d'entrée dans le monde universitaire. Enfin, nous examinerons la question des débouchés, qui a constitué une problématique centrale pour les études théâtrales dès leur origine et qui s'accentue à la suite de leur expansion.

Interdisciplinarité et taxinomies disciplinaires

L'interdisciplinarité est une notion polysémique, qui a donné lieu à des définitions très différentes au cours du XX^{ème} siècle[1390]. Cette volonté de déconstruire les frontières disciplinaires pour les rendre davantage poreuses à l'égard du monde extérieur peut en effet prendre appui sur des desseins antagonistes. À l'occasion des mobilisations étudiantes des années 1960 et 1970, elle a par exemple représenté une condition centrale de l'émancipation des savoirs à l'égard de l'organisation traditionnelle de l'université, considérée comme trop conservatrice – ambition poursuivie par les études théâtrales au cours de leur histoire.

De plus en plus, l'interdisciplinarité constitue une injonction puissante au sein du monde universitaire, qui est cette fois-ci davantage orientée vers le marché du travail et son évolution, sans pour autant parvenir à remettre en cause les principes habituels d'organisation et de hiérarchisation disciplinaires. Dès les années 1970, elle constitue donc une injonction contradictoire – entre nécessaire remise en cause des barrières instituées et permanence des lois traditionnelles du monde universitaire –, vivement ressentie au sein des nouvelles disciplines, comme le sont les études théâtrales ou la *Theaterwissenschaft*. La discipline peine par exemple à s'inscrire dans les taxinomies disciplinaires traditionnelles. La revendication de l'interdisciplinarité constitue donc, au

[1390] Johan Heilbron et Yves Gingras, « La résilience des disciplines », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°210, 2015, pp. 4-9.

départ, un combat, qui peut s'appuyer sur de nombreuses alliances entre nouvelles disciplines. Pourtant, elle se heurte dans un second temps aux partisans de l'ordre disciplinaire et au processus interne de clôture de l'espace des possibles de la discipline.

La labilité d'un label

Comme nous l'avons vu, il est difficile de délimiter précisément les frontières des études théâtrales. Si les définitions et les objets de la discipline évoluent au gré des contextes, cela vaut également pour son appellation – le flottement systématique entre le singulier et le pluriel constitue ainsi une preuve supplémentaire de sa difficile stabilisation interne. En outre, cette situation fait obstacle à une intégration durable dans les familles disciplinaires classiques, y compris au sein des nouveaux groupements (inter)disciplinaires qui apparaissent dans les années 1970.

Une discipline plurielle au singulier / une discipline singulière au pluriel

Jusqu'à présent, nous avons peu insisté sur un point pourtant essentiel : les différents noms pris par notre objet au cours du temps, en fonction des conjonctures scientifiques et politiques et des différents « coups » disciplinaires. En Allemagne, la *Theaterwissenschaft* remplace rapidement la *Theater-Wissenschaft* de Carl Niessen ou les *Theaterwissenschaften* (au pluriel), infléchissement revendiqué par Artur Kutscher dès le début des années 1910. Comme il le note :

> J'ai discuté de la désignation avec le directeur de la *Staatsbibliothek* de Munich, le professeur Leidinger, et j'ai tout d'abord pensé l'appeler *Theaterwissenschaften*, […] mais Leidinger a souligné que cette jeune science avait un noyau si solide et si différent des autres sciences que le caractère d'une science devait aussi être perçu depuis l'extérieur. Nous sommes donc restés sur le nom de *Theaterwissenschaft*[1391].
>
> [*Ich beriet deshalb mit dem Direktor der Münchener Staatsbibliothek, Geheimrat Professor Leidinger, die Bezeichnung und glaubte zuerst "Theaterwissenschaften" sagen zu müssen, […] aber Leidinger verwies darauf, dass die junge Wissenschaft einen so festen, von anderen Wissenschaften unterschiedenen Kern habe, dass ihr der Charakter einer einheitlichen Wissenschaft auch äußerlich gegeben werden müsse. So blieben wir bei dem Namen „Theaterwissenschaft".*]

Ce passage du pluriel au singulier dénote une volonté d'homogénéité épistémologique et méthodologique à la discipline, ce qu'elle ne parvint pourtant jamais à réaliser entièrement. Mise en crise au tournant des années 1960, la *Theaterwissenschaft* voit alors de nouvelles définitions émerger et ses frontières s'élargir, peu de temps avant d'être concurrencée par le label rival d' « *Angewandte Theaterwissenschaft* » à Gieβen

[1391] Artur Kutscher, *Der Theaterprofessor*, *op. cit.*, p. 77.

ou encore, à partir de 2003, par celui de « *Praktische Theaterwissenschaft* » à Hildesheim. De même, l'appellation « *performance studies* » gagne du terrain en Allemagne contre la *Theaterwissenschaft*.

À l'inverse de l'Allemagne, le label conventionnel en France est au pluriel, ce qui dénote déjà un projet davantage composite. Le terme « études théâtrales » – « peut-être le moins mauvais de tous[1392] » pour Patrice Pavis – existe parallèlement à celui de « théâtrologie ». D'étiquette diffamante mobilisée par Ionesco au milieu des années 1950 pour dénoncer Roland Barthes et Bernard Dort[1393], ce néologisme forgé à partir de la forme classique *-logie* a ensuite pu être revendiqué par la discipline dans des moments de forte prétention à la scientificité[1394]. Il apparaît par exemple dans l'éditorial du premier numéro de la revue *Travail théâtral*[1395] et à plusieurs reprises au sein de la revue *Théâtre/Public*[1396]. Bernard Dort au début des années 1980 utilise la notion de théâtrologie comme un équivalent de l'allemand « *Theaterwissenschaft* » et elle se trouve alors reconnue à l'échelle internationale avec l'organisation de « symposiums internationaux des critiques de théâtre et de théâtrologues » dans le cadre de l'Association internationale des critiques de théâtre. Comme le note Bernard Dort à cette occasion, si le terme de théâtrologie « passait encore pour risible il y a une dizaine d'années : il fait florès maintenant[1397]. » À l'opposé, cette dénomination est refusée de manière virulente par Paris 8. Pour Jacques Clancy quelques années plus tard, le Département Théâtre de Saint-Denis « n'est pas un Département de Théâtrologie : il faut garder l'enseignement pratique. Théorie et pratique vont de pair[1398]. » Ce label,

[1392] Patrice Pavis, « Études théâtrales », in Patrice Pavis (dir.), *Dictionnaire du théâtre* (1980), Paris, Dunod, 1996, p. 126.

[1393] Dans *L'Impromptu de l'Alma* (1956), il est question de « théâtralogie » et de « théâtrologie », cette dernière ayant en charge de « soigner les maladies du théâtre » (Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, *op. cit.*, p. 155.)

[1394] Lucile Dumont, « Faire théorie pour faire science ? », *op. cit.*

[1395] « Dans chaque numéro, nous n'évoquerons que quelques spectacles mais nous chercherons à susciter à propos de chacun d'eux, un commentaire libre et pluriel qui sera le fait aussi bien de critiques, de théâtrologues, que d'hommes de théâtre et de spécialistes d'autres disciplines. » (« Éditorial », *Travail théâtral* n°1, automne 1970, p. 2.)

[1396] Par exemple dans le dossier : « Denis Bablet, théâtrologie et engagement », *Théâtre/Public* n°173, avril-juin 2004, pp. 15-71.

[1397] Bernard Dort, « Trois paroles sur le théâtre », in *La Représentation théâtrale et le langage de la critique – 5ème Symposium International des Critiques de théâtre et des Théâtrologues les 29 et 30 mai 1982*, Novi Sad, 1983, p. 46.

[1398] Propos de Jacques Clancy, in « Compte-rendu de la réunion du département Théâtre de Paris 8 du 16 janvier 1988 ». Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

quoique « toujours en lice […] n'a jamais réussi à s'imposer vraiment[1399] », comme le note à raison Marie-Madeleine Mervant-Roux, et il est désormais rarement employé.

Plus tard, les études théâtrales sont intégrées à la catégorie plus large des « Arts du spectacle », ce qui ne se fait pas sans conflits, comme nous allons le voir. Encore plus récemment, c'est dans le paradigme de la « recherche-création » que les études théâtrales seraient solubles. Plus encore, ce nouveau programme de recherche permettrait la réalisation du projet originel de la discipline selon Catherine Naugrette, enseignante en études théâtrales à Paris 3 :

> *Revue Thaêtre :* Est-ce que la recherche-création vous apparaît comme l'une des dernières libérations de la discipline théâtrale vis-à-vis de la discipline littéraire ?
>
> *Catherine Naugrette :*Ces nouveaux doctorats sont très importants pour que soit reconnue la discipline théâtrale dans sa double dimension, théorique et pratique. Il s'agit peut-être de l'un des derniers murs à abattre pour que les études théâtrales soient pleinement affranchies de leur origine et détachées des études littéraires[1400].

Cette multiplication des substantifs indique la difficulté de se doter d'une substance propre et continue pour la discipline, problématique qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui. Cela est encore renforcé par le fait de se constituer autour d'un objet, le théâtre, lui-même aux contours flous et labiles. Contre le régime de la « science normale » caractérisé, selon Thomas Kuhn, par un paradigme unique où tous les membres de la communauté « adhèrent aux mêmes règles et aux mêmes normes dans la pratique scientifique[1401] » et où les bouleversements sont rares, les études théâtrales obéissent davantage à une logique de la révolution permanente. Celle-ci les rapproche des avant-gardes artistiques, ce que Richard Schechner revendique d'ailleurs explicitement, comme nous l'avons vu. Tout comme les études théâtrales, les avant-gardes sont en effet caractérisées, selon Éric Brun, par une « dynamique de surenchère » – ici la prétention toujours plus grande à la pratique et à la formation théâtrales au sein d'institutions universitaires – et des « procès en intéressements[1402] » – là, plutôt des « procès en institutionnalisation », où les études théâtrales précédentes sont systématiquement accusées d'avoir intégré l'ordre disciplinaire au détriment de leurs

[1399] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », *op. cit.*, p. 3.
[1400] Catherine Naugrette, « 9 x 9 questions sur la recherche-création », *thaêtre* [en ligne], Chantier #3 : Théâtre et recherche. Histoire et expérimentations, mis en ligne le 16 juin 2018.
[1401] Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques* (1962), trad. Laure Meyer, Paris, Flammarion, 2018, p. 38.
[1402] Éric Brun, *Les Situationnistes – Une avant-garde totale (1950-1972)*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 428.

caractéristiques hybrides. Plus qu'au caractère récent des études théâtrales ou à leur proximité vis-à-vis des logiques avant-gardistes du monde artistique, les nombreuses ruptures qu'indique la labilité nominale semblent davantage renvoyer aux nouvelles formes d'organisation et de dynamique disciplinaires, marqués par l'absence durable de paradigmes unificateurs.

Une discipline classée ?

Conséquence de cette instabilité, les études théâtrales peinent à trouver une place au sein des taxinomies disciplinaires en vigueur. En Allemagne de l'Ouest ou en Allemagne de l'Est, la *Theaterwissenschaft* est tour à tour intégrée à la *Germanistik,* puis aux *Kunstwissenschaften*, aux *Kulturwissenschaften* et, plus récemment, aux *Kommunikationswissenschaften* ou aux *Medienwissenschaften*. La trajectoire d'Hermann Haarmann (né en 1946), passant de la *Theaterwissenschaft* aux *Medienwissenschaften*, témoignerait selon lui de cette ambigüité[1403]. Günther Erken et Thomas Koebner, deux enseignants en *Theaterwissenschaft* à Cologne, insistent également sur cette multiplicité des définitions disciplinaires possibles : la discipline peut soit être considérée comme une « science de l'art autonome [*selbständige Kunstwissenschaft*] », soit comme une « science auxiliaire ou branche coopérant avec la littérature [*Hilfswissenschaft oder kooperierenden Zweig der Literaturwissenschaft*] » ou encore comme « une partie d'une sociologie culturelle interdisciplinaire et des sciences de la communication [*Teilgebiet einer interdisziplinär zu betreibenden Kultursoziologie und Kommunikationswissenschaft*] ». Au final, les deux auteurs proposent une définition relationnelle et non essentialisante de la discipline qui nous convainc davantage : « son objet n'est plus une chose, mais un rapport[1404]. [*Ihr Ziel ist nicht mehr dinglich, sondern ein Bezug.*] »

En France, au cours des années 1970, une volonté apparaît, celle de créer des alliances entre nouvelles disciplines et de les regrouper à l'intérieur d'une même section au CCU (Comité consultatif des Universités, aujourd'hui CNU) :

> Après une évocation rapide des modes de fonctionnement des sections et sous-sections à l'intérieur du comité consultatif, M. Dort fait état d'une proposition concernant la création d'une section nouvelle, qui rassemblerait les enseignants de disciplines différentes :

[1403] Entretien avec Hermann Haarmann, 8 août 2017.
[1404] Günther Erken et Thomas Koebner, „Studieneinführung Theaterwissenschaft", *op. cit.*, p. 13.

- musique et arts plastiques (qui possèdent déjà leur licence d'enseignement et leur CAPES)
- cinéma
- sociologie de la littérature

Cette section nouvelle pourrait prendre le titre génétique de « Science des pratiques artistiques et des moyens de communication ». L'ensemble des enseignants s'est prononcé en faveur de la création d'une telle section, en a rappelé l'urgence au moment où les statuts du nouveau comité consultatif sont en préparation[1405].

Cette ambition de regroupement des différentes disciplines artistiques, alliées à la sociologie de la littérature, échoue en partie, puisqu'en 1972, seuls les Arts plastiques sont intégrés à la nouvelle section « Esthétique et sciences de l'art » :

Un arrêté d'application du décret du 6 novembre 1972 a paru en décembre fixant comme suit la répartition des sections et sous-sections : […]
en 10ème section : création de deux sous-sections
une sous-section : Philosophie
une sous-section : Esthétique et Sciences de l'art
(Cette formule nouvelle « Sciences de l'art » correspond à une reconnaissance des enseignements artistiques et recouvre avant tout les Arts plastiques. En effet, la Musique est, pour l'instant, rattachée à l'histoire et la place du Cinéma et du Théâtre reste un point d'interrogation[1406].)

Nous manquons de matériaux pour retracer finement cette histoire et ses enjeux mouvants. Pourtant, cette ambition de liens interdisciplinaires se poursuit jusqu'à nos jours, puisque la discipline des études théâtrales appartient désormais à la très composite section 18 du Conseil national des Universités, intitulée : « Architecture (ses théories et ses pratiques), arts appliqués, arts plastiques, arts du spectacle, épistémologie des enseignements artistiques, esthétique, musicologie, musique, sciences de l'art[1407]. » Pourtant, en 2013, l'imposition de la seule dénomination « Arts du spectacle » pour les diplômes des disciplines artistiques, offusque les enseignants d'études théâtrales, pour qui « des mentions aussi vagues porteraient préjudice aux études et recherches concernées. Elles rendraient illisibles le contenu disciplinaire de ces formations[1408]. » Parfois dictées par les périls de la « dés-institutionnalisation », les larges alliances entre les disciplines artistiques font ainsi courir le risque de la dissolution de chacune d'entre

[1405] « Séminaire inter-enseignants du 3 décembre 1971 ». Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.2.

[1406] « Séminaire inter-enseignants du 12 janvier 1973 ». Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.2.

[1407] L'origine de cette section et de sa dénomination n'a pas pu être retracée. Sa mise en place date probablement de 1992, au moment de la réorganisation du CNU (« Décret n°92-70 du 16 janvier 1992 relatif au Conseil national des universités ».
En ligne : https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000344860/2020-10-05/)

[1408] « Pétition pour la reconnaissance du Théâtre et de la Danse dans la nomenclature nationale des diplômes », décembre 2013.
En ligne : http://www.petitionpublique.fr/PeticaoVer.aspx?pi=P2013N45581

elles dans un ensemble plus large au détriment de leurs spécificités. C'est en tout cas ce que dénoncent aujourd'hui certains enseignants en études théâtrales, alors que cette union résulte d'une revendication forte des années 1970 à travers la notion d'interdisciplinarité.

Malgré les différences de structuration et de hiérarchisation de l'ordre disciplinaire entre la France et l'Allemagne, on observe partout une instabilité du label, qui persiste par-delà les années 1970 et le mouvement de réorganisation des universités. Cette instabilité montre les difficultés d'auto-établissement des frontières des études théâtrales, dont l'histoire est fréquemment rythmée par des tentatives plus ou moins radicales de ruptures – ou en tout cas revendiquées comme telles. Cette politique de la terre brûlée a également pour conséquence un classement précaire dans le système traditionnel des disciplines, qui est au départ clairement revendiqué.

Le combat pour l'interdisciplinarité et ses contradictions

Parallèlement aux obstacles à l'établissement de frontières disciplinaires solides, l'interdisciplinarité est en effet une revendication forte des partisans du renouvellement des études théâtrales ou de la *Theaterwissenschaft* dans les années 1970, dans le cadre plus large de la rénovation de l'ordre disciplinaire. Ce combat se heurte pourtant aux partisans du *statu quo* universitaire, ainsi qu'aux ambitions de reconnaissance de la discipline, qui suppose une stabilisation de son cursus.

Dans les deux Allemagnes

Hermann Haarmann quitte Münster pour suivre ses études à Berlin, qui est alors la « métropole culturelle[1409] ». Militant au sein du groupe politique *Sozialistische Alternative*, il participe activement aux mobilisations étudiantes des années 1960 et prend part à la *Kritische Universität* au sein de la FU. Il refuse les approches précédentes de la *Theaterwissenschaft* de l'Ouest comme de l'Est, où elle est simplement, selon lui, une « *Hobby-Fach*[1410] ». Il souligne surtout la nécessité de renouveler la *Theaterwissenschaft* dans un double mouvement, politique et scientifique, ce qui nécessite de faire tomber les barrières disciplinaires, comme il le note en 1974 :

> « La *Theaterwissenschaft* bourgeoise se conçoit comme un savoir de formation [*Bildungswissen*], un savoir qui porte sur des phénomènes isolés de leurs déterminants

[1409] Entretien avec Hermann Haarmann, 8 août 2017.
[1410] *Id.*

> sociaux. C'est précisément leur incapacité à saisir l'objet dans son devenir, non seulement pour suivre le processus dialectique de son essence et des formes de son apparition, mais pour le saisir en tant que nécessité historique, qui caractérise la science bourgeoise et la contraint en conséquence à scinder les sciences. La recherche et l'enseignement interdisciplinaires semblent être nécessaires lorsqu'il s'agit de comprendre un sujet dans sa complexité. Ce qu'il faut, cependant, ce n'est pas l'ajout de connaissances de détails [*Detailwissen*], mais plutôt l'intégration des connaissances dans la science, qui est à la fois une expression de la complexité de l'objet et une condition pour une compréhension adéquate de celui-ci[1411]. »
>
> [*Die bürgerliche Theaterwissenschaft deklariert sich als Bildungswissen, Wissen über vereinzelte Phänomene jenseits ihrer gesellschaftlichen Bezüge. Gerade die Unfähigkeit, den Gegenstand in seinem Werden zu begreifen, den dialektischen Prozeß von Wesen und Erscheinung nicht nur zu verfolgen, sondern als geschichtliche Notwendigkeit zu bestimmen, kennzeichnet bürgerliche Wissenschaft und zwingt entsprechend der Aufsplitterung der Wissenschaften. Interdisziplinäre Forschung und Lehre scheinen der Retter n der Not zu sein, gilt es den Gegenstand in der Komplexität zu erfassen. Nicht die Addition von Detailwissen ist jedoch gefordert, vielmehr die Integration von Wissen in die Wissenschaft, welche so Ausdruck für die Komplexität des Gegenstandes wie Bedingung zur adäquaten Erfassung desselben ist.*]

Henning Rischbieter insiste également sur le fait que cette dimension interdisciplinaire est une revendication forte des étudiants à la suite des mobilisations contestatrices des années 1960. Comme il le note à propos de la FU :

> « De petits groupes de travail d'étudiants s'efforcent de réfléchir et de repenser le domaine de la discipline, son lien avec d'autres disciplines et à la pratique[1412]. »
>
> [*Kleine Arbeitsgruppen der Studenten machen Anstrengungen, den Bereich des Faches, seine Verbindung zu anderen Fächern und zur Praxis zu untersuchen und neu zu konzipieren.*]

Si, à la suite de ces réflexions collectives, la dimension interdisciplinaire est mise en œuvre dans les nouveaux programmes de la *Theaterwissenschaft* et dans l'extension de l'offre disciplinaire qui se poursuit tout au long des années 1970 et 1980, les frontières disciplinaires persistent durablement. C'est également le cas en Allemagne de l'Est, et ce malgré la revendication du marxisme comme cadre unificateur des sciences en tant que « principe idéologique et théorique fondamental[1413] [*weltanschaulich-theoretische Grundgesetzt*] ». Les rédacteurs de la revue *Sinn und Form* dénoncent ainsi, en 1974, le rôle des enseignants en lettres dans le maintien des hiérarchies

[1411] Hermann Haarmann, „Theaterwissenschaft und ihr Verhältnis zur Geschichte" (1974), *op. cit.*, pp. 307-308.

[1412] Henning Rischbieter, „*Kommentar:* Der Aufstand tagt in den Seminaren – Zur Krise der Theaterwissenschaft", *op. cit*., p. 68.

[1413] „Für eine sozialistische Kultur – Die Entwicklung der sozialistischen Kultur in der Zeit des zweiten Fünfjahrplanes – Thesen der Kulturkonferenz der SED, 23. und 24. Oktober 1957", cité par *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED (1946-1970)*, *op. cit.*, p. 503.

traditionnelles au sein du monde universitaire, au détriment des nouvelles disciplines et des alliances interdisciplinaires :

> Depuis quatre ans [à l'Université Humboldt de Berlin] des collègues influents résistent, avec une passion qui aurait pu être utilisée à meilleur escient, à la fusion [*Verschmelzung*] avec les études d'esthétique, de musique, d'art et de théâtre, alors que ces disciplines voient d'un œil positif leur réunification et que les interactions entre les arts – à la fois théoriquement et pratiquement – sont reconnues depuis longtemps comme un élément important de leur développement créateur. Ceux qui s'accrochent à des traditions dépassées ont atteint leur objectif : à ce jour, l'esthétique (et les arts, la musique et le théâtre) et les études littéraires sont restées séparées les uns des autres[1414].
>
> [*Vor vier Jahren [an der Humboldt-Universität zu Berlin] sträubten sich einflußreiche Kollegen dort mit einer Leidenschaft, die einer besseren Sache würdig gewesen wäre, dagegen, mit Ästhetik, Musik-, Kunst- und Theaterwissenschaft eine Verschmelzung einzugehen, obwohl diese Disziplinen der Vereinigung positiv gegenüberstanden und obwohl die Wechselwirkung zwischen den Künsten – theoretisch und praktisch – längst als ein bedeutsames Element ihrer schöpferischen Entwicklung erkannt und anerkannt ist. Die an überholten Traditionen Hängenden aber erreichten ihr Ziel : Bis heute blieben Ästhetik (plus Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft) und Literaturwissenschaften voneinander getrennt.*]

Dans les deux cas, les partisans de la rénovation de l'ordre disciplinaire se heurtent ainsi aux adeptes du *statu quo*, qui, le plus souvent, sont également les dépositaires du pouvoir universitaire.

En France

En France, des revendications similaires apparaissent, et elles se renforcent à la suite de Mai 68. Par exemple, une proposition de la commission Enseignement, qui se tient à Avignon en juillet 1968, souhaite mettre en œuvre

> l'insertion d'unités d'enseignement des Arts et Métiers du Spectacle dans une université groupant les divers Arts et permettant une libre circulation entre eux. Cette université des Arts coiffera les divers organismes de jeunesse dans toutes les disciplines artistiques[1415].

Si une telle université ne voit jamais le jour, les années qui suivent 1968 connaissent le développement des disciplines artistiques, comme les études théâtrales, les études cinématographiques ou encore les arts plastiques. En 1969, Bernard Teyssèdre créé un département d'arts plastiques à la Sorbonne, discipline qui s'oppose à l'histoire de l'art par l'intégration d'une pratique artistique en leur sein et vise à transformer

> radicalement les buts et les moyens des disciplines artistiques telles qu'elles sont actuellement enseignées (soit de façon coercitive, en brimant l'énergie créatrice, dans

[1414] „Bemerkungen zur Literaturkritik – Aufsatz der Redaktion von *Sinn und Form*, Februar-März 1972", *Sinn und Form*, Heft 2, 1972, cité par *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED (1971-1974), op. cit.*, pp. 372-373.

[1415] « Déclaration de la commission enseignement » (juillet 1968). Archives de Bernard Dort déposées à la Bibliothèque Gaston Baty, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

> l'enseignement élémentaire, soit de façon académique, en axant l'essentiel sur la copie et les connaissances théoriques périmées, au lycée spécialisé Claude Bernard). Désormais les arts plastiques sont conçus comme une discipline d'éveil, sans séparation des éléments théoriques et des éléments pratiques, les UV décernées résultant des deux à la fois[1416].

La présence de Bernard Teyssèdre au sein de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle pour présenter sa discipline prouve les liens étroits qui se tissent alors entre ces différentes disciplines. Ainsi, l'organisation de l'UER (Unité d'enseignement et de recherche, actuels UFR) d'Arts plastiques se veut « fédérative[1417] », c'est-à-dire qu'elle vise à mettre en œuvre des alliances et des regroupements entre disciplines nouvellement constituées. Les études théâtrales revendiquent également une telle dimension, comme à Vincennes avec les nombreuses passerelles entre les différents départements[1418]. Philippe Tancelin insiste sur ce point :

> s'il y a eu une porosité entre les disciplines, ce sont les étudiants qui ont permis cette porosité […]. Ce sont les étudiants, vraiment, c'est la circulation, c'est la liberté. Ce que les pédagogues ont fait, c'est qu'ils ont ouvert des espaces de liberté, et des espaces intervallaires de liberté qui permettaient aux étudiants de cheminer d'une discipline à l'autre, d'aller piocher comme une poule, de picorer ici ou là des grains et ils faisaient leur synthèse, très bien, de façon très pertinente.

Au sein de la Sorbonne Nouvelle, cela passe par la notion d'« interdisciplinarité mobile », mise en avant lors d'une assemblée générale de l'institut se tenant en mai 1968 :

> L'Institut d'Études Théâtrales ne saurait se suffire à lui-même en tant qu'organe de critique et de théorie :
>
> 1) il doit faire appel à d'autres disciplines scientifiques déjà constituées (travaux sur le théâtre de spécialistes des sciences humaines, pratique de l' "interdisciplinarité mobile")[1419].

Elle apparaît également dans la notice provisoire de mars 1969, qui insiste sur la « pratique d'une "interdisciplinarité" mobile qui permettra de faire appel à des spécialistes d'autres disciplines (sociologie, architecture, etc.)[1420] » Elle s'accompagne de nombreux liens entre les différentes institutions parisiennes au sein desquelles sont

---

[1416] Présentation de Bernard Teyssèdre, in « Séminaire inter-enseignants du 28 avril 1971 ». Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 28.10.

[1417] « L'UER d'Arts plastiques est fédérative ; elle est constituée du Collège des plasticiens des Beaux-arts (dépendant des Affaires culturelles) ; du département esthétique et sciences de l'art (rattaché à l'UER de Philosophie et esthétique) ; de l'École des arts appliqués (pour l'histoire et la technologie des arts contemporains (Éducation Nationale) ; du département sociologie de l'art (dépendant de l'École d'Architecture) ; du département esthétique du CNRS pour la psychologie de l'art et de la culture. » (*Id.*)

[1418] Entretien avec Philippe Tancelin, 12 février 2014.

[1419] « Assemblée générale de l'ex-Institut des Études Théâtrales de Paris » (22 mai 1968). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 100.1.

[1420] « Notice provisoire de Mars 1969 ». Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 100.1.

présentes les études théâtrales. Pourtant, cette démarche explicite disparaît des programmes dès l'années 1970-1971.

En effet, si une telle revendication était fondée dans le cadre du renouvellement des universités de la fin des années 1960, elle entre rapidement en contradiction avec la mise en place de nouvelles institutions et le retour à l'ordre disciplinaire qu'il présuppose. Comme le note André Tissier dans le cadre d'un séminaire inter-enseignant de l'IET, qui se tient le 9 février 1972 et porte sur la recherche dans les études théâtrales : « tous les centres interdisciplinaires sont tués dans l'œuf par la création de départements qui attirent à eux les crédits[1421]. » De même, quelques années plus tard, Paris 3 et l'IET sont dénoncés pour leurs « comportements disciplinaires fermés[1422]. » L'institutionnalisation de ces disciplines semble agir comme facteur de fermeture autour des thématiques et des méthodes considérées comme seules légitimes au détriment des liens tissés auparavant. Les approches spécifiquement littéraires, de même que l'esthétique[1423] puis, plus tard, les méthodes des sciences humaines, tendent ainsi à être éjectées au dehors de l'espace des possibles de la discipline, au profit d'une discipline de plus en plus unifiée, comme le regrette à demi-mot Jean-Pierre Sarrazac pour la Sorbonne Nouvelle :

> on se fait avoir aussi par les idées d'une interdisciplinarité un peu folle. Dieu sait si je suis, si j'étais pour la pluridisciplinarité. D'ailleurs ce que je ne supporte pas à Paris 3, j'ai pu le dire en cours un jour ou l'autre, c'est qu'il n'y ait pas de philosophie et pas d'histoire. Faire des études théâtrales sans contact avec des historiens, de vrais contacts épistémologiques, et sans philosophes, ce n'est pas possible[1424].

Ou comme le montre Philippe Tancelin pour Vincennes :

> on ne peut pas dire qu'il y a eu de transdisciplinarité dans... On ne peut pas. Si on est honnête sur le plan intellectuel, on ne peut pas dire qu'il y a eu transdisciplinarité, ce n'est pas vrai. Il y a eu des tentatives, des choses réussies mais très fragmentaires[1425].

[1421] Propos d'André Tissier, « La Recherche dans les études théâtrales (suite) » (9 février 1972). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.2.

[1422] Richard Monod, « Réflexions sur l'Institut d'études théâtrales de Paris III avant de conclure sur différentes réorganisations dont l'échéance est proche » (31 janvier 1985). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

[1423] André Veinstein le regrette également, en notant que « l'esthétique a pour principale vocation de grouper, contrôler et exploiter, selon les méthodes qu'il lui appartient de définir, des résultats des différentes démarches scientifiques appliquées aux faits artistiques. Sans l'esthétique, les "sciences du théâtre" resteront des sciences sans conscience. » (André Veinstein, *Théâtre. Étude. Enseignement*, *op. cit.*, p. 17.)

[1424] Entretien avec Jean-Pierre Sarrazac, 21 mars 2014.

[1425] Entretien avec Philippe Tancelin, 12 février 2014.

L'histoire des études théâtrales en France comme en Allemagne obéit ainsi à ce double mouvement : d'ouverture avec la revendication de l'interdisciplinarité contre les frontières disciplinaires traditionnelles, puis de clôture croissante, à la faveur de la transformation de la conjoncture scientifique et idéologique et du processus de professionnalisation qu'elles vivent ou qu'elles subissent. Pourtant, loin de se substituer, ces deux mouvements coexistent en permanence et se poursuivent jusqu'à aujourd'hui. D'autre part, dans les cas allemands et français, les modalités de la clôture disciplinaire diffèrent, comme nous l'avons vu. Au « modèle intégrateur » de la *Theaterwissenschaft*, assimilant progressivement les problématiques télévisuelles, cinématographiques, de musique et de danse, s'oppose la logique de démarcation de la France, où les différentes disciplines artistiques s'autonomisent les unes des autres avant de se faire concurrence. C'est ce que montrent par exemple les conflits récurrents des études théâtrales avec les études cinématographiques ou encore le processus d'autonomisation du département de danse de Paris 8.

Le lien aux professions du théâtre

En plus des liens entre nouvelles disciplines, les études théâtrales continuent à revendiquer une ouverture sur les professions du théâtre, à la fois en termes d'équipe enseignante et de débouchés pour les étudiants. Plutôt que de « présupposer l'identité fonctionnelle entre une profession et une tâche » comme le fait souvent une approche en termes de professionnalisation, nous préférons, avec Andrew Abbott, « partir d'une histoire des tâches et des problèmes[1426] » pour interroger la manière par laquelle se définit la fonction d'enseignant de théâtre au sein des universités et par laquelle sont questionnés les débouchés de la discipline. En effet, ces deux dimensions, en particulier du fait des caractéristiques hybrides des études théâtrales, sont loin d'aller de soi. Pourtant, c'est à travers elles que les études théâtrales semblent se doter d'une identité davantage pérenne.

Qu'est-ce qu'un enseignant de théâtre ?

Bien que les études théâtrales, comme la *Theaterwissenschaft*, s'autonomisent des disciplines littéraires dans un premier temps, une partie de l'équipe enseignante en provient encore pendant longtemps. Une formation spécifique des enseignants en études

[1426] Andrew Abbott, « La construction de la juridiction des problèmes personnels » (1988), trad. Thomas Le Bianic et Carine Ollivier, in *Andrew Abbott et l'héritage de l'école de Chicago*, *op. cit.*, p. 311.

théâtrales tend à émerger dans un second temps avec la clôture partielle du mode de renouvellement du corps professoral, favorisant alors la reproduction de la discipline, de ses valeurs et de ses méthodes en la dotant d'une « *self-perpetuating identity*[1427] » selon l'expression de Joseph Ben-David et Randall Collins. Ce processus est rendu possible par l'investissement des enseignants des études théâtrales dans la fonction d'enseignement, autrefois dévaluée par rapport à celle de recherche, et la conquête progressive de diplômes spécifiques. Pourtant, à la différence des disciplines classiques, la notion d' « enseignant de théâtre » en français ou de « *Theaterprofessor* » en allemand objective la double ambition de la discipline, visant à dépasser l'opposition pédagogique entre le monde scolaire, caractérisé par la répétition, et la vocation artistique, marquée par l'originalité et l'invention. Tout comme pour la discipline dans son ensemble, les enseignants en études théâtrales peinent à en trouver une définition claire et susceptible de convenir à tous, ce dont témoigne l'histoire de l'association française créée en 1972, l'Association pour la défense et le développement de l'enseignement du théâtre dans l'université française (ADDETUF). On observe néanmoins, par-delà les difficultés internes et les obstacles institutionnels, l'intégration croissante des professionnels du théâtre dans l'activité enseignante, ainsi que l'apparition d'une nouvelle ressource, le « capital théâtral », du côté universitaire. Ces deux mouvements – de l'espace académique vers le théâtre et du monde artistique vers l'université – contribuent alors à doter la discipline d'une assise solide dans les deux univers.

La création d'un association professionnelle en France

Comme nous l'avons vu, l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle est marqué après 1968 par une plus grande réflexivité, l'amenant à questionner la discipline et ses méthodes. Un même mouvement apparaît à plus grande échelle avec la création en 1972 de l'Association pour la défense et le développement de l'enseignement du théâtre dans l'université française (ADDETUF). L'histoire de cette association professionnelle, qui n'existe que brièvement, n'a jusqu'à présent jamais été retracée[1428]. Elle occupe pourtant une place importante dans l'histoire des études théâtrales par les débats qui s'y font jour pour préciser les contours de la discipline et définir ce qu'est un

[1427] Joseph Ben-David, Randall Collins, "Social Factors in the Origins of a New Science : The Case of Psychology", *op. cit.*, p. 454.

[1428] Nos sources proviennent exclusivement des archives de Bernard Dort. Aucun des témoins interrogés ne se souvient de l'existence d'une telle association, preuve de son caractère éphémère.

enseignant de théâtre – la création d'une association professionnelle constitue en effet un indicateur important du processus de professionnalisation[1429].

Nouvelle preuve de l'influence de l'espace international sur la discipline, l'idée d'un regroupement des enseignants français émerge à la suite de la première Rencontre internationale des enseignants de théâtres appartenant aux Universités qui a lieu du 3 au 5 septembre 1971 à Copenhague sous l'instigation de la FIRT, où sont représentés 26 universités de 18 pays différents, dont, pour la France, seul Vincennes. Une réunion entre les professeurs de théâtre est organisée en France à l'appel de Vincennes. Elle se tient les 27 et 28 novembre et regroupe environ 40 enseignants, représentant Paris 1, Paris 3, Vincennes, Nanterre, Aix-en-Provence, Lyon, Caen, Nancy, Toulouse, Nice, Montpellier et Grenoble. C'est dans ce cadre qu'il est décidé de créer une association professionnelle, qui se donne pour but de rassembler les forces disciplinaires, comme le montre le compte-rendu effectué au sein de la Sorbonne Nouvelle :

> Cette rencontre s'est caractérisée selon M. Dort par :
> - le nombre de participants. […]
> - la volonté chez les participants d'affirmer la spécificité d'un tel enseignement.
> - un souci de réflexion quant aux cursus et aux débouchés.
> Les problèmes soulevés se sont donc articulés tout naturellement autour de trois thèmes :
> - le comité consultatif
> - le statut de professeur de théâtre
> - la coordination et l'action à entreprendre entre les enseignants de théâtre.
> […]
> Le groupe a décidé de constituer une association (loi 1901) des « enseignants de théâtre des Universités » ; cela lui assurera :
> - un caractère juridique
> - un mode de représentation
> - la certitude d'une coordination interne assurée jusqu'alors par Lyon à partir de son centre de documentation[1430].

L'ambition de coordination est ici manifeste, dictée notamment par l'évolution disciplinaire (110 enseignants de théâtre dans le monde universitaire français sont ainsi comptabilisés en 1972) et la volonté de reconnaissance. Elle se voit cependant rapidement contrecarrée par les nombreuses dissensions internes, en particulier entre la Sorbonne Nouvelle et Vincennes. Le compte-rendu de la seconde rencontre qui a lieu en mai 1972 à Montpellier par l'Institut d'études théâtrales de Paris 3 le prouve :

[1429] Gisèle Sapiro, Éric Brun et Clarisse Fordant, "The Rise of the Social Sciences and Humanities in France: Institutionalization, Professionalization, and Autonomization", *op. cit.*

[1430] « Séminaire inter-enseignants du 3 décembre 1971 ». Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.2.

> M. Tissier : Dès le départ la réunion fut faussée par l'inégale représentation des Universités, tout Vincennes par exemple était là en assemblée, et par le fait que l'ordre du jour fut très rapidement bousculé au profit de la constitution. À part cela le Congrès n'eut que le temps de confirmer quelques « vœux pieux ».
> - pour une représentation de la section du théâtre du CNRS
> - pour la systématisation d'un enseignement théâtral dans le IIe degré et le primaire.
> - pour l'harmonisation avec les écoles professionnelles.
> M. Scherer : La revue « Organon » a tenté un recensement des étudiants et des enseignants de théâtre au niveau national. Il apparait que nous sommes actuellement 110. C'est important.
> Mme Jomaron : Oui, parce qu'auprès du ministère cela peut donner du poids de parler au nom de tant de gens. Mais il faut considérer l'hétérogénéité de cet enseignement. C'est à considérer si l'on veut créer une association des enseignants. […] Certains ont déploré la faible représentation de l'Institut. C'est une occasion de vérifier notre carence en matière de définition des études théâtrales. Voltz le rapporteur, n'a reçu de Paris, hormis Vincennes, aucune contre-proposition conséquente[1431].

On voit ici poindre les difficultés à considérer la discipline comme un tout homogène. L'opposition se structure surtout autour de la définition de l'enseignant de théâtre, expression qui intègre en elle-même les contradictions auxquelles se sont trouvé confrontées les études théâtrales dès leur origine. Alors que la Sorbonne ou Lyon sont pour la relative fermeture de l'association et donc, *a fortiori*, de la discipline, Vincennes la refuse et la notion d'enseignant de théâtre tend alors à rester indécise :

> M. Scherer : Deux précédents semblent un peu avoir servi de modèle : la société des italianistes et l'association des professeurs de français. Mais beaucoup de nos jeunes confrères étaient animés par un gauchisme chimérique.
> Un point chaud : Le premier projet rédigé par M. Lecoq de Lyon ménageait une distinction entre membres actifs et membres associés. Celle-ci parut arbitraire et le cas échéant blessante à quelques uns. Une deuxième proposition a donc nuancé la première : « Entre dans l'association celui qui en accepte les principes. Sont membres de droit les enseignants d'études théâtrales qui peuvent coopter de nouveaux membres. »
> M. Dort : Que faut-il entendre par enseignant d'études théâtrales ?
> Mme Jomaron : Tous ceux qui à partir même d'une seule UV enseignent le théâtre[1432].

Hébergé par l'université de Lyon, le bureau provisoire de l'association, tel qu'il est constitué lors d'une réunion préparatoire à l'Assemblée générale de décembre 1972, comporte 9 membres. Le président est M. Clancy (Vincennes), le trésorier M. Veinstein (Vincennes) et les membres du bureau M. Lecocq et M. Pruner (Lyon), M. Gontard (Montpellier), M. Delum et M. Monnier (Grenoble), Mme Jomaron (Nanterre) et Mme Kourilsky (Paris 3), représentant ainsi l'ensemble des pôles du sous-champ disciplinaire. Dans les débats autour des statuts de l'association se jouent une volonté de professionnalisation de l'activité d'enseignant d'études théâtrales, dont l'enjeu est en

[1431] « Séminaire inter-enseignants du 10 mai 1972 ». Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.2.
[1432] *Id.*

particulier la question de l'inclusion ou non des artistes. À l'inverse de Paris 3, Vincennes rejette une définition limitative de l'activité :

> Tous les membres actifs de droit (cf. article des Statuts) pourront assister à l'AG. Françoise Kourilsky demande une révision de cet article 7 tendant à préciser la formule "assurant un enseignement régulier à l'intérieur d'une structure officiellement reconnue par les statuts de l'Université". […] Bernard Dort demande qu'à l'article 8, le terme "personnes" soit remplacé par "enseignants[1433]".

13 Universités sont contactées pour l'Assemblée générale (Aix, Bordeaux, Troyes, Paris 10, Montpellier, Nancy 2, Caen, Nice, Poitiers, Grenoble 3, Lyon 2, Toulouse et Paris 3) et, à la suite de cette dernière, l'association est créée. Avant de disparaître au milieu des années 1970, elle joue un rôle auprès des pouvoirs publics, qui sont à l'époque sur le point de la reconnaître comme un interlocuteur légitime[1434].

Moment important dans la volonté de régulation de la discipline et de ses frontières, l'insuccès de cette association, déterminé par les profondes oppositions et, peut-être, la trop grande hétérogénéité des études théâtrales qu'elles arboraient pourtant fièrement initialement, doit cependant être relativisé. Ainsi, en 1981, Bernard Dort souligne la « nécessité d'une liaison plus étroite entre les structures universitaires d'enseignement théâtral en France (l'association existante est jugée trop peu efficace[1435]). » De même, en 1985, il peut ironiser sur cet échec, tout en démontrant l'importance qu'il accorde à une telle structure en appelant de nouveau à l'union des enseignants de théâtre :

> « Je ne résiste pas au désir de dire une petite méchanceté. C'est la première fois depuis très longtemps que j'entends des professeurs de Théâtre de différentes universités parler de leur enseignement. Je réfute, ou plutôt je me félicite que ce soit à l'invitation de la FNTU [*Fédération Nationale du Théâtre Universitaire*] et des étudiants ! Ces enseignants de Théâtre avaient fondé il y a quelques années une association qui s'appelait A.D.E.T.U.F. [*sic : ADDETUF*] et qui, après quelques séances épiques, n'a jamais pu se réunir par la suite. Alors je voudrais dire, d'autant plus que je suis dans la marge, ou dans la manœuvre je ne sais pas, je voudrais dire : "Enseignants de Théâtre de toutes les Universités, unissez-vous[1436] !" »

[1433] « Séminaire inter-enseignants du 9 novembre 1972 ». Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.2.

[1434] « Séminaire inter-enseignants du 12 janvier 1973 ». Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.2.

[1435] Propos de Bernard Dort dans le cadre de la commission sur la formation des comédiens, la formation et l'insertion professionnelle des métiers techniques du théâtre et des spectacles, « Procès-verbal de la réunion du Groupe I : Formation et enseignement des comédiens » (1er avril 1981). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 99.5.

[1436] Propos de Bernard Dort, *Théâtre universitaire et institutions*, *op. cit.*, p. 96.

En effet, l'ADDETUF est à la fois une association de défense pour la conservation de la discipline et de son autonomie mais aussi un groupement offensif pour « aider à l'élaboration des centres d'études théâtrales et [qui] envisage des contacts avec les enseignants d'études théâtrales des pays étrangers[1437] », caractère double visible dans la dénomination de l'association. Bien que rapidement inactive, cette association professionnelle, en s'officialisant et en se dotant de statuts, contribue à l'établissement de la fonction d'enseignant de théâtre, et donc des limites des possible disciplinaires – limites qui restent extensives.

Ce rôle d'association professionnelle a pu être joué par la FIRT pour les deux Allemagnes quelques années plus tôt, en permettant les échanges par-delà les institutions et les frontières. Mais il n'est, par la suite, plus assuré par personne. C'est en tout cas ce qu'affirme, en 1989, la conclusion à un débat sur « la valeur de la *Theaterwissenschaft* pour le théâtre professionnel [*Der Wert des Studiums der Theaterwissenschaft für die Theaterpraxis*] » :

> « À notre plus grand étonnement, nous avons vu hier soir au château de *Wahn* [à Cologne] que les spécialistes du théâtre germanophones, sur l'invitation de la *Deutschen Bühnenverein*, s'étaient assis autour d'une table (dans le vrai sens du terme !) pour la première fois depuis bien longtemps. […] Que cela se produise seulement maintenant (voix dans la salle : « tous les 60 ans ! ») est surprenant, mais cela constitue au moins un début[1438]. »
>
> [*Zu unserem großen Erstaunen haben wir gestern abend auf Schloss Wahn gesehen, das die deutschsprachigen Theaterwissenschaftler sich ausgerechnet auf Einladung des Deutschen Buhnenvereins erstmals seit langer Zeit an einen Tisch (im wahrsten Sinn des Wortes!) setzten* […]. *Dass das erst jetzt passiert (Zwischenruf: „alle 60 Jahre"), ist überraschend, aber doch immerhin ein Beginn.*]

En France, la coalition institutionnelle échoue également, mais elle n'en participe pas moins à un « processus d'unification symbolique[1439] » selon l'expression de Luc Boltanski. En continuant à revendiquer leur ouverture vis-à-vis du monde et des professionnels du théâtre, les études théâtrales prétendent d'autre part intégrer l'institution académique et jouer le rôle de « ferment dans la rénovation de l'université » contre ses principes d'organisation antérieurs comme l'affirment les statuts :

> 5) Dans ces conditions, l'activité théâtrale forme, à l'intérieur des sciences humaines, un domaine spécifique, et les études théâtrales dans l'Université doivent parvenir à se

[1437] *L'Enseignement du théâtre à l'Université*, *op. cit.*, p. 4.
[1438] Rolf P. Parchwitz, „Zwischen Wissenschaft und Praxis", in *Symposion – Der Wert der Studiums der Theaterwissenschaft für die Theaterpraxis*, *Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins* IV.1, 1989, p. 132.
[1439] Luc Boltanski, *Les Cadres : La formation d'un groupe social*, Paris, Minuit, 1982, p. 57.

> constituer en secteurs indépendants des autres structures d'enseignement et de recherches déjà existantes. Mais elles [les études théâtrales] ont besoin d'être ouvertes sur le monde extérieur tant du côté des professionnels dont l'expérience leur est utile et qui ont besoin d'un lieu de réflexion théorique, que du côté public pour qui elles ont à élaborer une véritable pédagogie théâtrale, notamment dans tout le secteur scolaire, dans celui de l'animation et dans celui de la formation permanente.
> 6) De ce fait, les centres d'études théâtrales posent des problèmes de structure très complexes : l'association a pour but d'élaborer ces [*sic*] et d'aider leur mise en place dans un esprit d'invention et en remettant en question les filières actuelles de recrutement des enseignants, la définition des cursus, des diplômes et des débouchés. Ces centres d'étude, ouvert au monde extérieur, pourraient même devenir un ferment dans la rénovation de l'Université[1440].

En dépit de la disparition de l'association professionnelle, ces principes continuent à orienter pendant longtemps les études théâtrales et leurs partisans.

Le « capital théâtral » : de l'université au théâtre

Malgré la structuration grandissante de la discipline, on observe en effet la perpétuation des principes d'ouverture vis-à-vis du monde théâtral. C'est ce que montre notamment l'existence d'un « capital théâtral » qui prend la forme de ressources incorporées par les membres universitaires de l'équipe enseignante. Cette dimension est évidente pour l'équipe enseignante de Vincennes comme nous l'avons vu. Mais on peut également observer un recrutement de personnalités atypiques – à la lisière de l'université et du théâtre – pour l'IET à partir de l'étude comparée de la trajectoire de trois enseignants de la deuxième génération des études théâtrales (après celle de Jacques Scherer et Bernard Dort).

Jean-Pierre Ryngaert insiste sur son extraction géographique et sociale. Dominé géographiquement (il commence ses études à Lille[1441]), il l'est aussi socialement, ce qui détermine en grande partie son orientation scolaire et sa trajectoire sociale, marquée par une volonté tiraillée :

> Oui**,** j'étais partagé entre l'envie de théâtre et la (*rire*) nécessité d'être prof, d'autant plus que je suis d'origine modeste et que j'ai bénéficié totalement de l'ascenseur social, c'est-à-dire que j'ai eu les IPES [Institut de Préparation aux Enseignements de Second Degré]. J'ai fait une École normale primaire, comme on dit, pour être instituteur, puis j'ai eu le concours des IPES[1442].

[1440] « Annexe 10 : Statuts de l'Association pour la défense et le développement de l'enseignement du théâtre dans l'université française (1972) », pp. 584-587.
[1441] « Moi en 68, j'étais à Lille. J'étais loin de Paris. » (Entretien avec Jean-Pierre Ryngaert, 31 janvier 2014.)
[1442] *Id.*

Il insiste sur le fait de « n'être pas du sérail[1443] » et sur le hasard pour comprendre son ascension sociale :

> Si vous voulez, le coup de chance, c'était le poste d'assistant [à Paris 3] parce qu'on était quand même, même à l'époque, ce n'était pas si simple, on était quand même 43 candidats, ça venait pas de soi, quoi. Je pense que j'avais un bon CV mais je n'avais fait aucune des formations classiques, je ne venais pas de normale sup, je ne venais pas non plus d'un grand théâtre français. Je venais du Canada, j'étais du Nord, enfin de Dunkerque, là où la plupart de mes collègues étaient abonnés à la Comédie-Française quand ils savaient faire pipi tout seul, moi j'avais encore jamais foutu les pieds dans un théâtre. La première fois que je suis allé au théâtre, j'avais 15 ans. C'est bizarre. Voilà donc après, oui, ça s'est un peu enchainé[1444].

Lucide sur toutes les ressources qui lui faisaient défaut – du fait de ses origines sociales et géographiques et de son manque de capital culturel hérité –, Jean-Pierre Ryngaert tend alors à considérer sa trajectoire comme un « conte de fée » :

> Donc à l'époque, c'est un conte de fée. Je n'avais pas le téléphone à Narbonne, c'était compliqué, j'ai reçu un télégramme signé Bernard Dort comme quoi j'étais nommé assistant à Paris 3. Je me suis présenté un peu... je n'étais pas parisien ni rien (*silence*) et c'est un peu surprenant[1445].

Nous retrouvons un parcours semblable dans le cas de deux autres figures importantes des études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle. Jean-Pierre Sarrazac vient du Sud de la France et est d'origine modeste (ses parents sont tous deux ouvriers). Il est au départ un « étudiant moyen » qui ne fait pas de classe préparatoire aux grandes écoles (comme il le souligne) avant de se distinguer par ses résultats scolaires et de s'engager politiquement :

> Moi je suis étudiant moyen, puisque je ne suis pas du tout en khâgne. Je fais propé[deutique] et une première année de licence à Nice en lettres modernes et là, bon, j'avais des difficultés. J'ai échoué une fois à mon premier bac, j'étais un adolescent rétif. Après avoir été un bon élève, je suis devenu un adolescent pénible. Je me suis rétabli, j'ai passé mes bacs à Saint-Raphaël, je me suis retrouvé en fac à Nice mais avec l'idée de faire du théâtre d'une manière... J'envisageais la critique théâtrale. Je faisais du journalisme, comme peut le faire un élève de lycée. Je tenais la rubrique du lycée dans le *Provençal* et puis je faisais des piges en plus. J'ai continué une année à la fac de Nice. Là, ça a bien marché. Encore en propé, je suis passé avec la mention passable, mais dès […] les premiers certificats, j'ai eu mention très bien, je me suis disputé avec les profs […] Donc je suis arrivé à Paris, je suis arrivé en octobre 67 et j'avais un bagage, un début de bagage universitaire, mais bien mince, deux certificats de licence. À l'époque, la licence était à quatre certificats. Mais j'avais un bagage militant. Je m'étais engagé politiquement dans un groupe qui a donné lieu à la naissance de la JCML [Jeunesse Communiste Marxiste-Léniniste] et de la Gauche prolétarienne. Mais moi, étant fils d'ouvrier, j'étais un

[1443] *Id.*
[1444] Entretien avec Jean-Pierre Ryngaert, 31 janvier 2014.
[1445] *Id.*

> peu réticent devant tous ces petit-bourgeois fils de profs qui étaient ultra-révolutionnaires. Alors j'étais au PSU[1446].

Georges Banu, quant à lui, vient de Roumanie, où il suit une formation de comédien au sein du Conservatoire. Il rejoint la France au début des années soixante-dix, pour rencontrer Bernard Dort, modèle de l'universitaire tout en étant intégré au champ théâtral et à ses combats. Il parvient ensuite à occuper un poste au sein de l'institut :

> j'étais très attiré par la position de Bernard Dort dans laquelle je me reconnaissais, dans la mesure où il était un peu mon modèle, même étant en Roumanie, de quelqu'un qui écrit à partir de sa position d'universitaire sur le théâtre en train de se faire, pas seulement comme critique et que, donc, il y avait un socle théorique, qui n'était pas bétonné mais, en même temps, il y avait un socle de formation. […] je voulais voir Dort et je suis venu voir Dort, je ne suis pas venu voir Paris 3. Et ensuite, je suis rentré en contact avec lui, par un concours de circonstances, une collègue est partie aux États-Unis, j'ai pris la relève et je suis resté. En plus, ça me convenait parfaitement comme position à la fois fermée et ouverte. J'ai eu des propositions de quitter l'université que je n'ai jamais honorées, ni acceptées[1447].

Ces trois enseignants sont ainsi issus des marges du monde social et du système universitaire (aucun ne passe l'agrégation, par exemple). Il ne faut cependant pas s'arrêter à ces seules caractéristiques. En effet, leurs trajectoires intègrent toutes un double investissement, à la fois universitaire et théâtral. L'importance de la pratique théâtrale, particulièrement forte dans le cas de Jean-Pierre Ryngaert, remonte au début de ses études :

> j'étais plutôt intéressé par le théâtre et j'étais au Conservatoire de Lille. Je faisais partie, comme comédien mais aussi comme metteur en scène, d'une grosse troupe amateur présente dans le Nord où j'ai joué quand même des choses relativement rares pour l'époque. En 1964, par exemple, si je me souviens bien, on a tourné assez longtemps *Fin de Partie* de Beckett, ce qui ne va pas de soi pour l'époque, dans les facs, dans les lycées, dans les maisons de jeune. On a fait des montages poétiques, Apollinaire, enfin des trucs pas tout à fait bateau. […] j'ai fait à la fois un petit peu le milieu professionnel, un petit peu le milieu amateur et un petit peu le milieu universitaire[1448].

De la même manière, Jean-Pierre Sarrazac – également écrivain de théâtre et, plus rarement, metteur en scène à partir du milieu des années 1970 – et Georges Banu – secrétaire général de l'Association internationale des critiques de théâtre entre 1985 et 1992, avant d'en devenir son président de 1994 à 2000 – s'intègrent vite au sein du champ de la critique théâtrale, comme le raconte ce dernier :

[1446] Entretien avec Jean-Pierre Sarrazac, 21 mars 2014.
[1447] Entretien avec Georges Banu, 17 février 2014.
[1448] Entretien avec Jean-Pierre Ryngaert, 31 janvier 2014.

> Moi, j'ai été rattaché au conservatoire [en Roumanie] donc j'ai fait mes études théâtrales, théâtrologie comme ça, au conservatoire, ce qui a des avantages, c'est que on est vraiment, ce que j'ai été tout le temps, intégré dans le monde du théâtre. J'ai pu devenir, au-delà de certaines qualités d'écriture que j'avais mais... je suis devenu le critique de ma génération parce que j'ai été en contact avec les metteurs en scène de ma génération et les acteurs de ma génération[1449],

La discipline des études théâtrales offre alors la possibilité de réaliser ces ambitions contradictoires. Pour Jean-Pierre Ryngaert :

> je pense que la coupure ancienne avec la profession, entre d'un côté il y a la profession et de l'autre il y a l'université, elle... je ne dis pas qu'il y a un rapprochement définitif mais les gens se sont beaucoup moins regardés de loin, notamment parce que d'anciens étudiants de l'Institut ont été un peu sur tous les terrains si vous voulez. Je pense que vous ne faites quand même pas de la formation d'étudiants qui deviennent... je ne sais pas quoi, toutes sortes de choses dans les milieux de l'art ou de la culture sans qu'il y ait quelque chose qui se passe[1450].

En plus de le rendre possible, les études théâtrales reposent de plus en plus sur un investissement simultané dans le monde académique et dans la pratique théâtrale. Toutefois, cette notion de pratique est ici aussi polysémique et conflictuelle puisqu'elle peut caractériser exclusivement l'activité de comédien ou de mise ou scène, comme à Vincennes, ou également celle de spectateur. Georges Banu insiste par exemple sur cette dernière dimension pour mieux mettre en exergue son propre investissement dans le monde du théâtre :

> j'ai des collègues qui ne vont jamais au théâtre. C'est une autre relation. Moi, je crois qu'elle est absurde cette relation. On peut faire ça si vous travaillez sur l'histoire, sur tout ça mais... mais enfin, ils se portent bien, ils restent professeurs. Mais moi, mon enseignement, c'était un enseignement qui était lié à ça[1451].

Cette question revient fréquemment dans l'œuvre de Bernard Dort[1452] et des enseignements dédiés, intitulés « ateliers du spectateur », sont d'ailleurs rapidement intégrés au programme de l'institut de Paris 3 – il est par exemple question dès 1968 de « réaliser le lien entre "l'école de l'acteur" et "l'école du spectateur[1453]". »

Ce double investissement dans l'université et dans le théâtre est alors considéré comme un critère de distinction – ou de discrédit, à l'égard de ceux qui ne disposent pas de telles ressources comme le montrent les propos de Georges Banu. Pourtant, les

[1449] Entretien avec Georges Banu, 17 février 2014.
[1450] Entretien avec Jean-Pierre Ryngaert, 31 janvier 2014.
[1451] Entretien avec Georges Banu, 17 février 2014.
[1452] Bernard Dort, *Le Jeu du Théâtre – Le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*
[1453] « Principes généraux du Comité d'action de l'Institut d'études théâtrales » (1968). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 100.1.

relations entre ces deux espaces ne sont pas entièrement pacifiées. Ainsi, Jean-Pierre Ryngaert insiste toujours sur le fait que « ce n'est pas le même monde[1454] ». Cette position en porte-à-faux est ainsi potentiellement vectrice de mauvaise reconnaissance et donc de souffrance individuelle, tant du côté théâtral que de celui de l'université[1455]. Georges Banu assure désormais « assumer les deux voies » après avoir vécu pendant longtemps un « déchirement entre l'université et la pratique[1456] ». Mais il peut également déclarer :

> je n'ai jamais intégré le système universitaire à 100% car je considère que les études théâtrales, c'est une pratique très difficile, très bâtarde, très difficile, très problématique, et que enseigner seulement le théâtre sans être en contact direct avec le théâtre, pour moi, c'est un peu comme si on était un peu invalide[1457].

De même, Jean-Pierre Ryngaert raconte avoir dû faire un choix au cours de sa carrière :

> En fait, j'étais plus repéré comme formateur, y compris au jeu d'ailleurs, et comme universitaire, que comme metteur en scène ou comme acteur. D'ailleurs, j'ai à peu près arrêté de jouer vers la quarantaine, je trouvais que ce n'était plus possible. J'y arrivais plus quoi. Et quand je suis devenu prof à Paris 3, c'est quand même l'usine à thèses et je me suis retrouvé avec des quantités de thèses absolument terribles. Comme je pensais faire le boulot assez sérieusement, enfin j'espérais en tout cas, je pensais qu'il fallait me concentrer sur mon boulot d'universitaire[1458].

« Une jonction en quelque sorte organique » : du théâtre à l'université

À côté de cette forme incorporée du « capital théâtral » au sein de l'équipe enseignante, qui peut toujours recouvrir des pratiques composites et être vecteur de tiraillements individuels, celui-ci est d'autre part objectivé dans le lien ténu qui se renforce vis-à-vis des professionnels du théâtre. Premièrement, les artistes et techniciens du théâtre sont de plus en plus présents au sein des instituts d'études théâtrales après les années 1960, en tant que chargés d'enseignement, comme nous avons pu le montrer à partir de l'étude de l'équipe enseignante de l'IET[1459] ou de Paris 8[1460], et que l'on

---

[1454] Entretien avec Jean-Pierre Ryngaert, 31 janvier 2014.

[1455] « Nous, on était un peu, toute proportion gardée, la danseuse de Paris 3, c'est-à-dire qu'on était bizarres, on faisait du bruit dans les salles. Vous alliez aux chiottes, vous rencontriez des étudiants en train de répéter *Le Cid*, bon ça faisait bizarre si vous voulez. Pour nos collègues littéraires, qui étaient quand même peut-être un peu plus... On s'embrasse ! Les profs de théâtre s'embrassent. C'est une anecdote mais il y a des gens qui m'ont dit "Mais vous vous embrassez, c'est bizarre." (*rires*) Enfin, je veux dire, on a des mœurs qui sont... qui viennent des mœurs théâtrales. » (*Id.*)

[1456] Entretien avec Georges Banu, 17 février 2014.

[1457] *Id.*

[1458] Entretien avec Jean-Pierre Ryngaert, 31 janvier 2014. De l'aveu de Jacques Lassalle, metteur en scène et ancien assistant de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, il se voit contraint de faire un choix entre la chaire et la scène. C'est la seconde qu'il choisit.

[1459] Voir « Tableau 22 : Liste des enseignants au sein de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle (juin 1970 et 1984/1985) », pp. 354-355.

observe également à Nanterre[1461]. En Allemagne de l'Ouest, au sein de l'institut de la FU, une problématique similaire est visible. Si les professionnels du théâtre y sont présents dès son origine puis encore davantage après les réorganisations du début des années 1970, une nouvelle restructuration de la discipline a lieu en 1996, où, à propos de l'équipe enseignante :

> Il existe un consensus selon lequel les futurs postes d'enseignants seront attribués selon les critères suivants:
>
> 1. Les cours magistraux doivent couvrir les « angles morts » et les « lacunes » du programme. Ils représentent des ajouts nécessaires à l'éventail des cours, dont les domaines d'origine sont négligés par l'enseignement.
>
> 2. Par conséquent, des spécialistes ayant une activité pratique, reconnus professionnellement et selon des critères objectifs (avocats, techniciens, cadres, etc.) devraient de plus en plus être prendre la place de chargés de cours[1462].
>
> [*Es besteht Konsens, zukünftig Lehrauftrage nach folgenden Kriterien zu vergeben:*
> 1. *Lehrauftragsveranstaltungen müssen thematisch „Blindflecken", „Lücken" des Curriculums abdecken. Sie stellen notwendige Ergänzungen des Lehrangebots dar, welchen Bereichen entstammen, die von der Lehre vernachlässigt werden.*
> 2. *Daher sollten verstärkt als Lehrbeauftragte fachlich und sachlich ausgewiesene Spezialisten aus der Praxis (Juristen, Techniker, Manager etc.) hinzugezogen werden.*]

En France comme en Allemagne, les professionnels du théâtre sont également amenés à intégrer les institutions universitaires d'études théâtrales à part entière, manière d'accentuer la double optique de la discipline. Cela se fait pourtant à l'encontre des lois traditionnelles du monde universitaire français, qui a toujours refuser de coopter en dehors de ses frontières. Pour la France, le metteur en scène et directeur de théâtre André-Louis Perinetti (1933-2017) insiste sur ce point en 1981 – il est alors chargé de mission sur la formation artistique par le gouvernement français – en faisant le « constat que généralement l'appareil législatif et réglementaire ignore ou exclut le théâtre et les

---

[1460] Voir « Tableau 24 : Enseignants du Département Théâtre de Vincennes en 1976-1977 et en 1978-1979 », p. 361. Ainsi que : « Annexe 7 : Liste des enseignants du département Théâtre de l'université Paris 8 (1991-1992) », pp. 575-579.

[1461] Voir « Annexe 11 : Liste des enseignants du Centre d'études théâtrales de l'université de Nanterre (1982-1983) », pp. 588-589.

[1462] Protokolle der Sitzung des Institutsrats des Instituts für Theaterwissenschaft (26 mai 1996). Protokolle-Kommission Wissenschaft / Protokoll des Institutsrates Theaterwissenschaft (1991-1997), Universitätsarchiv Freie Universität Berlin.

professionnels qui l'animent, rejetés dans la marge, la complémentarité et le rôle d'intermittents[1463]. »

Après Bernard Dort, le cas de Michel Vinaver (né en 1927), célèbre écrivain de théâtre et collaborateur régulier de la revue *Théâtre populaire* dans les années 1950 et 1960, est à cet égard emblématique. Il commence à donner des ateliers d'écriture théâtrale à l'université à partir de 1984[1464], nouvel enseignement paradoxal qu'il peut décrire en ces termes :

> Le cours est fondé sur la conviction que l'écriture théâtrale ne s'enseigne pas ; et qu'en même temps il est possible de mettre en œuvre une série d'exercices pratiques visant à déblayer les obstacles que chacun peut éprouver devant l'acte d'écrire. Les exercices auront lieu pendant les heures de cours, aboutissant à la création de formes brèves. Les participants seront invités à participer à l'analyse critique de la production des autres[1465].

Plus qu'un simple chargé de cours, il est alors enseignant associé à l'IET, où il occupe la place de Bernard Dort, qui est en détachement[1466]. Avec le soutien de ses collègues de l'institut et d'Henri Béhar, président de l'université Paris 3, il tente en vain d'obtenir sa titularisation en tant que « professionnel ». Comme le note Henri Béhar à Michel Corvin en 1985 :

> il serait possible de coopter VINAVER en qualité de « professionnel » sur un emploi qui deviendrait vacant dans l'UER. Mais la procédure passe par le CSU et rien ne nous garantit qu'il acceptera de privilégier un tel professionnel au détriment des enseignants de profil traditionnel qui se porteront nécessairement candidats[1467].

Preuve de la poursuite de son investissement dans le monde universitaire – il a déjà obtenu en 1947 un « *Bachelor of Arts* » à la *Wesleyan University* aux États-Unis et une licence-ès-lettres à la Sorbonne en 1951[1468] – et pour appuyer sa candidature à un poste de professeur, il soutient le 31 mars 1987 son habilitation à diriger des recherches.

[1463] Propos d'André-Louis Perinetti dans le cadre de la commission sur la formation des comédiens, la formation et l'insertion professionnelle des métiers techniques du théâtre et des spectacles, « Procès-verbal de la réunion du Groupe I : Formation et enseignement des comédiens » (1er avril 1981). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 99.5.

[1464] Il relate cette expérience dans : Michel Vinaver, « Ateliers d'écriture théâtrale à l'université – Compte rendu d'une expérience » (1991), in *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1998, pp. 193-204.

[1465] Description manuscrite du cours Atelier d'écriture théâtrale (sans date). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

[1466] Son CV indique : « Professeur des universités associé auprès de l'université de Paris III sur l'emploi 100 PR 0013 (titulaire : Bernard Dort en congé pour convenances personnelles) ». (*Curriculum Vitae* de Michel Vinaver (1988). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 98.)

[1467] Lettre de Henri Béhar à Michel Corvin (16 décembre 1985). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 99.

[1468] Curriculum Vitae de Michel Vinaver (1988). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 98.

À cette occasion, il conclut son oral en soulignant la « cohésion » de son double investissement, dans l'enseignement et dans l'écriture théâtrale :

> Une surprise : c'est combien naturellement s'est faite la jonction entre mon activité d'auteur, et la pratique de l'enseignement. Une jonction en quelque sorte organique.
>
> Autant il a pu m'arriver de me sentir coupé en deux lorsque je menais de pair la fonction d'auteur et celle de dirigeant d'entreprise [il a longtemps été cadre dirigeant chez Gillette France], autant je constate l'absence de frontière entre l'activité créatrice et celle d'enseigner. Les 2 pratiques s'alimentent l'une l'autre. Cohésion[1469].

La même année, il demande de nouveau sa titularisation au poste de professeur qu'il occupe. Cependant, il n'y parvient pas, toujours du fait des règles strictes du monde universitaire, comme l'indique le président de l'université :

> Vous avez bien voulu, tout dernièrement, me saisir d'une demande de titularisation en qualité de professeur d'études théâtrales à l'Université Paris III. Vos mérites ayant été pleinement appréciés dans votre UER depuis près de quatre ans, il n'est pas douteux que l'Université aurait tout à gagner à vous garder plus longtemps. Toutefois les règles de recrutement en usage, qui sont celles de la Fonction Publique, ne laissent aux établissements qu'une faible marge d'intervention. […] Quoiqu'il advienne et même si, à la faveur du succès que rencontre la discipline, un poste de professeur d'études théâtrales était dégagé de notre contingent d'emplois vacants, cela ne pourrait avoir pour effet – et je le regrette bien vivement – de prolonger votre affectation à Paris III au-delà du 31 mars 1987[1470].

Comme nous l'avons vu, il obtient pourtant l'année suivante, en 1988, un poste de professeur à Paris 8, université moins centrale et peut-être plus ouverte aux innovations institutionnelles que Paris 3. Bien qu'il soit rétif à cette institution et à son organisation, il la préfère à Lyon pour pouvoir continuer son activité artistique, comme le lui conseille un de ses collègues :

> Une équipe M. Bernard | Pavis | toi et une équipe assez sérieuse et tu la complèterais. Tu aurais beaucoup de mal à Lyon où tu serais tout seul. Représenterait une besogne qui te tuerait | la créativité[1471].

Cette trajectoire à la frontière du théâtre et de l'université, et qui se trouve contrariée à plusieurs reprises par les procédures traditionnelles de recrutement au sein du monde universitaire – mais également par les impératifs propres à la production artistique –,

[1469] Michel Vinaver, Texte manuscrit de l'oral de sa soutenance à l'habilitation (1987). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 99.

[1470] Lettre de Robert Ellrodt (président de l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3) à Michel Vinaver (9 janvier 1987). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 99.

[1471] Note manuscrite (anonyme et sans date). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 98.

reflète bien les contradictions du modèle disciplinaire des études théâtrales, ce que les membres de l'IET notent dès 1971[1472] :

> comment sortir de la situation asphyxiante qui est celle de l'IET au sein de Paris 3 qui estime l'institut utile mais ne lui donne pas les moyens de vivre ? Serait-il possible d'avoir des échanges avec des écoles professionnelles du théâtre ?

Concrétisant la double vocation de la discipline, le « capital théâtral » des universitaires et l'investissement universitaire des professionnels du théâtre représentent ainsi des ressources à double tranchant pour la discipline. En effet, dans les deux cas, ils peuvent constituer des facteurs de discrédit auprès de l'institution académique. Mais ils peuvent également être un signe supplémentaire de ralliement au monde théâtral, parallèlement à la question des débouchés de la discipline.

La question des débouchés ou les risques du métier

À côté de l'injonction à l'interdisciplinarité – ou plutôt en lien direct avec elle –, les disciplines sont de plus en plus soumises à la « professionnalisation » de leur cursus et de leurs débouchés. Quoique présente dès les années 1960, cette tendance s'est renforcée au cours des dernières années pour l'ensemble du monde universitaire. Avant même cette injonction croissante, la question des débouchés de la discipline a constitué un enjeu pour les études théâtrales dès leur origine – à la fois enjeu de clarification interne pour définir leurs spécificités et leurs « finalités » et de reconnaissance externe auprès des dépositaires du pouvoir universitaire. Ce questionnement devient de plus en plus pressant à mesure de la massification étudiante des années 1960 et 1970 – les études théâtrales étant alors cette « petite discipline avec de gros effectifs[1473] [*kleines Fach mit großem Zulauf*] » comme l'écrivent Günther Erken et Thomas Koebner en 1971. Les difficultés sont encore accentuées par la dimension hybride de la discipline, et les phénomènes de mauvaise reconnaissance qu'elle favorise auprès des étudiants. Pourtant, c'est peut-être en s'adaptant à chaque fois à cette problématique que les études théâtrales parviennent à se doter d'une identité durable au sein de l'institution universitaire, comme on peut le voir en prenant pour objet différents débouchés de la discipline que l'on retrouve en France et en Allemagne, sans prétention à l'exhaustivité.

[1472] « 6ème et dernière séance du séminaire de réflexion » (9 juin 1971). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 28.10.
[1473] Günther Erken et Thomas Koebner, „Studieneinführung Theaterwissenschaft", *op. cit.*, p. 12.

Une « discipline à risque »

Malgré les nombreux échanges avec les professionnels du théâtre, les études théâtrales comme la *Theaterwissenschaft* ont le plus souvent refusé de concurrencer les écoles d'art et de former des artistes. Comme le note Bernard Dort en 1981, le but de l'IET par exemple « est plus de dispenser une formation fondamentale qu'une formation professionnelle[1474] ». Hans Knudsen l'affirmait également au début des années 1960, assurant préférer le caractère de « domaine d'étude [*Bildungsfach*] » de la *Theaterwissenschaft* à celui de « formation professionnelle[1475] [*Ausbildungszweck*] ». Encore plus récemment, un manuel de *Theaterwissenschaft* insiste sur le fait qu'elle « n'est pas une alternative aux écoles d'art[1476] [*Theaterwissenschaft ist keine Alternative zur Schauspielschule*] ». Pourtant, en France comme en Allemagne et d'hier à aujourd'hui, de nombreux étudiants souhaitent au début de leurs cursus s'orienter dans des métiers pratiques du théâtre – c'est d'ailleurs le point de départ de ce travail, mis en exergue dans notre *incipit*.

Ce problème ne se pose pas directement en Allemagne de l'Est du fait d'un strict *numerus clausus* et des liens organiques qui existent avec les institutions théâtrales, tous deux maintenus jusqu'en 1989. Pourtant, Joachim Fiebach insiste en 1989 sur la position inconfortable de la discipline vis-à-vis des *Theaterhochschule* et le décalage qui existe également entre l'enseignement et les ambitions des étudiants :

> La situation actuelle est précaire. Le manque de contact de travail constant avec les artistes affecte le lien à la pratique. La formation pratique à la dramaturgie et à la mise en scène doit se dérouler presque exclusivement dans le cadre de stages en dehors de l'université. Pour la plupart des élèves, y compris pour certains enseignants, cela engendre un dilemme. L'objectif de leur travail est artistique. La majeure partie de leur activité est académique, théorique et historique[1477].
>
> [*Die tatsächliche Situation ist prekär. Der fehlende ständige Arbeitskontakt mit Künstlern beeinträchtigt die Praxisnähe. Eine direkt praktische dramaturgisch-inszenatorische Ausbildung muss fast ausschließlich in den Praktika, außerhalb der Universität erfolgen. Für die meisten Studenten, auch für einen Teil der Lehrenden, entsteht so ein Dilemma.*

[1474] Propos de Bernard Dort dans le cadre de la commission sur la formation des comédiens, la formation et l'insertion professionnelle des métiers techniques du théâtre et des spectacles, « Procès-verbal de la réunion du Groupe I : Formation et enseignement des comédiens » (1er avril 1981). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 99.5.

[1475] „Studien- und Lehrplan für das Fach Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin" (sans date, probablement au début des années 1960), cité par Hermann Haarmann, „Theaterwissenschaft und ihr Verhältnis zur Geschichte" (1974), *op. cit.*, p. 308.

[1476] Gabi Groβe Perdekamp, *Einblick in das Studium der Theaterwissenschaft*, *op. cit.*, p. 15.

[1477] Joachim Fiebach, „Theaterwissenschaft und Kunstpraxis", in *Symposion – Der Wert der Studiums der Theaterwissenschaft für die Theaterpraxis*, *op. cit.*, p. 70.

Der Bezugspunkt ihrer Arbeit ist das Kunstmachen. Der Hauptteil ihrer Tätigkeit aber ist akademisch, theoretisch-historisch.]

Plus encore, en France comme en Allemagne de l'Ouest, les perspectives d'emploi continuent pendant longtemps de manquer de « clarté[1478] [*unklarheit*] » comme le souligne Lothar Schwab. C'est également ce que dénoncent les étudiants de la FU en 1969 qui souhaitent alors mettre en question « les opportunités et les possibilités de carrière pour les diplômés en *Theaterwissenschaft*[1479] [*Berufschancen und -möglichkeiten der Absolventen der Theaterwissenschaft*] » – problématiques que soulèvent de nouveau les étudiants munichois en 1988. La discipline est ainsi considérée comme une « discipline à risque [*Risikostudium*] » par Margret Dietrich en 1979 :

> « Mais les étudiants doivent également savoir que ce cursus est un cursus à risque dans tous les pays où les arts et les institutions qui y sont liées ne sont pas réglementés ou planifiés par l'État. Notre objectif est donc d'amener les étudiants – qui ont souvent des attentes erronées – le plus tôt possible à clarifier leurs compétences, à reconnaître leurs opportunités de carrière – et s'ils choisissent ensuite la discipline pour elle-même, de leur permettre d'aborder dans le large éventail des cours proposés ce qu'ils considèrent comme utile, important et nécessaire pour leur propre cheminement futur[1480]. »
>
> [*Aber auch die übrigen Studenten müssen wissen, dass dieses Studium ein Risikostudium in allen Ländern ist, in denen die Künste und die das Fach bezüglichen Institutionen nicht staatlich reguliert und stellenmäßig geplant sind. Unser Ziel ist daher, die Studierenden – die oft mit Fehlerwartungen kommen – schon möglichst früh dazu zu bringen, über ihre Fähigkeiten sich klar zu werden, ihre Berufschancen zu erkennen – und wenn sie dann noch das Fach für sich wählen, ihnen zu ermöglichen, aus dem breit aufgefächerten Lehrangebot das für sich einzubringen, was sie für ihren jeweils eigenen Zukunftsweg sinnvoll, wichtig und notwendig erachten.*]

Au moment de sa réorganisation dans les années 1970, la question des débouchés est également omniprésente en France, par exemple dans les séminaires inter-enseignants de l'IET. Pour Bernard Dort, « c'est poser là le problème général de l'Université. Un luxe que s'accorde encore une société industrielle. Mais doit-on à l'inverse évoluer vers une sorte d'école professionnelle et préparer à des métiers[1481] ? » Comme le souligne également Jacqueline de Jomaron :

[1478] Lothar Schwab, „Studieneinführung Theaterwissenschaft", *Aspekte: Das deutsche Studienmagazin* n°7/8, 1975, p. 15.

[1479] Henning Rischbieter, „*Kommentar:* Der Aufstand tagt in den Seminaren – Zur Krise der Theaterwissenschaft", *op. cit.*, p. 68.

[1480] Margret Dietrich, „Österreich/Austria/Autriche", *op. cit.*, p. 32.

[1481] « Séminaire inter-enseignants du 12 janvier 1972 ». Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.2.

l'enseignement est bâtard car il faudrait s'adresser soit à de futurs professeurs soit à des futurs comédiens[1482].

Face à ce qui apparaît à Holger Sandig comme une « responsabilité[1483] [*Verantwortlichkeit*] » de la discipline, les réponses sont multiples. Elles s'orientent soit vers le monde universitaire et scolaire, soit vers les métiers artistiques et de l'administration culturelle, nouvelle manière de se conformer aux idéaux d'hybridité de la discipline tout en correspondant aux demandes croissantes d'adaptation au marché du travail de la part des pouvoirs publics.

Un premier débouché : les études théâtrales / la *Theaterwissenschaft*

Premièrement, parallèlement à l'autonomisation et à l'expansion de la discipline, le nombre de postes d'enseignant augmente peu à peu et constitue ainsi un premier débouché possible. Pourtant, leur nombre reste très limité, comparativement aux effectifs étudiants. Ainsi, le nombre total d'enseignants titulaires dont l'une des disciplines de rattachement revendiquée est la *Theaterwissenschaft* est, dans l'Allemagne réunifiée de 2002, de seulement 84[1484]. Un constat similaire vaut pour l'Allemagne de l'Est – où il n'y a que 30 enseignants titulaires en 1980[1485] – et pour la France où, en 2018, il n'y aurait que 130 enseignants en études théâtrales, dont environ 35 professeurs des universités[1486].

Un second débouché : les métiers artistiques

Ensuite, bien que les études théâtrales ont toujours revendiqué d'être surtout un « point de passage entre la profession et la recherche universitaire[1487] » comme le déclarent Bernard Dort et Richard Monod, certaines universités décident de s'ouvrir davantage à la formation professionnelle aux métiers du théâtre, en plus des institutions

[1482] « Séminaire inter-enseignants du 24 février 1971 ». Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 28.10.

[1483] Holger Sandig, „Theaterwissenschaft und die Berufsziele der Studienrenden", *op. cit.*, p. 357.

[1484] Ils sont 11 à la FU de Berlin, 9 à Munich, 6 à Bochum, 6 à Hambourg, 5 à la *Humboldt-Universität* de Berlin, 4 à Erlangen, 4 à Francfort-sur-le-Main, 4 à Gieβen, 4 à Cologne, 3 à Leipzig, 3 à Bayreuth, 3 à Hildesheim, 2 à Heidelberg, 2 à Münster, 1 à Breme, 1 à Freiburg, 1 à Halle, 1 à Hanovre, 1 à Eichstätt, 1 à Kiel, 1 à Constance, 1 à Mayence, 1 à Marburg, 1 à Postdam, 1 à Stuttgart, 1 à Trèves, 1 à Dresde, 1 à Tübingen et 4 dans des institutions inconnues. (Deutscher Hochschulverband, *Hochschullehrer Verzeichnis*, *op. cit.*)

[1485] Propos de Joachim Fiebach, *Theater in den Kämpfen unserer Zeit – Beiträge vom IV. Kongress des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR (3)*, *Material zum Theater* n°134, 1980, p. 48.

[1486] Cette information, approximative, est tirée d'une discussion informelle entre des enseignants en études théâtrales à la suite d'un colloque en France en 2018.

[1487] « Quel avenir pour les Études Théâtrales universitaires ? : Entretien avec Bernard Dort et Richard Monod », *Théâtre/Public* n°36, novembre-décembre 1980, p. 39.

déjà enclines à refuser la division du travail instituée entre universités et conservatoires, comme le Département Théâtre de Vincennes en France ou l'*Institut fûr Angewandte Theaterwissenschaft* en Allemagne de l'Ouest. En 2010, cette dimension professionnelle est soulignée par Matthias Warstat pour l'ensemble du monde germanophone :

> Malgré un vaste domaine, qui comprend l'ensemble des performances et des discours théâtraux, la discipline de la *Theaterwissenschaft* a conservé une relation particulière avec l'institution théâtrale. La plupart des instituts de *Theaterwissenschaft* entretiennent un dialogue étroit avec les théâtres de leurs régions respectives, et de nombreux étudiants effectuent des stages dans ces théâtres[1488].
>
> [*Das Fach Theaterwissenschaft hat sich, trotz seines weiten Gegenstandbereichs, der Aufführungen und theatrale Diskurse aller Art umfasst, eine besondere Beziehung zur Institution Theater bewahrt. Die meisten theaterwissenschaftlichen Institute stehen in engem Dialog mit den Theatern in ihrer jeweiligen Region, und viele Studierenden absolvieren an diesen Häusern Praktika und Hospitanzen* (sic).]

Pour la France, Vincennes prétend pendant longtemps former de manière indifférenciée aux métiers théoriques ou pratiques du théâtre. Quoique les enseignants de Paris 3 récusent cette indifférenciation et refusent de concurrencer les conservatoires, ils s'interrogent pourtant, par exemple le 13 janvier 1971 :

> Sommes-nous un institut de réflexion théorique qui compléterait les écoles d'art dramatique, ou école supérieure de formation à tous les métiers du théâtre (sociologie, techniques du costume, de la régie, de l'audio-visuel, etc.), ce qui nous obligerait à réexaminer toute notre situation[1489] ?

Afin de répondre à cette question sans pour autant sacrifier l'une ou l'autre dimension, ils décident de s'orienter ouvertement vers la formation de « dramaturges ». Cette position, qui s'institutionnalise en Allemagne dès le XIX^{ème} siècle en Allemagne « à travers la création de sections de dramaturgie dans les théâtres[1490] » selon Laure de Verdalle, se caractérise par son rôle de passeur entre un texte de théâtre et la scène. Bernard Dort note ainsi en 1973 que :

> le travail d'analyse dramaturgique est celui d'établir un rapport entre un texte et la représentation théâtrale. […] Il n'y a pas de différence de nature entre l'analyse dramaturgique à l'université et au théâtre ; c'est une différence de moment. Mais à

[1488] Matthias Warstat, „Was soll (ich) werden? Berufsperspektiven für Theaterwissenschaftler/innen", in *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Tübingen, Narr Verlag, Forum Modernes Theater, 2010, p. 45.

[1489] « Séminaire des enseignants : Séance du 13 janvier 1971 ». Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 28.10.

[1490] Laure de Verdalle, « Les dramaturges est-allemands et la réunification : Changements organisationnels et renouveau des identités professionnelles », *Revue française de sociologie*, vol. 44, 2003, p. 116.

> l'université on n'a pas l'accomplissement (c'est le coïtus interruptus). À moins que l'analyse de spectacle ne vienne relayer l'analyse dramaturgique[1491].

Cette nouvelle figure entretient de fortes affinités avec l'optique brechtienne[1492] d'une partie de l'institut et du monde théâtral d'alors. Comme le note encore Bernard Dort : « on a pu voir apparaître cette "demande" d'un dramaturge, avec le courant brechtien, pour lutter contre la toute-puissance du metteur en scène[1493]. » Ainsi, le dramaturge est capable de porter dans sa pratique professionnelle l'alliance entre le monde universitaire et la profession théâtrale. Ce « délégué du savoir […] au sein de la pratique théâtrale[1494] », selon l'expression de Bernard Dort, prétend en effet prendre en charge une partie du commentaire littéraire, esthétique, historique, social et politique du texte de théâtre en vue de sa mise en scène, ce qui coïncide avec les ambitions originelles de la discipline et de sa méthodologie initiée par Jacques Scherer. Surtout, et à la différence du métier de comédien ou même de metteur en scène, l'Institut d'études théâtrales est en mesure de les former. Pourtant, les dramaturges restent marginaux au sein du monde théâtral français, à la différence de l'Allemagne, où, selon une évaluation de la *Dramaturgische Gesellschaft,* il y a environ 1000 dramaturges en activité en 1991 sur l'ensemble de l'espace germanophone (Allemagne, Autriche et Suisse allemande[1495]).

Plus récemment, et comme en Allemagne dont le modèle est d'ailleurs revendiqué à côté de celui d'autres pays[1496], des formations universitaires à la mise en scène ont fait leur apparition en France, dont le master « Mise en scène et dramaturgie » au sein de l'université de Nanterre en 2002, concrétisation d'un des possibles de la discipline, longtemps souhaité. Comme le raconte Jean-Louis Besson :

> « Malgré (et sans doute aussi en raison de) son caractère atypique, entre école et université, le master attire de nombreux candidats, et il n'est pas exagéré de dire qu'il

[1491] « Compte-rendu du séminaire inter-enseignants consacré à la dramaturgie » (9 février 1973). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.2.

[1492] Michel Bataillon**,** « Cinquante ans au service de la dramaturgie », *Agôn*, 2011. En ligne : http://journals.openedition.org/agon/1922

[1493] *Id.*

[1494] Bernard Dort, « Trois paroles sur le théâtre », *op. cit.*, p. 46.

[1495] Laure de Verdalle, « Les dramaturges est-allemands et la réunification », *op. cit.*, p. 117. Pourtant, comme le note l'autrice : « Le contenu de leur activité s'est modifié, rendant plus incertaine leur identité professionnelle, qui, bien dessinée dans le système est-allemand de régulation théâtrale, semble aujourd'hui menacée. » (*Ibid.*, p. 127.)

[1496] Ariane Martinez, « Les formations à la mise en scène en Europe, quelques exemples », *La Formation du metteur en scène, Registres : revue d'études théâtrales* n°6, novembre 2001, pp. 74-90.

> jouit aujourd'hui d'une reconnaissance certaine dans la profession, même parmi ceux qui, au départ, étaient les plus sceptiques[1497]. »

Un troisième débouché : la pédagogie théâtrale

En France, face aux difficultés pour trouver de nouveaux débouchés au sein de l'université et du théâtre – ce qui semble moins le cas pour l'Allemagne, où la discipline est davantage associée à l'institution théâtrale –, de nombreuses réflexions émergent sur l'enseignement artistique à l'école. C'est notamment ce que souligne le rapport « L'enseignement du théâtre à l'Université » (1976) :

> « les débouchés ne sont pas nombreux et on peut se demander si le secteur socio-culturel sera capable d'absorber le trop plein de diplômés non seulement de théâtre, mais de cinéma, de musique et d'arts plastiques. Si l'enseignement des arts au niveau du primaire et du secondaire ne fait pas l'objet d'une réforme radicale qui entraînerait la création de nombreux postes d'enseignants, le secteur socioculturel déjà fort embouteillé (qu'on pense à la multiplicité des formations d'animateurs existant et au nombre de jeunes qui choisissent de se diriger vers ces carrières aux contours imprécis) risque de le devenir encore plus dans les années à venir. Une concertation entre les instances intéressées paraît donc indispensable pour remédier à la situation alarmante de ces jeunes diplômés sans emploi[1498]. »

Des enseignements spécifiques en pédagogie théâtrale font alors leur apparition, comme par exemple l'enseignement de 3ème cycle de Jean-Pierre Ryngaert et Richard Monod (1930-1989) à l'IET, intitulé « Jeux dramatiques et pédagogie ». Comme le notent ses enseignants en 1981, il

> « constitue un "carrefour de recherches" réunissant des praticiens non universitaires et des chercheurs universitaires qui entendent définir et évaluer ensemble leurs pratiques[1499]. »

La même année, cet enseignement prend pour thème : « Problèmes d'institutionnalisation d'une discipline jeu dramatique/théâtre à l'école, du collège, au lycée et dans la formation des adultes[1500]. »

« Porté par les idéaux du théâtre populaire et/ou les principes de l'École nouvelle[1501] » selon Claire Lemêtre, le combat pour la mise en place d'un enseignement de théâtre au primaire et dans le secondaire peut en effet constituer un nouveau débouché pour les études théâtrales. Pourtant, cette proposition trouve de nombreux

[1497] Jean-Louis Besson, « Un pari risqué », in *Enseigner la mise en scène*, *Théâtre/Public* n°230, octobre-décembre 2018, p. 51.
[1498] *L'Enseignement du théâtre à l'Université*, *op. cit.*, p. 4.
[1499] « Note sur la première année de doctorat de 3ème cycle » (octobre 1981). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 27.20.
[1500] *Id.*
[1501] Claire Lemêtre, « La création et la diffusion du "bac théâtre" : une offre scolaire promue "d'en bas" », *Politix* n°98, 2012, p. 153.

opposants dès le début des années 1970, comme le raconte le journaliste Frédéric Gaussen :

> « Certains suggèrent de créer des "professeurs de théâtre", pensant trouver là des débouchés pour les étudiants des départements de théâtre de la Sorbonne et de Vincennes. Mais cette solution qui fait fâcheusement penser aux professeurs de dessin et de musique des lycées, dont l'expérience n'est pas toujours bien concluante, ne fait pas l'unanimité. Beaucoup considèrent que l'animateur doit être un comédien en exercice (et non un acteur "raté" essayant de se reconvertir), mais ayant reçu une formation appropriée[1502]. »

Elle fait à l'inverse l'objet d'un large consensus au sein de la discipline, comme nous pouvons le voir à partir de l'une des seules motions communes votées par l'ADDETUF :

> Les enseignants soussignés demandent la création d'un enseignement d'éducation théâtrale dans les établissements du premier et du second degré.
> Les rapports de cet enseignement nouveau avec les enseignements artistiques existants, avec l'éducation physique, les disciplines littéraires et scientifiques traditionnelles, ainsi qu'avec l'enseignement du cinéma et des moyens d'expression audio-visuels devront faire l'objet d'une coordination, et leur complémentarité devra être prise en considération.
> La formation théorique et pratique des enseignants d'éducation théâtrale devra être assurée par l'Université dans le cadre de diplômes nationaux, afin de leur donner une haute qualification et de faire reconnaître leur égalité avec les enseignants des autres disciplines[1503].

Si les études théâtrales prétendent au monopole de la formation de ces nouveaux agents du monde scolaire, la manière d'envisager cette profession fait l'objet de nombreux débats, en particulier entre la Sorbonne Nouvelle et Vincennes. De la même manière que pour la définition de l'enseignant de théâtre au sein des universités, le conflit tient surtout à la place exclusive, ou non, de la pratique au sein de ce nouvel enseignement :

> deux tendances se font pour [la création d'un enseignement théâtral dans les établissements de 1er et du 2ème degré] :
>
> - Vincennes-Aix : un enseignement tourné vers le jeu dramatique. Former des enseignants pour le 1er et le 2ème degré et des comédiens.
>
> - Paris 3-Nanterre : une analyse critique du théâtre tel qu'il est pratiqué aujourd'hui, une réflexion sur la théorie et la pratique théâtrales. Doutes sur la nécessité de créer des postes d'enseignants de théâtre à part entière dans les établissements primaires et secondaires. Mais intervention dans la formation de tous les enseignants et éventuellement des comédiens[1504].

[1502] Frédéric Gaussen, « Le recteur de l'académie de Paris veut favoriser le développement du théâtre à l'école », *Le Monde*, 25-26 octobre 1970. Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 86.22.

[1503] « Motion n°2 votée par les enseignants de théâtre des universités françaises réunis à Paris le 28 novembre 1971 », in *Théâtre et Enseignement*, *op. cit.*, p. 53.

[1504] « Séminaire inter-enseignant » (9 novembre 1972). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.2.

Les politiques culturelles visant à intégrer l'enseignement artistique au sein du monde scolaire se développent à partir des années 1960, avec la création en 1967 d'une option Arts au Baccalauréat Lettres. C'est surtout après 1968, et plus encore à partir de l'arrivée de la gauche au pouvoir, que ce mouvement s'accentue. Jack Lang, nommé Ministre de la Culture en 1981, organise véritablement ces mutations, déterminées en partie par son inscription forte dans l'histoire que nous avons retracé et les liens entretenus avec l'Institut d'études théâtrales, comme il le raconte lui-même :

> *Pascale Lismonde* – À quel moment avez-vous commencé à vous intéresser à l'éducation artistique ?
>
> *Jack Lang* – Mon intérêt est ancien. Quand j'étais étudiant, nous avions créé avec quelques amis, à Nancy, un théâtre d'étudiants, puis un festival de théâtre. Je me suis beaucoup battu pour que le théâtre, en particulier, et les arts en général entrent à l'université. Il me semblait anormal que le théâtre soit absent des études et des pratiques universitaires. Ce fut un combat de plusieurs années. Les choses ont changé, mais, à l'époque, on considérait que ce n'était pas la vocation de l'université. Certes, il y avait des exceptions, comme l'Institut d'études théâtrales de Censier, à Paris, ou quelques théâtres universitaires, ici ou là. Moi-même, j'ai créé à Nancy un Centre universitaire international d'études théâtrales […] Ainsi, nous avions créé des liens avec Bernard Dort et l'Institut d'études théâtrales de Censier. Mon combat pour les arts à l'école a donc commencé par un combat pour le théâtre à l'université. Je peux vous assurer qu'à l'époque, dans les années soixante, cette forme d'engagement n'était pas évidente[1505].

Le 8 mars 1982, est créée une Mission des enseignements artistiques, dont le chef de mission est Pierre Baqué, professeur en Arts plastiques à Paris 1, et qui est chargé de proposer des innovations au sein du monde scolaire. Le 25 avril 1983, un protocole d'accord entre le Ministre de l'Éducation nationale, Alain Savary, et le Ministre de la Culture, Jack Lang, est signé et vise à favoriser et à développer les échanges entre ces deux univers. En 1986, une option « Théâtre-expression dramatique » apparaît, comprenant au départ seulement treize lycées volontaires. Cette option, dont les modalités sont alors relativement éloignées de celles que privilégiait la Sorbonne Nouvelle et portées surtout par Vincennes, se développe rapidement. L'Institut d'études théâtrales occupe une place au départ centrale pour la formation des formateurs – selon une courte biographie de Jean-Pierre Ryngaert, ce dernier « a été membre de la commission interministérielle Culture-Éducation de 1987 à 1991, il a occupé à ce titre diverses responsabilités dans la formation des enseignants (stages, universités d'été), dans l'orientation des programmes de référence et le choix des sujets lors de la mise en

[1505] Pascale Lismonde, « Entretien avec Jack Lang » in *Les Arts à l'école : Le Plan de Jack Lang et Catherine Tasca*, Paris, Gallimard, 2002, p. IV.

place du baccalauréat théâtre[1506]. » Mais les enseignants en études théâtrales perdent progressivement toute influence, parallèlement à l'essor de tels enseignements et à leurs « banalisations » selon Jean-Pierre Ryngaert :

> on a été un peu dépassé par l'inspect... enfin dépassé, l'inspection était plus traditionnelle forcément mais on savait bien que si on voulait que ça entre dans les lycées... alors, est-ce qu'il fallait dire "non, on ira jamais... il n'y aura jamais d'option au bac. Nous sommes radicaux, nous brûlons le théâtre." On... enfin on, Richard [Monod], moi, on a accepté d'entrer dans les lycées mais simplement, au début, on était sur une utopie qui a fonctionné quelques années, qu'on pensait vraiment... ce n'était pas... ils étaient combien ? 21 lycées en France, donc on connaissait les profs, on connaissait les intervenants artistiques, on connaissait presque les élèves, on pouvait aller sur place, les gens se parlaient entre eux, on faisait des stages où ils se connaissaient tous... […] oui, j'ai eu tout le monde à un moment donné en option donc... C'était un moment... Bon, maintenant ils sont deux ou trois cents. C'est devenu une chose plus régionale, plus banalisée, moins suivie par l'inspection[1507].

En lien direct avec les études théâtrales, une telle innovation contribue au départ à la reconnaissance de la discipline auprès des tutelles ministérielles et à la mise en place de nouveaux débouchés pour elle. L'enseignement du théâtre semble pourtant occuper une position restreinte au sein du monde scolaire : il conserve son caractère optionnel, contrairement à la musique ou aux arts plastiques, et ne regroupe donc que peu d'élèves. Le théâtre à l'école est dans un second temps surtout pris en main par les enseignants de lettres d'un côté et par les praticiens du théâtre de l'autre, au détriment des étudiants et des enseignants en études théâtrales.

Des innovations similaires ont lieu en Allemagne où, à la frontière des mondes scolaire et artistique, apparaissent de nouvelles formes de pédagogie théâtrale, comme le note récemment Matthias Warstat :

> La pédagogie théâtrale [*Theaterpädagogik*] est un domaine en pleine expansion – comme le montre le fait que même les plus petits théâtres de ville [*Stadttheater*] disposent désormais de leur propre pédagogues. L'une de leurs tâches est de maintenir le contact avec les écoles, ce qui signifie de piloter des ateliers de théâtre dans les classes et d'animer des Workshops, de s'adresser aux enseignants, d'organiser des clubs pour les jeunes et de mettre en place d'autres offres pour le jeune public[1508].
>
> [*Die Theaterpädagogik ist ein expandierendes Feld - was man darauf ablesen kann, dass sich selbst kleinere Stadttheater heute eine eigene Theaterpädagogin oder einen Theaterpädagogen leisten. Zu deren Aufgaben Bereich gehört es, den Kontakt zu schulen zu pflegen, das heißt also Schulklassen ins Theater zu lotsen und zu Workshops zu*

[1506] Christine Farenc et Roxanne Robillard, « Éléments bio-bibliographiques », in Joseph Danan et Marie-Christine Lesage (dir.), *Chemins de traverse. L'apport de Jean-Pierre Ryngaert aux études théâtrales*, Montreuil, éditions Théâtrales, 2014, p. 302.
[1507] Entretien avec Jean-Pierre Ryngaert, 31 janvier 2014.
[1508] Matthias Warstat, „Was soll (ich) werden?“, *op. cit.*, p. 47.

> *animieren, mit den Lehrern zu reden, Jugendklubs zu organisieren und weitere Angebote für junge Zuschauer zu initiierten.*]

À l'inverse de la France, pourtant, le rôle de la *Theaterwissenschaft* dans la formation de ces pédagogues reste prédominant.

Un quatrième débouché : les métiers de l'administration culturelle

D'autres solutions s'inventent tout au long de cette histoire. En Allemagne de l'Ouest comme de l'Est, l'extension des frontières de la discipline a justement pour objectif d'augmenter les débouchés possibles dans les nouveaux médias, comme le souligne Lothar Schwab :

> L'élargissement des études théâtrales à une discipline qui inclut les médias audiovisuels s'avère utile, surtout en termes de perspectives d'emploi[1509].
>
> [*Gerade hinsichtlich der Berufsperspektive erweist sich die Erweiterung der Theaterwissenschaft zu einem Fach, das die audiovisuellen Medien mit einbezieht, als nützlich.*]

En France, à la jonction des mondes universitaire et artistique, un nouvel espace des possibles professionnels apparaît dans les années 1980 et 1990 : les métiers de l'administration culturelle, « troisième voie entre art et enseignement[1510] » selon l'expression de Vincent Dubois, et en cela relativement homologues à la discipline des études théâtrales. Tout comme elle, cette nouvelle fonction repose sur une relative indétermination, liée notamment à l'absence de cursus unifiés, comme le note Vincent Dubois :

> [Les métiers de l'administration culturelle] se définissent d'abord en creux, puisqu'ils ne relèvent ni de la création artistique (comédien ou écrivain), ni d'un travail technique (éclairagiste ou correcteur), ni du commentaire ou de l'analyse (critique, historien de la littérature), ni d'une fonction pédagogique (enseignant de musique ou d'arts plastiques. Même s'ils s'en rapprochent sous certains aspects, les administrateurs culturels se distinguent des métiers d'intermédiaires culturels les plus établis, comme les bibliothécaires ou les conservateurs de musée : leur apparition est beaucoup plus récente, et, contrairement à eux, ils ne sont pas constitués en professions dotées d'une filière de formation unifiée débouchant sur un statut spécifique, et organisées en un corps leur assurant une représentation collective[1511].

La création d'une filière animation et gestion de la culture au sein du Département Théâtre de Vincennes dès 1975 peut cependant être considérée comme l'un des premiers temps de cette histoire :

[1509] Lothar Schwab, „Studieneinführung Theaterwissenschaft", *op. cit.*, p. 14.
[1510] Vincent Dubois, *La Culture comme vocation*, Paris, Raisons d'agir, 2013, p. 121.
[1511] *Ibid.*, p. 11.

Le Département Théâtre qui avait mis en place dès 1969, un programme d'enseignement concernant les différents aspects de l'animation socio-culturelle est chargé d'organiser la formation interdisciplinaire d'animateurs socio-culturels et de gestionnaires, en coopération avec le Département des Sciences de l'Éducation et le concours des différents autres départements de l'Université. Cet enseignement constitue une filière de dominante nouvelle et indépendante[1512].

Tableau 29 : Unités de valeur de première et de deuxième année de la filière Animation socio-culturelle – Gestion, du Département Théâtre de Vincennes (1976-1977)[1513]

Année	Professeurs	Nombre d'UV
Première année :		
• Circuits d'animation	Jacques Bellay	1 UV
• La relation d'aide	Philippe Grauer	1 UV
• Groupe d'évolution	Isabelle Crespelle	1 UV
• Théorie et pratique de l'animation	André Veinstein	1 UV
• Scénographie, techniques audio-visuelles	Victor Coucosh	1 UV
• Pédagogie de l'expression dramatique dans ses rapports avec l'animation	Michèle Kokosowski	1 UV
Deuxième année :		
• Manifestations culturelles. Réalisation. Stages.	Dominique Chenet	3 UV
• Conduite de réunion	Isabelle Crespelle	1 UV
• Relation d'aide II	Philippe Grauer	1 UV
• Pédagogie de l'expression dramatique dans ses rapports avec l'animation	Michèle Kokosowski	1UV
• Organisation, gestion des entreprises culturelles	J. Rouvet	1 UV

Ce nouveau cursus est marqué par un programme assez lâche axé en grande partie sur l'animation comme le montre le tableau ci-dessus. Il existe pourtant un diplôme spécifique équivalent au CAPASE (Certificat d'Aptitude à la Promotion des Activités Socio-Éducatives), créé en 1971, grâce aux accords conclus avec le ministère de la Jeunesse et des sports[1514], et une maîtrise spécialisée, ce qui reflète la volonté de la part de Vincennes d'ouvrir de nouveaux débouchés pour la discipline des études théâtrales, résolution dont témoigne également la création en 1976 d'un « groupe de travail :

[1512] « Filière Animation Socio-culturelle – Gestion : Programme des enseignements 1975-1976 ». Archives du Département Théâtre du Centre Expérimental de Vincennes, déposées au secrétariat du Département Théâtre de l'Université Paris 8.

[1513] *Id.*

[1514] « Département Théâtre : Filière Animation socio-culturelle – Gestion 1976-1977 ». Archives du Département Théâtre du Centre Expérimental de Vincennes, déposées au secrétariat du Département Théâtre de l'Université Paris 8.

"débouchés[1515]" ». Ainsi, le Département de Théâtre de Vincennes vise à rallier le champ artistique par des voies médianes. Il s'agit en effet d'investir de nouveaux secteurs professionnels, liés aux transformations du champ artistique et de la politique culturelle, dans laquelle les médiations entre œuvres d'art et public tendent à être développées, parallèlement à la redéfinition des principes de la démocratisation culturelle. Celui-ci débouche plus tard sur la notion de médiation culturelle et sur la discipline qui prend ce nom, comme le raconte – et le dénonce – Philippe Tancelin, parlant à ce propos d'un « glissement historique » :

> Question : Pourquoi il y a ce diplôme qui se créé très vite à Vincennes, dès 1975, sous le dénominateur d'animation et de gestion socio-culturelles ?
>
> Philippe Tancelin : (*sourire*) Oui. A l'époque, vous avez quand même... 73-74, c'est, que je ne dise pas de bêtises... c'est l'après-Malraux. C'est l'après des Maisons de la culture. Il y a déjà eu l'expérience des Maisons de la culture des années soixante-dix, Malraux, la décentralisation, enfin la poursuite de la décentralisation culturelle, il y a une volonté de créer un rapprochement, encore l'esprit de 68 quand même aussi, enfin dans la résonnance d'une certaine mouvance de 68, c'est créer un rapprochement entre le monde de la culture et puis le "peuple" entre guillemets, la population, les citoyens, qu'il n'y ait plus cette frontière aussi radicale et obtuse par moment. Donc les animateurs socio-culturels, au départ […], ce sont plus des passerelles. […] Et puis, très vite, ces passerelles vont devenir des médiateurs, c'est-à-dire des pacificateurs (*rires*). Donc on fait de l'animation socio-culturelle, ça calme les ardeurs rebelles. Ils deviennent peu à peu des agents de pacification du social. Et puis ça va devenir des quoi ? Des gérants, des gestionnaires de la culture et d'une culture qui est une culture industrielle (*rires*). Une industrie culturelle. Mais au départ je pense que ça ne s'inscrit pas... enfin non, au départ je pense que dans l'esprit des gens qui ont pensé ça, il n'y avait absolument pas... ils n'imaginaient pas que ça allait se... que ça allait générer ça. (*silence*) Ca fait partie des glissements historiques (*rires*).

L'investissement de Vincennes dans ces nouveaux secteurs est certes plus important que celui de la Sorbonne Nouvelle, mais cette institution, malgré sa méfiance à l'égard des principes de l'animation socio-culturelle, est amenée à s'interroger sur de tels débouchés :

> 3) Le CAPASE
> Dans l'hypothèse d'une collaboration de l'Université pour l'organisation et la délivrance de ce CAP d'animation socio-éducative : faut-il envisager à l'Institut la création d'UV spéciales, ou l'annexion d'UV traditionnelles, et cela à partir de nos moyens traditionnels ou de moyens supplémentaires ? La question est en suspens[1516].

[1515] « Ce groupe, ébauché au cours de l'année 76, gagnerait à devenir un organe permanent de la filière afin de tenir par voie d'enquêtes un état à jour des débouchés de la profession et de diffuser des offres d'emplois parvenus de l'extérieur. » (*Id.*)

[1516] « Séminaire inter-enseignants » (10 mai 1972). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.2.

En Allemagne, au cours des années 1990, des enseignements en « *Kultur-* » et « *Theater-management* » font leur apparition à la FU de Berlin. Ils semblent se multiplier depuis, comme en France.

Inscrites dans leurs possibles disciplinaires, les études théâtrales contribuent ainsi à créer de nouvelles « professions ambiguës[1517] » au sein du champ artistique, modifiant tendanciellement ses structures, ses principes de fonctionnement et ses valeurs. Alors que, dans les sociétés modernes, les métiers artistiques se distinguent des professions libérales par un régime vocationnel et « exigent des compétences, une inspiration, une formation extrêmes, autant de critères qui justifient qu'on les qualifie de profession […] [sans pour autant disposer] d'une organisation formelle […], d'un système de titres, d'une protection statutaire sur le marché[1518] » comme l'a montré Eliot Freidson, ils tendent, avec l'appui du monde universitaire et par l'obtention de diplômes spécifiques, à se normaliser, au même titre que les études théâtrales. Pourtant, à ce jeu de la « professionnalisation », les études théâtrales ne semblent pas faire le poids face aux disciplines encore plus récentes, comme la médiation culturelle. Du combat pour l'ouverture interdisciplinaire et vis-à-vis des professions théâtrales des années 1970, elles se trouvent rapidement contraintes à la défense corporative de leurs intérêts et de leurs frontières, tandis qu'elles seraient de plus en plus menacées selon Jean-Pierre Sarrazac :

> Quand j'ai été directeur de cette UFR [d'études théâtrales], plus de trois ans et demi ou quatre ans, j'ai dû me battre pour maintenir son autonomie parce qu'on voulait déjà faire une grande UFR avec le cinéma, la communication puis cette chose horrible et rampante, la médiation culturelle. Et qui prend de l'importance parce qu'elle nous fait croire qu'elle a des débouchés[1519].

Malgré toutes ces initiatives, les études théâtrales n'ont jamais résolu définitivement la question de leurs débouchés. Pourtant, elles tentent, tout au long de leur histoire, de s'adapter à chaque fois aux conjonctures universitaires et artistiques, quitte à prendre part à certaines innovation comme c'est le cas pour les métiers de l'administration culturelle. Surtout, à l'inverse des disciplines classiques, ce ne sont pas tant les programmes de la discipline qui définissent ses débouchés, mais davantage les

[1517] Pierre Bourdieu, « Classement, déclassement, reclassement », *Le Déclassement, Actes de la recherche en sciences sociales* n°24, novembre 1978, p. 18.
[1518] Eliot Freidson, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », trad. Jean-Claude Chamboredon et Pierre-Michel Menger, in *Revue française de sociologie*, 27-3, 1986, p. 439.
[1519] Entretien avec Jean-Pierre Sarrazac, 21 mars 2014.

débouchés qui ont déterminé son cursus et ses évolutions, comme nous pouvons l'observer à travers les nombreuses métamorphoses de la discipline, de ses méthodes comme de ses objets. Loin d'être antagonistes, les deux « professionnalisations » semblent ainsi aller de pair, puisque c'est par les liens à ses marges et par ses débouchés qu'elle parvient à se doter d'une identité continue, lui permettant de conserver une unité par-delà les multiples crises qui rythment son histoire.

****

Parallèlement à son expansion, la « professionnalisation » des études théâtrales prend ainsi deux formes. D'une part, elles établissent des frontières constituées en se dotant de programmes et de diplômes spécifiques, d'un corps professoral le plus souvent issu de ses rangs et de débouchés en partie distincts. Pourtant, d'autre part, du fait de ses caractéristiques hybrides, des dynamiques centrifuges persistent. Elles visent, à rebours des disciplines classiques, à maintenir des liens avec les autres disciplines, notamment artistiques, à travers la revendication de l'interdisciplinarité. De même, les caractéristiques de ses enseignants, souvent à la frontière du théâtre et de l'université, et de la plupart de ses débouchés, maintiennent les relations ténues au monde du théâtre professionnel, ce qui perpétue la porosité de ses frontières. Si, au départ, nous pouvions croire ces deux mouvements contradictoires, on observe pourtant qu'ils s'enchevêtrent de manière continuelle tout au long de l'histoire de la discipline sans jamais parvenir à se stabiliser durablement. Selon l'expression de Georges Banu, les études théâtrales constituent ainsi une discipline à la fois « fermée » et « ouverte[1520] ». Plus encore, c'est par la perpétuation des mouvements d'ouverture à l'égard du monde théâtral que la discipline semble parvenir à affirmer sa dimension hybride et à se doter d'une unité, caractérisée en premier lieu par son adaptabilité permanente aux conjonctures artistiques et universitaires. Si ces caractéristiques ont constitué au départ un handicap au sein du monde universitaire, elles représentent désormais un atout avec le renforcement de l'injonction à l'interdisciplinarité et à l'adaptation des disciplines vis-à-vis du marché du travail.

[1520] Entretien avec Georges Banu, 17 février 2014.

CONCLUSION : UNE DISCIPLINE « EN CRISE » ?

En 1972, Bernard Dort déclare : « il faut donc, après la phase héroïque qu'ont traversée les études théâtrales, envisager la coordination et la spécialisation de la recherche[1521]. » Pourtant, malgré un gain en autonomie, une reconnaissance institutionnelle et une forte expansion étudiante au cours des années suivantes, la discipline des études théâtrales ne parvient jamais à s'unifier durablement. En France comme en Allemagne, et tout au long de l'histoire de la discipline, cette idée revient presque systématiquement. C'est par exemple ce que note encore récemment Robert Abirached pour la France :

> « il est temps d'introduire un minimum d'ordre dans les cursus d'études théâtrales proposés dans les diverses universités. Que se passe-t-il aujourd'hui ? Chaque université procède avec les moyens du bord – souvent très insuffisants – pour appliquer vaille que vaille les instructions du ministère, qui leur impose à toutes une maquette commune pour les divers diplômes à délivrer. Il n'est pas rare que, faute de personnel, de moyens en heures ou de locaux appropriés, on soit tenté ici où là de procéder à de laborieux bricolages pour faire exister un embryon d'études théâtrales ou cinématographiques, alors qu'il serait nécessaire, à l'instar de ce qui se produit dans les autres disciplines, d'offrir aux étudiants un enseignement de base aboutissant à l'acquisition de connaissances comparables dans toutes les universités. Comment ne pas déplorer l'absence d'une réflexion commune – pour ne pas parler de concertation – entre les enseignants des établissements concernés[1522] ? »

Pourtant, cette situation n'est pas seulement liée au manque de moyens – et donc de reconnaissance – dont la discipline disposerait au sein des universités, mais plus largement aux optiques disciplinaires qui sont les siennes. En effet, les études théâtrales occupent une position en porte-à-faux dans l'ordre disciplinaire, en refusant de sacrifier leur dimension hybride au profit du renforcement de ses frontières – ces deux dimensions coexistent tout au long de l'histoire de la discipline, comme nous l'avons vu. Ces principes revendiqués d'ouverture s'accompagnent d'une crise permanente de la définition de son objet, de ses méthodes comme de ses pratiques pédagogiques et de ses débouchés. Ce manque d'unité paradigmatique – qui constitue, selon Thomas Kuhn, une « science normale » – détermine une logique de la *tabula rasa*, avec la

[1521] « Séminaire inter-enseignant » (9 février 1972). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.2.

[1522] Robert Abirached, « Le théâtre à l'université », in Jean-Claude Lallias, Jacques Lassalle et Jean-Pierre Loriol, *Le Théâtre et l'école. Histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, Actes Sud, Cahiers Théâtre / Éducation n°11, 2002, p. 89.

multiplication de « coups » disciplinaires, qui promeuvent le plus souvent l'accentuation de la dimension pratique de la discipline. Cela manifeste l'abandon de l'idéal d'un savoir totalisateur et la possibilité même d'une cumulativité ou d'une progression continue des connaissances – tendance souvent dénoncée à travers l'idée d'un morcellement néfaste des savoirs. À l'inverse, cette nouvelle forme d'organisation et de dynamique disciplinaire permet une plus grande porosité des disciplines à l'égard du monde extérieur et une plus grande adaptabilité vis-à-vis de ses métamorphoses.

C'est peut-être cette plus grande porosité qui caractérise le mieux les nouvelles disciplines qui font leur apparition au cours des dernières décennies, dont les fameuses *studies*. C'est sans doute également ce qui permet de concevoir le succès qu'elles rencontrent auprès des étudiants et de comprendre leur forte expansion au cours de la période, promues dans certains cas par les pouvoirs universitaires et politiques ou à d'autres occasions par les mobilisations sociales pour l'intégration de problématiques insuffisamment abordées par l'institution universitaire. Pourtant, cette précarité des frontières disciplinaires – revendiquées dans le cadre de ces nouvelles disciplines – engendre des risques supplémentaires de régression hétéronome. À de nombreuses reprises, les études théâtrales se trouvent ainsi menacées d'implosion – avec la multiplication des « ruptures » disciplinaires ou les interpellations souvent vives sur l'utilité de la discipline qui émergent à l'occasion de certaines mobilisations étudiantes – ou d'explosion – les menaces permanentes, et parfois mises en œuvre, de « dés-institutionnalisation ».

Plutôt que le remplacement d'un ordre disciplinaire par un autre, la situation actuelle semble davantage mettre en coprésence des principes contradictoires d'organisation et de hiérarchisation des disciplines, dont témoigne la situation instable des études théâtrales. Comme l'écrit Helmar Klier au début des années 1980 : « d'hier à aujourd'hui, la *Theaterwissenschaft* est une discipline en crise[1523]. [*Theaterwissenschaft ist nach wie vor ein Fach in der Krise.*] ». Et cette situation ne s'est, semble-t-il, pas modifiée depuis, pas plus que la structure qui l'a rendue possible

[1523] Helmar Klier, „Einleitung", in *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, op. cit.,* p. 1.

CONCLUSION GÉNÉRALE : UN PARADIGME CONSACRÉ ?

Dans ce travail, je me suis intéressé aux conditions historiques et sociales d'apparition et de développement des études théâtrales, en France et en Allemagne, dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Contrairement à ce qu'affirment parfois les partisans de la discipline, celle-ci ne représente pas une « rupture radicale » au sein de l'institution universitaire, qui aurait été permise grâce à l'action solitaire et à contre-courant d'illustres « pères fondateurs » – sociodicée que l'on retrouve souvent pour justifier l'apparition d'une discipline. Malgré la distance chronologique qui sépare les cas allemand et français, la *Theaterwissenschaft* au cours des années 1920 comme les études théâtrales à la fin des années 1950 se sont constituées dans une conjoncture politique et académique singulières, renforçant l'influence des enseignants « modernistes », selon la typologie de Fritz Ringer, et rendant possible l'apparition de nouvelles disciplines. On retrouve certes des personnalités centrales dans cette histoire – Max Herrmann pour l'Allemagne, Jacques Scherer pour la France –, mais leur force tient surtout aux soutiens qu'ils parviennent à mobiliser, à la fois au sein des mondes universitaire et théâtral – en particulier les metteurs en scène. Dès leur origine, les études théâtrales prétendent dépasser les oppositions entre écoles d'art d'un côté et universités de l'autre, en proposant une approche à la fois historique, esthétique, littéraire et pratique du théâtre. Quoique revendiquée sans relâche, cette hybridité donne pourtant lieu à des définitions concurrentes tout au long de la période et en fonction des contextes. Elle peine alors à se concrétiser dans une pédagogie et un programme cohérents. Au cours des années 1950, la discipline se constitue à l'échelle transnationale avec la création de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale. En dépit des conflits qui s'y déploient – opposant en particulier les institutions est- et ouest-berlinoise –, cette association contribue au développement européen de la discipline, ainsi qu'à faire circuler des normes professionnelles communes et donc à l'unifier, par-delà les frontières. La politisation du théâtre et des universités concourt également à cette unification et à la légitimation des optiques de la discipline au sein du monde universitaire. Après les années 1960, la discipline des études théâtrales voit alors son

importance et sa légitimité se renforcer. Fortes des ressources accumulées, notamment à l'échelle internationale, les études théâtrales sont davantage en mesure de mettre en œuvre leur hybridité et gagnent ainsi en cohésion. Par exemple, la part des ateliers de pratiques et des enseignements portant sur la représentation scénique se renforcent, au détriment de ceux ayant trait à la dimension littéraire du théâtre. Malgré la persistance de définitions concurrentes, les études théâtrales constituent alors un sous-champ disciplinaire relativement unifié, fortement polarisé autour d'enjeux à la fois scientifiques, artistiques et politiques. Toutefois, la discipline ne se soumet pas entièrement à l'ordre disciplinaire, et conserve – en particulier par les caractéristiques de ses enseignants et par ses débouchés – un lien fort avec le monde du théâtre, selon des modalités chaque fois fluctuantes.

Les origines de ce travail remontent à la fin des années 2000, au moment de mon entrée dans le monde universitaire. Jeune bachelier issu de sa province, je me suis inscrit en licence d'études théâtrales à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. J'y ai alors suivi des enseignements passionnants, à la fois théoriques et pratiques, sur tout ce qui avait trait à l'art du théâtre. Pourtant, les principes directeurs de la discipline manquaient de clarté, pour moi comme pour beaucoup d'autres étudiants qui m'entouraient. Parallèlement à ce premier cursus, j'ai débuté une licence puis un master en sociologie. À l'inverse des études théâtrales, la sociologie m'a semblé, à l'époque, marquée par l'omniprésence de la réflexion sur son objet et ses méthodes, qui a d'ailleurs fondé l'unité de la discipline. Posées abstraitement, ces interrogations présentent également un risque, celui de « dissocier la méthode de la pratique[1524] » comme le reconnaissent les auteurs du *Métier de sociologue* (1968). Face à l'hétérogénéité de ces deux disciplines, j'ai alors commencé à m'intéresser à leur histoire respective. Tandis que l'une a donné lieu à de nombreux ouvrages – qu'il s'agisse de manuels ou de travaux de recherche –, la seconde est restée pendant longtemps dans l'ombre, à de trop rares exceptions. C'est ce qui m'a décidé à prendre pour objet de recherche les études théâtrales et leur institutionnalisation au sein de l'université française.

Mon ambition était au départ modeste : proposer, à l'échelle nationale, une histoire de la discipline, qui – il me semblait déjà à l'époque – est loin d'aller de soi, et

[1524] Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon et Jean-Claude Passeron, *Le Métier de sociologue* (1968), Paris/La Haye, Mouton, 1980, p. 12.

contribuer à la compréhension de certains de ses enjeux, en particulier la problématique des débouchés de la discipline. Hier comme aujourd'hui, vouloir combattre cette « amnésie de la genèse[1525] » ne signifie pas pour moi privilégier un point de vue surplombant – et parfois condescendant – d'une discipline sur une autre. Grâce à la réflexivité ainsi conquise, il s'agit au contraire de poser à nouveau frais les questions qui reviennent régulièrement tout au long de l'histoire de la discipline en France comme en Allemagne – « Quel avenir pour les études théâtrales[1526] ? » / "Warum Theaterwissenschaft[1527]?" – et concourir ainsi à son affirmation épistémologique, ce qui ne veut pas dire remettre en cause sa pluralité. L'interrogation sur l'identité des études théâtrales et sur leurs « finalités » doit en effet se poursuivre et s'inscrire dans une démarche davantage collective, au-delà des seuls chercheurs et des seules chercheuses travaillant sur cette histoire, par ailleurs de plus en plus nombreuses et nombreux. Cette discussion est d'autant plus importante qu'on observe un attrait grandissant des études théâtrales auprès des nouvelles générations étudiantes, à l'inverse de la plupart des autres disciplines littéraires[1528], comme le souligne Romain Jobez :

> « 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[1529]. »

Pour contribuer à cette socio-analyse appliquée, il importe de prolonger l'écriture transnationale de l'histoire de la discipline des études théâtrales, qui devrait à mon sens se poursuivre dans des cadres collectifs de travail par-delà les frontières disciplinaires et nationales. Michael Werner insiste à raison sur l'importance de cette échelle

---

[1525] Pierre Bourdieu, *Sur l'État, op. cit.*, p. 185.

[1526] « Quel avenir pour les Études Théâtrales universitaires ? : Entretien avec Bernard Dort et Richard Monod », *op. cit.*

[1527] Friedemann Kreuder, „Warum Theaterwissenschaft?", in *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, *op. cit.*, 2010, pp. 5-10.

[1528] Selon les chiffres du CNU, le nombre d'enseignants-chercheurs de l'ensemble des sections dites « littéraires » est passé de 9 882 à 14 999 entre 1993 et 2013, soit une multiplication par 1,5 des effectifs. Sur la même période, la population des enseignants-chercheurs rattachés à la section 18 passe de 233 à 665, soit une multiplication par 2,8, presque deux fois supérieure en proportion. (« Fiches démographiques des sections du CNU », octobre 2014. En ligne : https://cache.media.enseignementsup-recherche.gouv.fr/file/statistiques/69/4/Section_18_379694.pdf)

[1529] Romain Jobez, « Études théâtrales et conscience critique : un enseignement des deux côtés du Rhin », *op. cit.*, p. 41.

transnationale pour interroger le caractère contingent des délimitations disciplinaires et leurs effets sur les différentes configurations nationales :

> « l'histoire transnationale des disciplines tend à rendre labile la notion même de discipline, dont les contours deviennent plus flous. En même temps, en faisant apparaître des décalages spécifiques ainsi que des logiques d'appropriation et d'insertions dans des champs intellectuels et sociaux plus vastes, elle produit des éclairages susceptibles d'enrichir cette même notion et de lui restituer davantage d'épaisseur historique[1530] .»

Ce n'est pas seulement la discipline des études théâtrales qui rencontre un succès grandissant. Le paradigme sur lequel elle repose – l'hybridation entre les sciences et les arts – semble également recevoir une consécration contemporaine à large échelle, à la fois au sein du monde artistique et du champ universitaire. Tandis que de plus en plus d'artistes se réclament d'une pratique hybride – à la fois entre les différents arts et vis-à-vis des problématiques scientifiques –, on observe une revendication toujours plus grande de la pratique au sein de l'enseignement universitaire et le développement correspondant de la « recherche-création[1531] ». Cette dimension affecte plus largement l'ensemble des sciences sociales, comme le manifeste l'ouvrage récent d'Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine* (2014), où il est question d'un :

> « troisième continent qui s'ouvre à nous, celui de la *création en science sociales* – une enquête pluridisciplinaire, une hybridation, un texte-recherche, une littérature-vérité, une exaltante aventure intellectuelle[1532]. »

Si cette ambition hybride était au départ concentrée entre les mains d'institutions ou d'enseignants peu nombreux et en décalage vis-à-vis des enjeux académiques traditionnels – comme le montre l'histoire des études théâtrales en France comme en Allemagne –, elle est désormais portée plus largement, en particulier par les dépositaires du pouvoir universitaire et par les institutions les plus reconnues. C'est par exemple ce qu'on observe en France avec la création en 2013 de la formation doctorale « d'excellence » SACRe (Sciences Arts Création Recherche) au sein du regroupement d'Universités et d'écoles Paris Sciences & Lettres (PSL). Ce doctorat se présente comme une coopération entre « les établissements les plus anciens et les plus

[1530] Michael Werner, « Le moment philologique des sciences historiques allemandes », *op. cit.*, pp. 190-191.

[1531] En plus du long dossier « 9 x 9 questions sur la recherche-création » au sein de la revue en ligne *thaêtre*, que nous avons déjà mentionné, un ouvrage sur cette thématique est actuellement en cours de publication : Monique Martinez Thomas et Catherine Naugrette, *Le Doctorat et la recherche en création*, Paris, L'Harmattan, 2020.

[1532] Ivan Jablonka, « Moderniser les sciences sociales », in *L'Histoire est une littérature contemporaine – Manifeste pour les sciences sociales* (2014), Paris, Seuil, 2017, p. 6.

prestigieux du paysage universitaire et culturel national[1533] », à la fois des écoles d'art et de création (Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, École nationale supérieure des beaux-arts et la Fémis-École nationale supérieure des métiers de l'image et du son) et le monde académique (représenté par l'École normale supérieure). Comme l'ont fait les études théâtrales cinquante ans plus tôt en France, cette nouvelle institution affirme son ambition de dépasser les frontières du champ universitaire et de le rapprocher du champ artistique en formant de manière indifférenciée théoriciens et praticiens des arts. Elle en revendique pourtant la primauté, en insistant sur l'objectif de « stimuler les échanges et les synergies entre des domaines que l'université séparait jusqu'ici : sciences humaines et sociales, sciences exactes, création artistique[1534]. »

Cette prétention à la nouveauté et à l'originalité s'accompagne souvent de l'affirmation du caractère avant-gardiste de telles démarches, qui seraient victimes de l'ordre disciplinaire, conservateur par nature et dont il faudrait parvenir à se soustraire malgré le poids de l'inertie[1535]. Certes, les sciences et leur discours ont longtemps été privilégiés au détriment des arts et de leur pratique, comme le note Pierre Bourdieu à propos de l'opposition tissée par Platon entre le « philosophe » et le « poète » ou le « mime » :

> « Le poète selon Platon est l'antithèse absolue du philosophe. Il dit le bien, il dit le beau, […] bref, des choses essentielles, et il ne sait pas ce qu'il dit. Il n'a pas le principe de sa propre production. Dans cette condamnation du poète, en fait, il y a une théorie implicite de la pratique. Le mime ne sait pas ce qu'il fait parce qu'il fait corps avec ce qu'il fait. Il ne peut pas objectiver, notamment parce qu'il lui manque l'écrit et tout ce qui rend possible l'écrit[1536]. »

C'est également ce qu'affirme Rudolf Stichweh à propos du XVIII[ème] siècle : selon lui, la dichotomie science/art s'est au départ « construite de manière asymétrique, puisque l'on donne la préférence à la science[1537] ». Pourtant, Nathalie Heinich a montré que des mouvements divergents sont apparus récemment, en écrivant que « le mépris envers les

---

[1533] « Brochure du Doctorat Sciences Arts Création Recherche, Université de recherche Paris Sciences & Lettres » (2013).
[1534] *Id.*
[1535] Le livre récent de Boris Grésillon en constitue, à mon sens, le meilleur exemple : Boris Grésillon, *Pour une hybridation entre arts et sciences sociales*, Paris, CNRS Éditions, 2020. En ligne : https://books.openedition.org/editionscnrs/32387?lang=fr
[1536] Pierre Bourdieu, « La codification » (1986), in *Choses dites*, *op. cit.*, p. 99.
[1537] Rudolf Stichweh, *Études sur la genèse du système scientifique moderne*, *op. cit.*, p. 26.

praticiens a été en certains cas suspendu, puis abandonné, pour se renverser aujourd'hui en privilège[1538]. » En plus de démontrer le caractère artificiel du discours de nouveauté puisqu'on le retrouve tout au long de l'histoire des études théâtrales, ce travail, par sa démarche socio-historique, constitue à mon sens un préalable indispensable à la prise de distance critique et à la compréhension des enjeux contemporains de cette « épistémologie du mélange[1539] », selon l'expression de Pierre Bourdieu, aujourd'hui trop souvent appréhendés de manière polémique. C'est en tout cas une suite que je souhaiterais donner à ma recherche[1540] en prenant pour objet les institutions françaises et européennes contemporaines revendiquant cette hybridité entre science et art, comme le doctorat SACRe, et en interrogeant les éventuelles contradictions auxquelles elles ont à faire face.

Au cours de mon enquête sur cet objet décalé – du fait de sa genèse au croisement de l'université et du théâtre et comparativement aux objets classiques de la sociologie –, des enjeux dépassant les seules problématiques ayant trait aux études théâtrales et à leur histoire sont progressivement apparus. Premièrement, la construction de l'objet et l'organisation de la démonstration ont mis à l'épreuve la démarche de la sociologie historique, une tradition bien vivante en France[1541] mais qui reste souvent méconnue. « Concrète tout en facilitant le travail d'abstraction[1542] » – selon la définition que Brecht donne du réalisme –, la méthode de la sociologie historique démontre la possibilité d'une pratique empirique des « sciences sociales historique[1543] », sinon le caractère « *épistémologiquement indiscernable*[1544] » de la sociologie et de l'histoire, comme l'écrit Jean-Claude Passeron. L'histoire de cette tradition et les différents usages de la sociologie historique mériteraient en tout cas d'être redécouverts plus largement, ce que

[1538] Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste*, *op. cit.*, p. 59.
[1539] Pierre Bourdieu, *Sociologie générale, volume 2 – Cours au Collège de France (1983-1986)*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2016, p. 150.
[1540] Des entretiens exploratoires avec deux anciens étudiants ont déjà été menés. Le premier avait un profil plus « scientifique » et le second plus « artistique » : ils portent tous deux un regard peu amène sur la formation et ses débouchés. Décidément, l'hybridation ne se décrète pas.
[1541] En particulier à l'EHESS, où il existe un enseignement de master sur les « Méthodes de la sociologie historique », que j'ai eu la chance d'assurer en 2017/2018. Je pense en outre aux travaux de Christian Topalov et de Bénédicte Zimmermann.
[1542] Bertolt Brecht, « Popularité et réalisme » (1938), in *Sur le réalisme*, trad. André Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 117.
[1543] Il s'agissait également du titre d'une journée d'étude que j'ai co-organisé à Berlin en 2018 : « Au-delà des frontières disciplinaires. Pratiques des sciences sociales historiques en France et en Allemagne » (10-11 juillet 2018, Centre Marc Bloch, Berlin, Allemagne).
[1544] Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique : Un espace non poppérien de l'argumentation* (1991), Paris, Albin Michel, 2006, p. 125.

j'espère pouvoir réaliser par la suite avec la rédaction d'un manuel à destination des étudiants.

En plus de ces enjeux méthodologiques, l'ambition était également conceptuelle. À rebours des usages incontrôlés de la notion d' « hybridation » que l'on retrouve à de multiples reprises au cours de l'histoire des études théâtrales et qui, comme nous l'avons vu plus haut, envahit aujourd'hui les espaces de recherche universitaire et de création artistique, il s'agissait d'en proposer une approche alternative, dans le cadre plus large de la « théorie des champs » de Pierre Bourdieu. Le concept d'hybridation permet en effet de s'intéresser à des objets qui apparaissent à l'intersection d'espaces sociaux distincts et qui se constituent dans une situation de double dépendance à leur égard, sans parvenir à se doter durablement de frontières stabilisées. Débarrassé de ses scories idéalistes et du discours prophétique sur lequel il repose, télescopant le réel et l'utopie, il nécessite en outre une démarche socio-historique, puisqu'il prend pour objet un processus non-linéaire, sans préfigurer *a priori* de son résultat. Cette approche rejoint alors la problématique du croisement proposée par Michael Werner et Bénédicte Zimmermann contre celle du métissage. Comme l'écrivent les deux auteurs :

> « la problématique du croisement se distingue de celle du métissage. Cette dernière place l'accent sur la spécificité du produit d'une hybridation (le métissé) et incite au dépassement des unités de départ, entités constitutives de la rencontre préalablement identifiée. L'histoire croisée en revanche s'intéresse autant à ce que le croisement peut produire de neuf et d'inédit qu'à la manière dont il affecte chacune des parties "croisées", dont on présuppose qu'elles restent identifiables, même altérées[1545]. »

En s'intéressant aux conditions historiques et sociales d'émergence de ces nouveaux espaces poreux et à leurs modalités originales d'organisation et de hiérarchisation, elle semble à même de saisir en particulier les principes d'apparition et de développement des nouvelles disciplines au sein du monde universitaire. C'est ce que permettrait d'éprouver une approche plus systématique des différentes *studies* qui ont récemment fait leur apparition. Au-delà de la monographie, c'est un second prolongement possible de notre travail, futures recherches qui ne pourraient être menées à bien que dans des cadres tout autant collectifs.

Outre les liens qui se tissent entre l'université et le théâtre dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, l'objet des études théâtrales a amené à poser un regard décalé sur leur histoire respective. Dans la continuité des recherches de Christophe Charle, en

[1545] Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée », *op. cit.*, pp. 22-23.

particulier *La République des universitaires (1870-1940)*, notre travail s'est intéressé au statut social comparé des enseignants du supérieur français et allemands. Ce qui apparaît à l'étude comme un déclin au sein des élites lors de la seconde moitié du XX^{ème} siècle correspond peut être au renversement des principes légitimes de hiérarchisation entre le savoir scientifique et les différentes formes de « pratique », y compris artistique – c'est en tout cas une hypothèse que l'on peut avancer pour comprendre l'apparition et la progression des institutions hybrides revendiquant leur « excellence » mentionnées plus haut et qui mériterait d'être approfondie. L'ambition était également d'autoriser une forme de réflexivité à l'égard de l'organisation disciplinaire et de ses métamorphoses contemporaines, dont il est parfois difficile de cerner les enjeux véritables. C'est par exemple le cas de l'injonction contemporaine à l'interdisciplinarité, notion mal définie et dont on espère avoir montré ce qu'elle devait à la conjoncture idéologique et politique des années 1970. Plus largement, c'est l'existence même des disciplines, caractérisées par des paradigmes unifiés, qui semblent être aujourd'hui remises en cause, au profit de nouvelles formes de regroupements (inter)disciplinaires. La situation reste toutefois ambigue, puisque les structures disciplinaires perdent en légitimité ce qu'elles conservent en influence[1546]. C'est ce qui explique peut-être le succès paradoxal des nouvelles disciplines, regroupant des effectifs toujours plus nombreux d'étudiants sans toutefois être véritablement reconnues au sein du monde universitaire.

Grâce au changement d'échelle permis par l'histoire croisée – des individus aux institutions transnationales et à leurs réalisations –, ce travail a analysé les cadres récents de l'internationalisation du théâtre et ses effets sur les situations nationales. Si j'ai surtout insisté sur la consécration du metteur en scène et de sa fonction en Europe, cette perspective permettrait de prolonger l'analyse des « crises du théâtre[1547] » qui traversent la seconde moitié du XX^{ème} siècle. De plus, une figure est revenue à plusieurs reprises au cours de la démonstration : le metteur en scène allemand Erwin Piscator (1893-1966). En souhaitant désormais m'appliquer à retracer sa trajectoire tout au long de sa carrière artistique, des années 1920 au milieu des années 1960, il s'agit notamment de renverser le cadre de ma thèse. Tandis que celle-ci regardait les processus

[1546] Johan Heilbron et Anaïs Bokobza, « Transgresser les frontières en sciences humaines et sociales en France », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°210, 2015, p. 109.

[1547] Pascale Goetschel, *Une autre histoire du théâtre : discours de crise et pratiques spectaculaires (France, XVIII^{e}-XXI^{e} siècle)*, Paris, CNRS Éditions, 2020.

d'hybridation des arts et de la science du point de vue des institutions universitaires et de leurs agents, ce nouveau projet s'applique à comprendre la manière dont la revendication scientifique a contribué à métamorphoser le monde du théâtre. Le théâtre de Piscator constitue en effet, avec celui de Brecht, l'un des projets les plus ambitieux de théâtre scientifique au XX^{ème} siècle, de la « dramaturgie sociologique[1548] » au « théâtre documentaire[1549] ». Loin d'être univoques, ces étiquettes polysémique donneront lieu jusqu'à nos jours à de multiples appropriations et héritages conflictuels, que je souhaiterais éclairer d'un jour nouveau, de même que l'ensemble des relations entre théâtre et politique sur lesquelles elles reposent – de l'agit-prop des années 1920 aux « années 1968 » en passant par la politique culturelle soviétique ou encore le nazisme et ses répercussions dans l'Allemagne d'après-guerre.

Au moment de mettre un point final à ce travail, l'humilité est de rigueur puisque, comme nous le voyons, il a ouvert plus de questionnements qu'il n'en a résolu. « Nous n'en sommes vraiment qu'au commencement[1550]. »

[1548] Erwin Piscator, « Les grandes lignes d'une dramaturgie sociologique », in *Le Théâtre politique* (1929), trad. Arthur Adamov et Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1962, pp. 65-72
[1549] Erwin Piscator, « Le théâtre documentaire », in *Ibid.*, pp. 135-142.
[1550] Bertolt Brecht, *La Vie de Galilée* (1938-1939), trad. Eloi Recoing, Paris, L'Arche, 1990, p. 139.

ARCHIVES

En France

Archives de la Théâtrothèque Gaston Baty – Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Archives de l'Institut d'études théâtrales :

Non classées[1551].

Archives de Bernard Dort :

Non classées[1552].

Archives du Département Théâtre de l'Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis

Non classées.

Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC)

Fonds Bernard Dort :

DOR 1.19 – La fin de l'ère brechtienne ?

DOR 1.53 – Liste des articles publiés de 1964 à 1978.

DOR 1.54 – Liste des articles publiés dans « Les Temps modernes » et « Théâtre populaire ».

DOR 2.13 – Esquisse d'une situation.

DOR 3.36 – Vers une critique totalitaire.

DOR 3.40 – Les aveux d'un jeune fonctionnaire ou J'ai été élève à l'ENA.

DOR 4.18 – Théâtre et CNRS.

[1551] Ces archives l'ont été depuis, grâce à l'action énergique de Céline Hersant, responsable de la Théâtrothèque.
[1552] Ces archives ont également été classées récemment.

DOR 7.14 – La « nouvelle critique » ou la tentation des systèmes (1965).

DOR 9.31 – Réponse à M. Jean Jacquot au sujet de « La vie de Galilée » (1971-1972).

DOR 9.34 – Théâtre de recherche ou recherche du théâtre (1972).

DOR 9.59 – Sur la critique dramatique (1974).

DOR 10.26 – Discours prononcé à la Sorbonne à l'occasion d'un hommage rendu à Paul Renucci (1978).

DOR 11.54 – Le piège du théâtre : sur Barthes et le théâtre (1982).

DOR 12.26 – Richard Monod.

DOR 12.37 – « Mario Baratto est mort… » (1984).

DOR 14.21 – Création dramatique, politique et argent (1989).

DOR 14.26 – Richard Monod (1989).

DOR 16.1 – À propos du « Manifeste des 121 » (1993).

DOR 16.14 – Sur Jacques Lassalle (1993).

DOR 17.7 – Il était venu poussé par l'obsédante idée d'en finir 1/3.

DOR 17.8 – Il était venu poussé par l'obsédante idée d'en finir 2/3.

DOR 17.9 – Il était venu poussé par l'obsédante idée d'en finir 3/3.

DOR 25.13 – Esthétique théâtrale et histoire de la mise en scène.

DOR 25.15 – Esthétique (cours et programme).

DOR 25.20 – Esthétique - les grandes formes scéniques contemporaines 1-2 (1965-1966).

DOR 26.1 – Esthétique 2.

DOR 26.2 – Esthétique 3.

DOR 26.4 – Cours sur *La Vie de Galilée* (1967).

DOR 26.8 – Cours sur l'acteur 2-2 (1967).

DOR 27.18 – Problématique de la mise en scène contemporaine (1981-1982).

DOR 27.20 – Cours de méthodologie et exposés sur Georg Büchner (1981-1982).

DOR 27.26 – Bibliographie pour *Le Diable et le Bon Dieu* (1982).

DOR 28.11 – Étude dramaturgique des pièces actuelles 1-2 (1970-1971).

DOR 28.9 – Séminaire de réflexion sur la finalité des études théâtrales 1-2.

DOR 28.10 – Séminaire de réflexion sur la finalité des études théâtrales 2-2.

DOR 28.11 – Études dramaturgiques de pièces actuelles 1-2 (1970-1971).

DOR 29.1 – Séminaires inter-enseignants 1-2.

DOR 29.2 – Séminaires inter-enseignants 2-2.

DOR 30.4 – Cours sur *Les Paravents* 2-2 (1972).

DOR 31.7 – Cour sur Arthur Adamov à Louvain 1-2.

DOR 36.1 – Séminaires à l'ENS (1963).

DOR 36.10 – Cours pour *Wesleyan University* 1-2 (1970-1971).

DOR 36.11 – Cours pour *Wesleyan University* 2-2 (1970-1971).

DOR 36.4 – Notes sur le théâtre français à la fin du 19ème siècle (Vincennes, 1969).

DOR 37.6 – Cours à Sao Paulo 1-2 (1974).

DOR 37.7 - Cours à Sao Paulo 2-2 (1974).

DOR 37.8 – Typologie de l'acteur moderne (Cours à la *Freie Universitat Berlin*, 1977).

DOR 37.9 – Cours à l'Université de Montréal 1-2 (1974).

DOR 37.10 – Cours à l'Université de Montréal 2-2 (1974).

DOR 39.1 – *Brecht Dialog* (1968).

DOR 39.15 – Colloque socialiste (1971).

DOR 39.30 – Sur les études théâtrales à l'université.

DOR 39.36 – Les Classiques aujourd'hui (1978).

DOR 40.13 – Savoir et création théâtrales (1982).

DOR 40.14 – Sur la critique (1982).

DOR 40.5 – Colloque théâtralité à Toronto (1980).

DOR 83.11 – Correspondance avec les enseignants de l'IET.

DOR 83.12 – Correspondance, direction de l'IET.

DOR 85.14 – Études théâtrales, P. Pavis.

DOR 86.21 – Tableau des ventes des ouvrages de B. Dort.

DOR 86.22 – Notes diverses (dépôt GB).

DOR 86.26 – Rapports et lectures (1970).

DOR 99.1 – Appel pour les grands jours de l'art et de l'État (1981).

DOR 99.5 – La formation et l'enseignement de l'art dramatique (1981).

DOR 100.1 – Assemblées générales et projet de réforme de l'enseignement à l'IET (1968-1969).

DOR 100.2 – Sujets examens et résultats (1968-1969).

DOR 100.3 – Comités de gestion de l'IET (1968-1969).

DOR 100.4 – Conseil d'UER de l'Institut d'Études Théâtrales.

DOR 100.6 – Réunions avec Jacques Scherer (1967-1968).

DOR 101.13.3 – Lettres de la Sorbonne (1989).

DOR 101.13.4 – Lettres du ministère de la recherche et de l'industrie (1983).

DOR 101.15.3 – Lettres Sorbonne (1978-1988).

DOR 107.17 – Nomination au poste de Directeur des théâtres (1988).

DOR 107.18 – Directeur des théâtres (1989).

DOR 107.19 – Démission (1989).

Fonds Michel Vinaver :

VNV 98.

VNV 99.

VNV 100.

VNV 101.

VNV 102.

VNV 106.

Archives nationales

19770466/84 – Bureau du deuxième cycle universitaire (1974-1976).

19770522/42 – Bureau du fonctionnement des établissements universitaires.

19771298/35 – Sous-direction des enseignements universitaires (1970-1974).

19771308/1 – Direction générale des enseignements supérieurs.

19771316/1-19771316/2 – Bureau des études de gestion (direction des affaires générales et financières, secrétariat d'État aux Universités).

19800500/13- 19800500/14 – Bureau de la réglementation et du contentieux (direction des enseignements supérieurs).

19800500/27-19800500/28 - Bureau de la réglementation et du contentieux (direction des enseignements supérieurs).

19870207/4 – Direction générale des enseignements supérieurs.

20010498/7-20010498/8 – Rectorat de l'académie de Paris.

20010498/178 – Rectorat de l'académie de Paris.

Fonds Le Cannu :

19910241/1-19910241/3 – Inspection générale des spectacles.

19910241/8 – Inspection générale des spectacles.

19910844/3-19910844/4 – Bureau des affaires générales et financières (direction du théâtre et des spectacles).

19920484/8 – Inspection générale des spectacles.

19950514/10 – Cabinet du ministre chargé de la Culture.

Bibliothèque nationale de France

Institut international du théâtre :

8-W-22754 – Institut international du théâtre. Formation. 1947-1948.

4-RT-12941 – Recueil factice de rapports sur le programme de l'Institut international du théâtre, sur le 1er congrès de l'Institut international du théâtre à Prague, du 28 juin au 3 juillet 1948, et rapport sur le 2ème congrès à Zürich, 1949.

4-RT-12942 – Recueil factice de rapports sur le 3ème congrès de l'Institut international du théâtre, Paris, 22-28 juin 1950.

4-V-19989 (1950) – Rapport sur le 3ème congrès de l'Institut international du théâtre qui a eu lieu à Paris du 22 au 28 juin 1950.

4-V-19989 (1951) – Rapport sur le 4ème congrès de l'Institut international du théâtre, qui a eu lieu à Oslo du 1er au 8 juin 1951.

4-W-1317 – Rapport sur le 6ème congrès de l'Institut international du théâtre, Dubrovnik, 25-29 juin 1955.

4-W-1318 – Rapport sur le 7ème congrès de l'Institut international du théâtre, Athènes, 4-8 juillet 1957.

4-W-995 – Rapport du 8ème congrès de l'Institut international du théâtre, Helsinki 1-7 juin 1959.

4-W-1319 – Rapport du 9ème congrès de l'Institut international du théâtre, Vienne, 5-10 juin 1961.

4-W-1320 – Rapport du 10ème congrès de l'Institut international du théâtre, Varsovie, 8-15 juin 1963.

4-W-171 – Rapport du 12ème congrès de l'Institut international du théâtre, New-York, 4-12 juin 1967. Cote :

4-W-683 – Rapport du 13ème congrès du 8-13 juin 1969 (Budapest). Rapport du secrétaire général.

4-W-682 – Programme de travail du 13ème congrès (Budapest).

4-W-493 – Rapport du 14ème congrès de l'Institut international du théâtre, Londres. 29 mai-4 juin 1971.

4-W-816 – Rapport du 15ème congrès de l'Institut international du théâtre, Moscou, 27 mai-1er juin 1973.

4-W-3058 – Rapport du 17ème congrès de l'Institut international du théâtre, Stockholm, 31 mai-5 juin 1977.

Fédération internationale pour la recherche théâtrale :

4-SW-7288 – Recueil. Recherche, instituts : fédération internationale pour la recherche théâtrale, 1961-1973. Documents d'actualité.

4-W-246 – Assemblée générale (Amsterdam, 1965).

8-W-14574 – Conférence internationale des enseignants en recherches théâtrales (03 ; 1975 ; Venise, Italie).

4-W-1562 – Programme du 8ème congrès mondial, Munich, 18-25 septembre 1977.

Archives de l'Unesco

Institut international du théâtre :

Institut international du théâtre – Notes préliminaires sur sa constitution et sa fonction (28 juillet 1947).

Projet de charte de l'Institut international du théâtre (12 juin 1947).

Projet définitif de charte de l'Institut international du théâtre (8 août 1947).

Rapport sur la réunion des experts du théâtre (13 août 1947).

International Theatre Institute : Formation (1947-1948).

Approbation du projet d'accord entre l'Unesco et l'Institut international du théâtre (5 novembre 1948).

Examen du projet de contrat avec l'Institut international du théâtre (31 août 1948).

Rapport sur le premier congrès de l'Institut international du théâtre (1948).

Institut international du théâtre – 1956-1957 (6 décembre 1957).

Institut international du théâtre – 1958-1959 (15 novembre 1959).

Activités de l'Institut international du théâtre en 1960 et 1961 (31 août 1961).

Activités de l'Institut international du théâtre en 1962 et 1963 (18 octobre 1963).

BRX-ONG.1-53 (1973 à 1983).

BRX-ONG.1-50 (1984 à 1987).

En Allemagne

Universitätsarchiv Freie Universität Berlin

Personalakten Hans Knudsen.

Rektorat :

Rektorat 119.

Rektorat 146 – Störungen am Theaterwissenschaftlichen Institut (1968-1969).

Rektorat 159.

Rektorat 169.

Rektorat 172.

Rektorat 257 – Einladungen zu inneruniversitären Veranstaltungen.

Rektorat 777 – Theaterwissenschaftliches Institut (1954-1968).

Rektorat 781 – Studentenbühne am Theaterwissenschaftlichen Institut (1955-1969).

Rektorat 829 – Dekanat der Philosophischen Fakultät (1961-1969).

Rektorat 1193 – Spenden 1950 – 1956.

Rektorat 1595 – Lehrbeauftragte der Philosophischen Fakultät.

Rektorat 1634 – Hörsaalvergabe Henry-Ford-Bau 1961.

Rektorat 1656.

Rektorat 1659.

Rektorat 1728 – Handakte des Rektors Prof. Dr. Lüers (1964-1965).

Protokolle der Philosophische Fakultät :

100-114 (1956).

115-129 (1957).

162-176 (1961).

221-234 (1965).

246-264 (1967).

287-303 (1969).

Hochschularchiv :

Direktoriumsprotokolle – Institut für Theaterwissenschaft (1972-1981).

Protokolle-Kommission Wissenschaft :

Beratergremiums des Instituts für Theaterwissenschaft (1981-1983).

Direktorium des Instituts für Theaterwissenschaft (1983-1991).

Protokoll des Institutsrates Theaterwissenschaft (1991-1997).

KV :

KV 2500 - 31-40 1/3.

KV 4500 - 31-60 1/2/3.

Universitätsarchiv Humboldt Universität Berlin

Fachbereich Kulturwissenschaften - Institut für Theaterwissenschaft/Kulturelle Kommunikation :

4546 – Ausbildung (1970-1972).

4547 – FDJ, FDGB Sonstiges (1974-1981).

4548 – Umwandlung der Theaterwissenschaftl. Abteilung der HUB in ein Institut (1960).

4559 – FIRT (International Federation for Theatre Research) (1967).

4560 – Shakespeare-Gesellschaft ; Shakespeare-Tage (1962-1976).

4562 – Sektionsgründung (Monatsberichte, Konzeptionen von Seminaren, Hochschulreform usw.) (1968-1971).

4563 – Institutsschriftwechsel (1967-1968).

4564 – Schriftwechsel der „Abteilung für Theaterwissenschaft“.

4565 – Wiederöffnung des Theaterwissenschaftlichen Instituts (1949-1952).

Philosophische Fakultät (1945-1967) :

003 – Fakultätsprotokolle der Philosophische Fakultät (1951).

006 – Fakultätsprotokolle der Philosophische Fakultät (1958-1960).

008 – Schriftwechsel mit dem Rektorat (1945-1946).

014 – Allgemeine Fakultätsgelegenheit (1957).

048f – Theaterwissenschaftliches Institut (1945-1968) ; Perspektivplan (1965/1970).

051 – Jahresberichte des Instituts (1960-1961).

288 – Forschungsplanung (1966-1980).

Philosophische Fakultät III – Seminar für Theaterwissenschaft-Kulturelle Kommunikation (1974-1887) :

8982 – Beirat für Kultur / AG Theaterwissenschaft beim MHF.

9030 – Aspiranten/Forschungsstudenten.

Theaterhistorische Sammlungen (*Institut für Theaterwissenschaft*, Freie Universität Berlin)

Nachlass Walter Huder.

Nachlass Bruno Satori-Neumann.

Nachlass Ferdinand Gregori.

Sammlung Walter Unruh.

Sammlung *Gesellschaft für Theatergeschichte.*

Sammlung *Gesellschaft für deutsche Literatur.*

Akademie der Künste

Akademie der Künste (Ost) :

AdK-O 0436 – Sektionssitzungen: Darstellende Kunst (1966-1967).

AdK-O 0736 – Beziehungen zum SED-Parteiapparat, zu Regierungsinstitutionen und anderen staatlichen Organisationen (1972-1973).

AdK-O 3687 – Arbeitsgruppe „Theorie der darstellenden Künste“ (1973-1974).

AdK-O 4884 – Mitgliedschaft in der International Federation for Theatre Research (FIRT), 1971.

AdK-O 4885 – Mitgliedschaft in der International Federation for Theatre Research (FIRT), 1970.

AdK-O 4886 – Mitgliedschaft in der International Federation of Theatre Research (FIRT), New York 1969.

AdK-O 4887 – Mitgliedschaft in der International Federation of Theatre Research (FIRT) - Venedigkurse (1969 – 1971).

AdK-O 6228 – Korrespondenz mit und über den Mitarbeiter Hugo Fetting (1971-1973).

Verband der Theaterschaffenden der DDR :

1283 – 03.07. Arbeitsgruppe Theaterwissenschaft (1974).

1474 – FIRT (Fédération internationale pour la recherche théâtrale), Versammlungen am 24. September 1977 und in Toronto 1979.

1475 – FIRT Fédération internationale pour la recherche théâtrale), IX. Weltkongreß in Leipzig, 20. - 27. September 1981.

1477 – FIRT Fédération internationale pour la recherche théâtrale), IX. Weltkongreß in Leipzig, 20. - 27. September 1981.

Joachim-Werner-Preuß-Archiv :

Preuß 129 – Hans Knudsen (1956-1987).

Bundesarchiv (Berlin)

DR 2/1449 – Hochschulausbildung in Theaterwissenschaft (1950).

DY 30/IV 2/9.04/262 – Theaterwissenschaft in der DDR (1957-1962).

DY 30/IV A 2/9.04/231 – Theater-, Kunst- und Kulturwissenschaftliche Institute der DDR (1964-1967)

DY 24 / 20916 – Zusammenarbeit mit dem Theater „Junge Garde“ in Halle/Saale, der FDJ-Kreisleitung der „Karl-Marx-Universität“ in Leipzig und dem Institut für

Theaterwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin (1966-1968)

DR 107/76 – 9. Weltkongreß der Féderation Internationale pour la Recherche Théâtrale (FIRT) vom 20. bis 27.9.1981 in Leipzig (1980-1981).

Deutsches Literaturarchiv Marbach

Handschriftenarchiv :

Briefe von Carl Niessen an Artur Kutscher (17. März 1939).

Briefe von Heinz Kindermann an Hans Knudsen (11. Mai 1943).

Briefe von Heinz Kindermann an Hans Knudsen (23. Dezember 1943).

Briefe von Heinz Kindermann an Artur Kutscher (19. Juli 1944).

Briefe von Carl Niessen an Artur Kutscher (17. August 1949).

Briefe von Heinz Kindermann an Hans Knudsen (24. März 1952).

Briefe von Carl Niessen an Artur Kutscher (06. Juli 1953).

Briefe von Hans Knudsen an Heinz Kindermann (5. April 1954).

Briefe von Heinz Kindermann an Hans Knudsen (27. Mai 1954).

Briefe von Heinz Kindermann an Hans Knudsen (6. Juli 1954).

Briefe von Hans Knudsen an Artur Kutscher (26. März 1955).

Briefe von Heinz Kindermann an Artur Kutscher (04. Januar 1956).

Briefe von Heinz Kindermann an Artur Kutscher (21. September 1956).

Briefe von Heinz Kindermann an Hans Knudsen (3. Juni 1967).

Briefe von Heinz Kindermann an Hans Knudsen (24. Juni 1967).

Briefe von Heinz Kindermann an Hans Knudsen (21. Oktober 1967).

Postkarte von Heinz Kindermann an Hans Knudsen (08. Oktober 1970).

Briefe von Ernst Schumacher am Präsidium der Akademie der Künste zu Berlin (28. Januar 1991).

Suhrkamp-Verlag – Briefwechsel mit Henschelverlag Kunst und Gesellschaft (Berlin, Ost) (1972-1989).

Suhrkamp-Verlag – Briefwechsel mit Ernst Schumacher (1960-2002).

Archives personnelles d'Eckhard Schulz

Non classées.

BIBLIOGRAPHIE

Études et sources sur l'histoire des études théâtrales en France

A) Études

BIONDA Romain, « Naissance d'une discipline. Sur la "séparation" des études théâtrales d'avec les études littéraires », *Les études théâtrales à l'intersection des disciplines*, *Acta fabula*, 21-6, juin 2020.
En ligne : https://www.fabula.org/acta/document12965.php#ftn99

BRUN Catherine, GUERIN Jeanyves et MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (dir.), *Genèses des études théâtrales en France (XIXe-XXe siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

CHAPERON Danielle, « Littérature et études théâtrales : ombres au tableau et perspectives », *Swiss Academies Communications*, 13/3, 2018.

CONSOLINI Marco, « Mario Baratto, aux origines de la discipline des études théâtrales », in *France-Italie : Un dialogue théâtral depuis 1950 – Actes du Colloque international (Abbaye d'Ardennes, 1er-2 décembre 2006)*, Berne, Peter Lang, 2008, pp. 39-54.

DENIZOT Marion, *L'Histoire du théâtre en questions*, Habilitation à diriger des recherches, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2014.

« Études théâtrales, 1. Les origines », *Registres : Revue de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle* n°18, 2015, pp. 97-142.

FONDU Quentin, « L'invention d'une discipline hybride : la discipline des études théâtrales en France et en Allemagne (1948-1966) », Chantier #3 : Théâtre et recherche. Histoire et expérimentations, Revue en ligne *thaêtre*, 2018.
En ligne : https://www.thaetre.com/2018/06/16/les-etudes-theatrales-en-france-et-en-allemagne/

- « "On voulait réformer les études théâtrales. On voulait réformer la société. Réformer, non. Révolutionner !" – La discipline des études théâtrales/la *Theaterwissenschaft* en Mai 68 », *Adieu à Mai 68 ?*, *Lendemains : Études comparées sur la France/Vegleichende Frankreichforschung* n°169, 2018, pp. 61-69.

MECHINE Stéphanie et ROLLINAT-LEVASSEUR Ève-Marie, « Le théâtre à l'Université de Paris : Institutionnalisation et développement dans le seconde moitié du XXe siècle », in Loïc Vadelorge, Florence Bourillon, Stéphanie Méchine et Éléonore Marantz-Jaen (dir.), *De l'Université de Paris aux universités d'Île-de-France*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, pp. 97-110.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », communication dans le cadre du colloque « Unité des recherches en sciences humaines et sociales. Fractures et recompositions » (Paris, ENS Ulm/CNRS, 9-10 juin 2006).
En ligne : http://hal.inria.fr/docs/00/44/60/29/PDF/expose_MM_Mervant_Roux_.pdf.

- « Études théâtrales / Théâtrologie », in Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (1991), Paris, Bordas, 2008, pp. 526-527.

MEYER-PLANTUREUX Chantal, *Bernard Dort, un intellectuel singulier*, Paris, Seuil, 2000.

NUGUES-SCHÖNFELD Melisse, « Bernard Dort : "Je vais peut-être quitter la Sorbonne pour Vincennes" », communication dans le cadre de la journée d'études « La Sorbonne, de l'amphithéâtre à la scène : théâtre universitaire, 1930-1970 » (Paris, 13 juin 2010).

PRATOUSSY Christian, *Théâtre et Université, les effets d'une rencontre : Étude sur les conditions de l'enseignement du théâtre à l'université*, thèse de doctorat en sciences de l'éducation sous la direction de Philippe Meirieu, Université Lumière – Lyon 2, 1997.

SCHERER Colette, « Éléments de biographie », *Registres : revue d'études théâtrales* n°3, 1998, pp. 23-24.

B) Sources publiées

ABIRACHED Robert, « Le théâtre à l'université », in Jean-Claude Lallias, Jacques Lassalle et Jean-Pierre Loriol, *Le Théâtre et l'école. Histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, Actes Sud, Cahiers Théâtre / Éducation n°11, 2002, pp. 82-91.

ANTONETTI Charles, *Les Techniques du jeu dramatique par un militant de l'éducation populaire*, Genève, Slatkine, 2015.

BAUTIER Robert-Henri, « Allocution à l'occasion du décès de M. Raymond Lebègue, membre de l'Académie », *Comptes rendus de séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* n°4, 128ème année, 1984, pp. 408-409.

Bernard Dort, Théâtre/Public n°145, janvier-février 1999.

BIE Colette, « L'Institut d'Études Théâtrales à la Sorbonne en 1962-1963 », *Revue d'histoire du théâtre*, 15/4, 1963, pp. 408-409.

BLASQUEZ Adelaïde, « Réformes ou Conservatoire ? », *La Quinzaine littéraire* n°53, 1er-15 juillet 1968, p. 27.

« Certificat d'Études Théâtrales et Diplôme d'Études Théâtrales », *Revue d'histoire du théâtre*, 14/4, 1962, pp. 375-376.

CHEVALLEY Sylvie, « Recherches théâtrales : Thèses de doctorat soutenues et en préparation dans les Universités de France 1944-1959 », *Recherches théâtrales* vol, 2, n°2, 1960, pp. 99-109.

- « Recherches théâtrales : Thèses de doctorat soutenues et en préparation dans les Universités de France 1944-1959 », *Recherches théâtrales* vol, 2, n°3, 1960, pp. 141-162.

CORVIN Michel, « Jacques Scherer, inventeur des études théâtrales en France », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 49, n°2, 1997, pp. 179-180.

- *Le Motif dans le tapis. Ambiguïté et suspension du sens dans le théâtre contemporain*, Montreuil, éditions Théâtrales, 2016.

DANAN Joseph et LESCOT David (dir.), *Passage du témoin. Autour de Jean-Pierre Sarrazac*, *Études théâtrales* n°56-57, 2013.

DANAN Joseph et LESAGE Marie-Christine (dir.), *Chemins de traverse. L'apport de Jean-Pierre Ryngaert aux études théâtrales*, Montreuil, éditions Théâtrales, 2014.

« Denis Bablet, théâtrologie et engagement », *Théâtre/Public* n°173, avril-juin 2004, pp. 15-71.

DE ROUGEMONT Martine, « La recherche théâtrale dans les universités françaises : bilan d'un demi-siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 50, n°4, 1998, pp. 405-411.

DORT Bernard, « Pour une sociologie du théâtre : Un théâtre sans public, des publics sans théâtre », *Théâtre populaire* n°4, novembre-décembre 1953, pp. 12-19.

- « Pour une sociologie du théâtre : Un théâtre sans public, des publics sans théâtre (suite et fin) », *Théâtre populaire* n°5, janvier-février 1954, pp. 25-36.
- « Une nouvelle dramaturgie : Brecht ou l'anti-Racine », *Théâtre populaire* n°11, janvier-février 1955, pp. 27-36.
- *Corneille dramaturge* (1957), Paris, L'Arche, 1972.
- *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960.
- *Théâtre public: Essais de critique 1953-1966*, Paris, Seuil, 1967.
- *Théâtre réel : Essais de critique 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971.
- *Théâtre en jeu : Essais de critique 1970-1978*, Paris, Seuil, 1979.
- « Brecht, mort ou vif ? Un entretien avec Bernard Dort », *Jeu : revue de théâtre* n°11, 1979, pp. 39-60.
- *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986.
- *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.
- *Le Jeu du Théâtre – Le Spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995.
- *L'Écrivain périodique*, Paris, POL, 2001.

Enseigner la mise en scène, *Théâtre public* n°230, octobre-décembre 2018.

« En Sorbonne », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre*, vol. 7, n°3, juillet-septembre 1939, pp. 116-117.

La Formation du metteur en scène, *Registres : revue d'études théâtrales* n°6, novembre 2001.

FEBVRE Lucien, « Comptes rendus – Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France* », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 9/4, 1954, pp. 546-547.

GAUSSEN Frédéric, « Le recteur de l'académie de Paris veut favoriser le développement du théâtre à l'école », *Le Monde*, 25-26 octobre 1970.

GUENOUN Denis, *Théâtre et universités – Rapport pour le ministère de la Culture*, ARSEC Rhône-Alpes, 2000.

HAINAUX René (dir.), *Les Arts du spectacle : Bibliographie des ouvrages publiés en français entre 1960 et 1985*, Bruxelles, éditions Labor, 1989.

« Informations : Cours et conférences », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 2, n°2, 1950, p. 219.

« Institut d'études théâtrales : Programme du deuxième cycle de conférences publiques », *Revue d'histoire du théâtre*, 13/4, 1961, p. 366.

« Jacques Scherer, un parcours : Entretien avec Jean Goldzink et Hédi Kaddour », *Les Cahiers de la Comédie Française – Revue trimestrielle de théâtre* n°17, 1995, pp. 83-92.

KOURILSKY Françoise, *Mai 68 – Les théâtres populaires et la politique (1968-1970)*, séminaire de recherche à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, 1970.

LAGRAVE Henri, « Frankreich/France », *Maske und Kothurn*, 1979, pp. 9-16.

LANG Jack, « Projet d'Institut Universitaire de Recherche Dramatique », *Revue du théâtre universitaire de Nancy*, sans numéro, 1965, pp. 21-25.

LASSALLE Jacques, « Pourquoi faudrait-il que la nuit l'emporte ? », *Études théâtrales* n°56-57, 2013, pp. 18-26.

LEBEGUE Raymond, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, Office de publicité, 1954.

- « L'Institut d'Études théâtrales », *Annales de l'Université de Paris,* 32-2, 1962, pp. 128-134.

« Les conférences de l'Institut d'Études Théâtrales », *Revue d'histoire du théâtre*, 13/3, 1961, pp. 255-256.

« Les études théâtrales à la Sorbonne », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°5, 4ème année, mars 1960, p. 22.

« Liminaire », *Les cahiers du groupe de recherches théâtrales de l'université de Caen* n°1, avril 1970, non paginé.

« L'institut d'études théâtrales de la Sorbonne : Projet adopté en juillet 1968 par l'Assemblée générale des enseignants et des étudiants de cet institut », *Cahiers théâtre Louvain* n°6, 1968/1969, pp. 53-57.

MARTINEZ THOMAS Monique et NAUGRETTE Catherine, *Le Doctorat et la recherche en création*, Paris, L'Harmattan, 2020.

Mélanges pour Jacques Scherer – Dramaturgies, langages dramatiques, Paris, Nizet, 1986.

MONOD Richard, « Article en trois actes sur l'Institut d'Études Théâtrales », *Pratiques* n°15-16, 1977, pp. 128-145.

MORALY Yéhuda, « Hommage à Bernard Dort : De vives voix », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 46, n°2, 1994, pp. 187-191.

NAUGRETTE Catherine (dir.), *Les Voyages ou l'ailleurs du théâtre. Hommage à Georges Banu*, Bruxelles, éditions Alternatives théâtrales, 2013.

NAUGRETTE Catherine, « 9 x 9 questions sur la recherche-création », *thaêtre* [en ligne], Chantier #3 : Théâtre et recherche. Histoire et expérimentations, mis en ligne le 16 juin 2018.

« Notre programme, notre méthode », *Bulletins de la société des historiens du théâtre* n°1, janvier 1933, pp. 1-2.

PAVIS Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976.

- *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, éditions José Corti, 1990.
- « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* n° 29, 2001, pp. 13-27.
- « Études théâtrales », in Patrice Pavis (dir.), *Dictionnaire du théâtre* (1980), Paris, Dunod, 1996, pp. 126-127
- « L'état actuel de la recherche en analyse des spectacles : études théâtrales ou *performance studies* ? », in *L'Analyse des spectacles* (1996), Paris, Armand Colin, 2012, pp. 343-375.

« Pétition pour le maintien des études théâtrales à l'Université », *Le* Monde, 4 novembre 1980.

« Pétition pour la reconnaissance du Théâtre et de la Danse dans la nomenclature nationale des diplômes », décembre 2013.
En ligne : http://www.petitionpublique.fr/PeticaoVer.aspx?pi=P2013N45581

POIRSON Martial (dir.), *Manuel d'études théâtrales : Initiations aux arts de la scène et du spectacle*, Paris, Armand Colin, 2021.

« Quel avenir pour les Études Théâtrales universitaires ? : Entretien avec Bernard Dort et Richard Monod », *Théâtre/Public* n°36, novembre-décembre 1980, pp. 38-39.

« Recherches théâtrales et musicologiques », *Le Courrier du CNRS*, n°26, 1977, pp. 15-24.

« Répertoire des organismes universitaires d'études et de recherches théâtrales », *Organon : Bulletin d'études et de documentation théâtrales* vol. 1, supplément n°1, janvier 1972, pp. 2-13.

RIVIERE Jean-Loup, « 9 x 9 questions sur la recherche-création », *thaêtre* [en ligne], Chantier #3 : Théâtre et recherche. Histoire et expérimentations, mis en ligne le 16 juin 2018.

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

RYNGAERT Jean-Pierre, « Du bon usage du passé pour lire le présent », in Jacques Scherer, *Molière, Marivaux, Ionesco... 60 ans de critique*, Paris, Nizet, 2007, pp. 239-240.

SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Les Pouvoirs du théâtre : Essais pour Bernard Dort*, Paris, éditions théâtrales, 1994.

SCHERER Colette, « Institut d'études théâtrales », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 24, n°1, janvier-mars 1972, pp. 81-101.

- « Thèses et mémoires déposés à l'Institut d'Études Théâtrales (Paris 3) », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 25, n°4 octobre-décembre 1973, pp. 513-521.
- « La recherche à l'UER d'Études Théâtrales (Paris III - Centre Censier) », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 28, n°2, avril-juin 1976, pp. 165-193.
- « La recherche à l'UER d'Études Théâtrales (Paris III - Centre Censier) », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 31, n°1, janvier-février-mars 1979, pp. 96-105.
- « Recherche théâtrale et documentation », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 33, n°4, octobre-décembre 1981, pp. 476-484.
- « Recherches théâtrales et documentation : Thèses et maîtrises entrées à la Bibliothèque Gaston Baty du 1/1/81 au 31/12/83) », *Revue d'histoire du théâtre*, 1983/4, pp. 470-479.
- « Recherches théâtrales et documentation : Thèses et maîtrises entrées à la Bibliothèque Gaston Baty du 1/1/84 au 28/2/87) », *Revue d'histoire du théâtre*, 1987/4, pp. 422-448. ;
- « Recherches théâtrales et documentation : Thèses et maîtrises entrées à la Bibliothèque Gaston Baty du 1/3/87 au 30/6/90) », *Revue d'histoire du théâtre*, 1992/4, pp. 364-384.
- « Recherche théâtrale et documentation à la Bibliothèque Gaston Baty : Travaux manuscrits déposés du 1er juillet 1990 au 31 décembre 1995 », *Revue d'histoire du théâtre*, 1997/2, pp. 181-188.
- « Recherche théâtrale et documentation à la Bibliothèque Gaston Baty : Travaux manuscrits déposés du 1er juillet 1990 au 31 décembre 1995 (suite) », *Revue d'histoire du théâtre*, 1997/3, pp. 271-285.
- « Recherche théâtrale et documentation à la Bibliothèque Gaston Baty : Travaux manuscrits déposés du 1er juillet 1990 au 31 décembre 1995 (suite) », *Revue d'histoire du théâtre*, 1997/4, pp. 356-375.
- « Recherche théâtrale et documentation à la Bibliothèque Gaston Baty : Travaux manuscrits déposés du 1er janvier 1996 au 31 décembre 1998 », *Revue d'histoire du théâtre*, 2000/3, pp. 257-277.
- « Recherche théâtrale et documentation à la Bibliothèque Gaston Baty : Travaux manuscrits déposés du 1er janvier 1999 au 31 décembre 2002 », *Revue d'histoire du théâtre*, 2004/3, pp. 241-270.

SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France* (1950), Paris, Armand Colin, 2014.

- « Thèse de Sorbonne sur le théâtre français en 1954-1955 », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 7, n°3-4, 1955, pp. 349-350.
- « Thèse de Sorbonne sur le théâtre français en 1956-1957 », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 9, n°1-2, 1957, p. 64.
- « La Recherche théâtrale à la Faculté des Lettres de Paris », *Recherches théâtrales* vol. 1, n°1, mars 1958, pp. 34-35.
- « La Sorbonne et le théâtre », *World Premières/Premières mondiales* n°32, 1963, republié in Jacques Scherer, *Molière, Marivaux, Ionesco... 60 ans de critique*, Paris, Nizet, 2007, pp. 261-263.
- *Tartuffe - Histoire et structure*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1966.
- *Sur le Dom Juan de Molière*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur (SEDES), 1967.
- *Structures de Tartuffe*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur (SEDES), 1974.
- *Dramaturgies du vrai-faux*, Paris, PUF, 1994.

« Sujets de thèse inscrits, à la Sorbonne, sur les registres de l'Institut de Littérature comparée », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre*, vol. 7, n°1, janvier-mars 1939, pp. 34-35.

« Sujets de thèses inscrits à la Faculté des Lettres de Paris », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 1, n°4, 1948-1949, p. 308.

Théâtre et Enseignement : *Actes de la commission rectorale d'étude « Théâtre et Enseignement » de l'Académie de Paris (1969-1972)*, 1972, non publié.

Théâtre et universités, *Études théâtrales* n°1, 1992.

THOMASSEAU Jean-Marie (dir.), *Le Théâtre au plus près : Pour André Veinstein*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005.

TISSIER André, « L'Institut d'études théâtrales de l'Université de Paris III », *Cahiers pédagogiques* n°94, novembre 1970, pp. 100-102.

- « "La mise en scène" dans les programmes de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne », in Margret Dietrich (Hrsg.), *Regie in Dokumentation, Forschung und* Lehre, Salzbourg, Otto Müller Verlag, 1975, pp. 62-64.

« Travaux 1942-1943 », *Travaux (Société des Historiens du théâtre)*, vol. 2, 1944.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre* (1977), Paris, éditions sociales, 1993.

- *L'École du spectateur – Lire le théâtre 2*, Paris, éditions sociales, 1981.
- « À l'école du spectateur : Entretien avec Anne Ubersfeld », *Jeu* n°27, 1983, pp. 38-51.
- *Le Théâtre et la cité – De Corneille à Kantor*, Bruxelles, éditions de l'Association internationale de sémiologie du spectacle, 1991.
- *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.

- *Lire le théâtre III – Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1997.
- *Galions engloutis*, textes réunis par Pierre Frantz, Isabelle Moindrot et Florence Naugrette, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

« Un nouvel instrument bibliographique », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre*, vol. 4, n°1-2, janvier-mars 1936, p. 27.

VEINSTEIN André, « La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 5, n°4, 1953, pp. 294-300.
- *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955.
- « Frankreich », *Maske und Kothurn*, 1957, pp. 204-208.
- « Connaissance des arts et techniques du théâtre », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°19, février 1959, p. 13.
- « Théorie et pratique. Accords et Désaccords », *Maske und Kothurn*, 1971, pp. 285-292.
- « La première rencontre internationale des Enseignants de Théâtre appartenant aux universités », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 24, n°1, 1972, pp. 78-80.
- « Documentation et enseignement du théâtre », in Margret Dietrich (Hrsg.), *Regie in Dokumentation, Forschung und* Lehre, Salzbourg, Otto Müller Verlag, 1975, pp. 30-37.
- *Théâtre. Étude. Enseignement. Éléments de méthodologie*, *Cahiers théâtre Louvain* n°48, Bruxelles, 1983.

VINAVER Michel, *Écrits sur le théâtre 1*, réunis et présentés par Michelle Henry, Paris, L'Arche, 1998.
- *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1998.

VIRMAUX Alain, « Les études théâtrales à la Sorbonne », *Cahiers pédagogiques* n°51, décembre 1964, pp. 29-32.

Études et sources sur l'histoire de la *Theaterwissenschaft* dans l'espace germanophone

A) Études

BUGLIONI Chiara Maria, *"Das strittige Gebiet zwischen Wissenschaft und Kunst": Artur Kutscher und die Praxisdimension der Münchner Theaterwissenschaft*, Tübingen, Narr Verlag, Forum Modernes Theater n°48, 2017.

CORSSEN Stefan, *Die Anfänge der Theaterwissenschaft in Deutschland*, Magisterarbeit, Erlangen-Nürnberg, Friedrich-Alexander-Universität, 1997.
- *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Berlin, De Gruyter, 1998.

CORSSEN Stefan et KIRSCH Mechthild, *Max Herrmann und die Anfänge der deutschsprachigen Theaterwissenschaft*, Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte n°26, 1992.

ERTEL Erhard, FIEBACH Joachim, MÜNZ Rudolf et SCHUMACHER Ernst, *Gewordene Eigenart: Theater, Medien, Kulturelle Kommunikation an der Humboldt-Universität zu Berlin*, Berlin, Berliner Theaterwissenschaft n°12, 2006.

HOLLENDER Martin, *Der Berliner Germanist und Theaterwissenschaftler Max Herrmann (1865-1942): Leben und Werk*, Berlin, Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Band 42, 2013.

HULFELD Stefan et BIRGIT Peter (Hrsg.), *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert*, *Maske und Kothurn*, 55/1-2, 2009.

JAMMERTHAL Peter et LAZARDZIG Jan (Hrsg.), *Front Stadt Institut – Theaterwissenschaft an der Freien Universität, 1948-1968*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2018.

KIRSCH Mechthild, „Heinz Kindermann – ein Wiener Germanist und Theaterwissenschaftler“, in *Zeitenwechsel: Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1996, pp. 47-59.

LAZARDZIG Jan, TKACZYK Viktoria et WARSTAT Matthias, *Theaterhistoriografie: Eine Einführung*, Tübingen/Basel, A. Francke Verlag, 2012.

PROBST Nora, *Objekte, die die Welt bedeuten. Carl Niessen und die Kulturgeschichte(n) der frühen Theaterforschung in Köln*, thèse en cours à l’Université de Cologne (Allemagne).

SIEFERT Marion, *Former des artistes ? : L'Institut d'études théâtrales appliquées à Gießen*, mémoire de Master 2 d’études théâtrales sous la direction de Marielle Silhouette, Université Paris Ouest-La Défense, 2013.

SILHOUETTE Marielle, « Entre l'école et le théâtre : canons et classiques dans les années 1920 à Berlin », *Études germaniques*, vol. 62, n°3, 2007, pp. 629-638.

VON HERRMANN Hans-Christian, *Das Archiv der Bühne: Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2005.

WALACH Dagmar (Hrsg.), *„Mann soll sich nicht Ängsten in der Welt“. Max Herrmann*, Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, Berlin, 2012.

ZEGOWITZ Bernd, „"Zunächst meine herzlichen Glückwünsche zu Frankfurt": Der Germanist Julius Petersen auf dem Weg von Basel nach Berlin (1914-1921)“, in *Literaturwissenschaften in Frankfurt am Main 1914-1945*, Göttingen, Wallstein Verlag, Schriftenreihe des Frankfurter Universitätsarchivs n°7, 2017, pp. 47-63.

B) Sources publiées

„Anmerkungen der Redaktion“, *Maske und Kothurn*, 1967, pp. 200-203.

Antifaschistische Arbeitsgruppe, *Theaterwissenschaft und Faschismus*, Berlin (Ouest), Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, 1981.

BALME Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft* (1999), Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2014.

- „Carl Niessen, Handbuch der Theater-Wissenschaft : Relektüre“, *Forum Modernes Theater*, 24/2, 2009, pp. 183-189.

BERGIEN Ute et BEUL Miriam, „Ein Beitrag ehemaliger Studenten zur Debatte um die Theaterwissenschaft: Schmoren im eigenen Saft“, *Berliner Zeitung*, 10. Juli 2000.

„Berichte der theaterwissenschaftlichen Institute an den deutschen Universitäten“, *Das deutsche Theater: Jahrbuch für Drama und Bühne*, Band II, 1923/1924, pp. 134-147.

Bibliographie Hans Knudsen, Berlin (Ouest), Gesellschaft für Theatergeschichte E.V., 1951.

BIRBAUMER Ulf, « Recherche théâtrale et communication (inter)culturelle », *Études théâtrales* n°1, 1992, pp. 33-41.

Der Wert des Studiums der Theaterwissenschaft für die Theaterpraxis, Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins, Band IV.1, 1989.

DESSOIR Max, „Kunstgeschichte und Kunstsystematik“, in *Dritter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft (Halle, 7-9. Juni 1927)*, Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1927, pp. 27-38.

DIEDERICHSEN Diedrich, „Theaterwissenschaft und Literaturwissenschaft“ (1966), in *Methodenfragen der deutschen Literaturwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, pp. 325-349.

DIETRICH Margret, „Das Institut für Theaterwissenschaft an der Wiener Universität“, *Maske und Kothurn*, 1960, pp. 191-194.

- “The "Institut für Theaterwissenschaft" at the University of Vienna – L’Université et la recherche théâtrale”, *Le Théâtre dans le monde*, vol. 10, n°2, 1961, pp. 155-159.
- „Heinz Kindermann 1894-1964“, *Maske und Kothurn*, 1964, pp. 195-202.
- „Sinn und Notwendigkeit von integrativwissenschaftlich koordinierter Grundlagenforschung in ihrer Beziehung zur Theaterwissenschaft“, *Maske und Kothurn*, 1971, pp. 275-284.
- „Laudatio für Heinz Kindermann“, *Maske und Kothurn*, 1974, pp. 231-237.
- „Österreich/Austria/Autriche“, *Maske und Kothurn*, 1979, pp. 27-33.

DRAMATURGISCHE GESELLSCHAFT, *Jahresband 1956 mit dem Protokoll der IV. Dramaturgentagung, Berlin vom 26. bis 30. September 1956*, 1956.

DREBLER Roland, „Zur Rezeptionsforschung der Theaterwissenschaft“, *Material zum Theater* n°130, 1980, pp. 3-28.

DRIMMEL Heinrich, „Geleitwort zum X. Jahrgang von Bundesminister für Unterricht Dr. Heinrich Drimmel“, *Maske und Kothurn*, 1964, p. 1.

ERKEN Günther, „Theaterwissenschaftler machen Inventur“, *Diskurs: Zeitschrift für Theater, Film und Fernsehen* n°1, 1972, pp. 168-173.

- „Bundesrepublik Deutschland/Federal Republic of Germany/République Fédérale d’Allemagne“, *Maske und Kothurn*, 1979, pp. 34-38.

ERKEN Günther et KOEBNER Thomas, „Studieneinführung Theaterwissenschaft“, *Aspekte: Das deutsche Studienmagazin* n°9, 1972, pp. 12-14.

ERPENBECK Fritz, „Theaterwissenschaft – Wissenschaft vom Leben“, *Theater der Zeit*, 3/1, 1948, pp. 1-9.

FIEBACH Joachim, *Von Craig bis Brecht – Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin (Est), Henschelverlag, 1975.

- „Entwicklungsprozesse unseres Theaters analysieren – Zu einigen Fragen der theaterwissenschaftlichen Forschung“, *Theater der Zeit*, vol. 12, 1980, pp. 32-33.
- „Theaterwissenschaft und Theaterpraxis an der Humboldt-Universität zu Berlin“, *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert*, *Maske und Kothurn* 55/1-2, 2009, pp. 247-256.
- „Theaterwissenschaft Ost/West“, in Peter Jammerthal, Jan Lazardzig (Hrsg.), *Front Stadt Institut – Theaterwissenschaft an der Freien Universität, 1948-1968*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2018, pp. 145-154.

FIRNBERG Hertha, „Zum 25. Jahrgang von "Maske und Kothurn"“, *Maske und Kothurn*, 1979, p. 1.

FISCHER-LICHTE Erika, *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Tübingen/Basel, A. Francke Verlag, 2009.

- „Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin“, in *Die Altertums- und Kunstwissenschaften an der Freien Universität Berlin*, Göttingen, V&R Unipress, Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte der Freien Universität Berlin n°7, 2015, pp. 59-99.

FISCHER-LICHTE Erika, GREISENEGGER Wolfgang et LEHMANN Hans-Thies, *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994.

FRIEDRICH Götz, „Antwort auf viele Fragen junger Menschen: Über die Arbeit am Deutschen-Theater Institut“, *Theater der Zeit*, vol. 10, 1952, pp. 17-19.

„Geschlossene Gesellschaft: Die Provinzialisierung des Westberliner Theaterlebens und einige Ursachen“, *Spandauer Volksblatt* n° 5643, 20 Décembre 1964.

GROMES Hartwin et STING Wolfgang (Hrsg.), *Theater studieren. Konzepte der Praxisvermittlung in universitären Studiengängen*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 2005.

„Gutachten der Philosophischen Fakultät der Universität Berlin zur Begründung eines Theaterwissenschaftlichen Instituts“ (1921), *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* n°3-4, 1974, pp. 355-356.

HAARMANN Hermann, „Theaterwissenschaft und ihr Verhältnis zur Geschichte“ (1974), in Helmar Klier (Hrsg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum – Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, pp. 290-309.

HARNACK Falk, „Theaterwissenschaft – Theaterpraxis“, *Theater der Zeit*, 3/4, 1948, pp. 27-28.

HEIDTMANN Frank et ULRICH Paul S., *Wie finde ich film- und theaterwissenschaftliche Literatur?* (1978), Berlin (Ouest), Berlin Verlag, 1988.

HOFFMEIER Dieter, „Deutsche Demokratische Republik/German Democratic Republic/République Démocratique Allemande“, *Maske und Kothurn*, 1979, pp. 39-43.

JESSNER Leopold, „Gruß an Max Herrmann“ (1925), in *Theater der zwanziger Jahre*, Berlin (Est), Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1979, p. 184.

HERRMANN Max, „Über die Aufgaben eines theaterwissenchaftlichen Institutes“ (1920), *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* n°3-4, 1974, pp. 351-353.

JESSNER Leopold, „Gruß an Max Herrmann“, in *Schriften – Theater der zwanziger Jahre*, Berlin (Est), Henschelverlag, 1979, p. 184.

JHERING Herbert, „Irrwege der Theaterwissenschaft“, *Dramaturgische Blätter*, 1/5, 1947, pp. 17-20.

KINDERMANN Heinz, „Aufstieg und Aufgabenbereich der Theaterwissenschaft“, in *Gastvorträge von Professoren der Universität Wien Heinz Kindermann und Margret Dietrich anlässlich zur Gründung des Theaterwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität Ankara*, Ankara, Ankara Universitesi Basimevi, 1965, pp. 1-26.

- „Österreich“, *Maske und Kothurn*, 1957, pp. 222-230.
- „Die völkerverbindende Funktion der Theaterwissenschaft: der internationale Kulturaustausch zwischen den Theaterforschern“, in *Literatur und Literaturgeschichte in Österreich*, Vienne/Budapest, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften/Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1979, pp. 179-186.

KLIER Helmar (Hrsg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum – Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.

KNUDSEN Hans, „Universität und Theater“, *Das deutsche Theater : Jahrbuch für Drama und Bühne* n°1, 1922/1923, pp. 168-172.

- „Ein Semester "Theaterwissenschaftliches Institut an der Universität Berlin"“, Die deutsche Bühne, 10. April 1924, pp. 51-52.
- *Das Studium der Theaterwissenschaft in Deutschland*, Charlottenburg, Verlag "Hochschule und Ausland", Handbuch für das Hochschulstudium in Deutschland: Ein Führer für ausländische Studenten, 1926.
- „Der Stand der Theaterwissenschaft in Deutschland“, *The Germanic Review: literature, culture, theory* n°2, 1927, pp. 75-78.
- *Theaterkritik*, Charlottenburg, Verlag "Hochschule und Ausland", 1928.

- „Berliner Theater“, *Preußische Jahrbücher* n°218, Oktober-Dezember 1929, pp. 256-261.
- *Wesen und Grundlagen der Theaterkritik*, Berlin, Theaterverlag Albert Langen/Georg Müller, 1935.
- *Theaterwissenschaft: Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin*, Berlin (Ouest), Im Christian Verlag, 1950.
- *Theaterwissenschaft und lebendiges Theater*, Berlin (Ouest), Im Christian Verlag, 1951.
- „50 Jahre Gesellschaft für Theatergeschichte - 50 Jahre theatergeschichtliche Forschung“, *1902-1952 : Ein halbes Jahrhundert Gesellschaft für Theatergeschichte E. V., Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* n°10, 1952, pp. 3-12.
- „Max Herrmann“, *Maske und Kothurn*, 1955, pp. 167-170.
- „Probleme und Leistungen der Theaterwissenschaft“, *Universitas: Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur*, vol. 10, n°9, 1955, pp. 955-964.
- „Vom Beruf des Schauspielers“, *Tribüne* n°11, 1955, non paginé.
- „Bühnenstudenten – Studentenbühne / Theaterwissenschaft als Universitätsfach“, *Der Tagesspiegel*, 7. November 1956.
- „Deutsche Bundesrepublik“, *Maske und Kothurn*, 1957, pp. 195-201.
- „Begründung und Entwicklung der Theaterwissenschaft an der Friedrich-Wilhelms-Universität“, *Studium Berolinense : Aufsätze und Beiträge zu Problemen der Wissenschaft und zur Geschichte der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1960, pp. 739-754.
- „The University Drama Department - Institut für Theaterwissenschaft - L’Université et l’enseignement du théâtre“, *Le Théâtre dans le monde*, vol. 9, n°3, 1960, pp. 262-264.
- „Theaterwissenschaft für den Deutschunterricht“, *Der Deutschunterricht: Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung*, vol. 16, n°3, 1964, pp. 93-104.
- *Methodik der Theaterwissenschaft*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, Verlag W. Kohlhammer, 1971.

„Knudsen-Doktoranden: Auf der Suche nach einem neuen Vater“, *Berliner Extra-Dienst* n°5, 3 juin 1967.

„Kölner Theaterwissenschaftliche Dissertationen seit 1952“, *Maske und Kothurn*, 1962, pp. 91-92.

KRENGEL-STRUDTHOFF Ingeborg et HADAMCZIK Dieter, „Hans Knudsen – Daten“, in *Theater …der Nachwelt unverloren*, Berlin (Ouest), Colloquium Verlag, 1987, pp. 8-15.

KUCKHOFF Armin-Gerd, „Nach dem Gesetz, wonach du angetreten…: Deutsches Theater-Institut Weimar und Theaterhochschule Leipzig (1947-1967)“, in *Theater hier und heute: Zum 50. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution und zum 20. Jahrestag der Theaterhochschule Leipzig, Beiträge zur Theaterwissenschaft*, Berlin (Est), Henschelverlag, 1968, pp. 11-51.

KUTSCHER Artur, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, Munich, Desch Verlag, 1949.

- „Meine theaterwissenschaftlichen Bemühungen“, *Maske und Kothurn*, 1956, pp. 343-350.
- *Der Theaterprofessor: Ein Leben für die Wissenschaft vom Theater*, Munich, Franz Ehrenwirth Verlag, 1960.

LAZAROWICZ Klaus, „Theaterwissenschaft heute“, *Universitas: Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur*, vol. 35, n°7, 1980, pp. 833-840.

MEIER Monika, ROESSLER Peter et SCHEIT Gerhard, *Theaterwissenschaft und Faschismus*, Berlin, Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, 1981.

MEISTER Richard, „Die Aufgaben der Theaterwissenschaft“, *Maske und Kothurn*, 1955, pp. 201-202.

MELNITZ William W., “Theatre Arts as an Academic Discipline: Recent Theatrical Literature in German”, *Educational Theatre Journal*, 3-2, 1951, pp. 135-141.

MIERENDORFF Marta, „Das fatale Loch in der Theatergeschichte Berlins“, *Die Mahnung* n°6, 11. Jahrgang, 15. März 1964, p. 5.

MIERENDORFF Marta et WICCLAIR Walter, *Im Rampenlich der „dunklen Jahre“ – Aufsätze zum Theater im „Dritten Reich“, Exil und Nachkrieg*, Berlin, edition Sigma, 1989.

„Mitteilungen des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien“, *Maske und Kothurn*, 1973, p. 89.

Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen, Berlin, *Theater der Zeit, Recherchen* 117, 2014.

MÜNZ Rudolf, „Zur Begründung der Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns“, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* n°3-4, 1974, pp. 333-348.

NIESSEN Carl, „I. Kongress der deutschen Theaterwissenschaft : Zur "Wissenschaftlichen Woche" (Magdeburg 1927)“, in Carl Niessen, *Kleine Schriften zur Theaterwissenschaft und Theatergeschichte*, Emsdetten, Verlag Lechte, 1971, pp. 8-11.

- „Warnung vor zuviel Theaterwissenschaft“, *Theater der Zeit*, vol. 12, 1947, pp. 23-24.
- *Handbuch der Theater-Wissenschaft – Band I*, Emsdetten, Verlag Lechte, 1949.
- *Kleine Schriften zur Theaterwissenschaft und Theatergeschichte*, Emsdetten, Verlag Lechte, 1971.

« Ouvrage en langue allemande : Bibliographie établie par Paul Ellmar », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 4, n°3, 1952, pp. 301-303.

PASSOW Wilfried, „Münchner Theaterwissenschaftliche Dissertationen 1953-1962“, *Maske und Kothurn*, 1963, pp. 328-330.

PAUL Arno, « Theater », in Werner Faulstich (Hrsg.), *Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1979, pp. 316-372.

PERDEKAMP Gabi Groβe, *Einblick in das Studium der Theaterwissenschaft. Studenten vermitteln Inhalte ihres Fachs,* Munich, OPS-Verlag, 1995.

Personal- und Vorlesungs-Verzeichnis – Studienjahr 1965/66, Herbstsemester, Berlin (Est), 1965.

PETERSEN Julius, „Die Stellung der Theaterwissenschaft", in *Heftgabe der Gesellschaft für Deutsche Literatur zum siebzigsten Geburtstag ihres Vorsitzenden Max Herrmann*, Berlin, 1935, pp. 33-39.

PETRUSCHKA Peter, „Arbeitsteilung – geteilte Arbeit ? – Zur Dramaturgen-Ausbildung an der Humboldt-Universität", *Theater der Zeit,* vol. 9, 1978, pp. 34-36.

RHOTERT Bernt, „Abschied von Artur Kutscher", *Maske und Kothurn,* 1961, pp. 285-287.

RISCHBIETER Henning, „*Kommentar:* Der Aufstand tagt in den Seminaren – Zur Krise der Theaterwissenschaft", *Theater heute*, 10/2, Februar 1969, p. 68.

ROHMER Rolf, *Theaterkritik – Aufgaben und Möglichkeiten, Material zum Theater* n°108, 1979.

ROJEK Hans Jürgen, *Bibliographie der deutschsprachigen Hochschulschriften zur Theaterwissenschaft von 1953 bis 1960, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte,* Band 61, Berlin, 1962.

Rundbrief des Zentralinstitutes für Theaterwissenschaft an der Universität Wien n°5, décembre 1944.

SANDIG Holger, „Theaterwissenschaft und die Berufsziele der Studierenden", *Maske und Kothurn,* 1971, pp. 357-365.

SATORI-NEUMANN Bruno, „Die Vereinigung Künstlerischer Bühnenvorstände – Ihre Begründung, ihre Entwicklung und ihre Ziele", *Zeitschrift zur Bühnentagung in Kiel,* 7.-9. Mai 1926, pp. 17-25.

- *Die Schriften aus der Berliner literaturwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns (1895-1936). Eine Bibliographie,* Berlin, Gesellschaft für deutsche Literatur, 1936.

SCHNITZLER Henry, "Some Developments in Theatre Research Abroad", *Educational Theatre Journal*, 2-2, 1950, pp. 108-115.

SCHOLL Norbert et KLEINDIEK Jürgen W., "Braucht das Theater eine eigene Wissenschaft?", *Die Zeit*, 12 juin 1970.

SCHÖNE Günter, „Hans Knudsen (1886-1971)", *Recherches théâtrales,* vol.12, n°3, 1972, pp. 202-203.

SCHULTZ Günter, „Hans Knudsen", *Maske und Kothurn,* 1956, pp. 339-343.

- „In memoriam: Hans Knudsen", *Maske und Kothurn*, 1971, pp. 129-131.

SCHUMACHER Ernst, „Zur Situation der Theaterwissenschaft“, *Theater der Zeit* n°6, 1967, pp. 25-26.

- *Brecht – Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert*, Berlin (Est), Verlag Das europäische Buch, 1973.
- *Sozialistisches Theater: Seine soziale Rolle, sein Umgang mit Brecht, sein Verhältnis zum Alltag – Drei Vorträge von Ernst Schumacher*, *Material zum Theater* n°143, 1981.
- *Theaterkritik und Theaterwissenschaft: Beiträge zu Meinungsbildung und Meinungsstreit über das Theater der achtziger Jahre*, *Material zum Theater* n°201, 1986.
- *Neue Schriften zur darstellenden Kunst*, Berlin (Est), Henschelverlag, 1986.
- „Entschuldigung – und eine Erneuerung? Aus einem Text zum Außerordentlichen Kongress des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR am 28. Januar 1990“, *Theater heute*, 31/3, 1990, pp. 30-32.
- „Ein Beitrag zur Debatte über die Theaterwissenschaft der Humboldt-Universität: Das gebrochene Monopol der Bühne“, Berliner Zeitung, 28. Juni 2000.
- *Ein bayerischer Kommunist im doppelten Deutschland – Aufzeichnungen (1945-1991*), herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Michael Schwartz, Biographie Quellen zur Zeitgeschichte 24, Munich, R. Oldenbourg Verlag, 2007.

SCHWAB Lothar, „Studieneinführung Theaterwissenschaft“, *Aspekte: Das deutsche Studienmagazin* n°7/8, 1975, pp. 12-15.

SCHWANBECK Gisela, *Bibliographie der deutschsprachigen Hochschulschriften zur Theaterwissenschaft von 1885 bis 1952*, *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Band 58, Berlin, 1956.

- “Theatre theses in the Federal German Republic”, *Recherches théâtrales*, vol. 1, n°1, mars 1958, pp. 36-41.

„Theater als Wissenschaft - Zum Tode von Hans Knudsen“, *Die Welt*, 8 février 1971.

Theaterkritik in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft – Beiträge von der 1. Theaterkritiker-Konferenz, November 1979, *Material zum Theater* n°108, 1980.

Theater in den Kämpfen unserer Zeit – Beiträge vom IV. Kongress des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR (1), *Material zum Theater* n°132, 1980.

Theater in den Kämpfen unserer Zeit – Beiträge vom IV. Kongress des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR (2), *Material zum Theater* n°133, 1980.

Theater in den Kämpfen unserer Zeit – Beiträge vom IV. Kongress des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR (3), *Material zum Theater* n°134, 1980.

Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, Tübingen, Narr Verlag, Forum Modernes Theater, 2010.

Theaterwissenschaft in Berlin – Beschreibende Bibliographie der am Theaterwissenschaftlichen Institut unter Hans Knudsen entstandenen Dissertationen (Friedrichs-Wilhelms-Universität 1945 und Freie Universität Berlin 1949-1966), Berlin (Ouest), Colloquium Verlag, 1966.

Theaterwissenschaftliche Berichte. Zeitschrift der akademischen Vereinigung für Theaterwissenschaft an der Universität Berlin n°1, janvier 1921.

„Tradition und Entwicklung der Theaterwissenschaft in Berlin“, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* n°3-4, 1974, pp. 331-456.

WEILER Christian, „Das Theater – als Ort des Denkens und als Objekt der Begierde: Christel Weiler spricht mit Andrzej Wirth, Hans-Thies Lehmann und Susanne Winnacker über das Modell „Angewandte Theaterwissenschaft“ in Gießen“, *Theater heute* n°12, 1988, pp. 41-46.

WEKWERTH Manfred, *Theater und Wissenschaft – Überlegungen für das Theater von heute und morgen*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1974.

WICCLAIR Walter, *Von Kreuzburg bis Hollywood*, Berlin (Est), Henschelverlag, 1975.

„Wiener Theaterwissenschaftliche Dissertationen 1956-1959“, *Maske und Kothurn*, 1960, pp. 286-287.

„Wiener Theaterwissenschaftliche Dissertationen bei Heinz Kindermann“, *Maske und Kothurn*, 1970, pp. 282-319.

„Wiener theaterwissenschaftlicher Dissertationen (Septembre 1971 bis Ende September 1976)“, *und Kothurn*, 1976, pp. 296-351.

WILCKE Joachim, „Berliner theaterwissenschaftliche Dissertationen. 1953-1959“, *Maske und Kothurn*, 1961, pp. 368-369.

WULF Joseph, *Theater und Film im Dritten Reich : Eine Dokumentation*, Gütersloh, Sigbert Mohn Verlag, 1964.

ZIELSKE Harald, „Theatergeschichte oder praktisches Theater?“, *Die Deutsche Bühne* n°41, 1970, cité in *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, *op. cit.*, pp. 164-170.

- „Periodische Bibliographien zur Theaterwissenschaft: Zur Fachbibliographischen Situationen einer jungen Wissenschaftsdisziplin“, *Bibliothek und Wissenschaft*, Band 8, 1972, pp. 209-286.

Zwanzig Jahre Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin bei Professor Dr. Hans Knudsen (1948-1968), Berlin (Ouest), Ernst-Reuter-Gesellschaft der Förderer und Freunde der Freien Universität Berlin e. V, 1968.

Études et sources sur l'histoire des études universitaires sur le théâtre dans le monde

A) Études

GIERSDORF Jens Richard, "Dance Studies in the International Academy: Genealogy of a Disciplinary Formation", *Dance, the Disciplines, and Interdisciplinarity*, *Dance Research Journal*, 41/1, 2009, pp. 23-44.

JACKSON Shannon, *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity* (2004), Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

JOBEZ Romain, « Études théâtrales et conscience critique : un enseignement des deux côtés du Rhin », in *Teatro do Mundo. O Teatro na Universidade: Ensaio e Projecto*, Porto, FLUP, 2007, pp. 41-47.

QUILLET Françoise (dir.), *Des formations en arts du spectacle : Amériques-Asie-Europe*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2016.

B) Sources publiées

„Arbeitstagung Osteuropäischer Theaterforscher", *Maske und Kothurn*, 1965, p. 366.

BLANCHART Paul, « Le Théâtre des Nations et la recherche dramatique et scénique : Bilan de son exceptionnel apport à la connaissance théâtrale durant cinq premières saisons internationales », *Recherches théâtrales*, vol. 1, n°2, 1960, pp. 16-25.

BOLESLAW Barlog, *Theater lebenslänglich*, Munich, Universitas Verlag, 1981.

BOLL André, « Vienne : Congrès de l'Institut International du Théâtre », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°21, juillet 1961, p. 17.

Bulletin de l'Institut International du Théâtre n°IV, juin-août 1949.

« Centre d'Études Théâtrales de Louvain : Année académique 1968-1969 », *Cahiers théâtre Louvain* n°4-5, mai 1968, pp. 4-17.

« Chaires d'Universités », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 13, n°4, 1961, p. 362.

CLANCY Jacques, « Emploi du jeu dramatique (Drama) dans l'Enseignement Primaire, Secondaire et Supérieur en Grande-Bretagne », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 27, n°3, 1975, pp. 255-277.

CLOSS August, „Aufbau, Methodik und Ziel des Drama-departments an der Universität Bristol", *Maske und Kothurn*, 1955, pp. 351-355.

« Communiqué rédactionnelle », *Recherches Théâtrales*, vol. 13, n°2, 1974, p. 128.

« Conférence International d'Histoire du Théâtre (Londres, 17-23 juillet 1955) », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 7, n°1, 1955, p. 78.

« Conférence International d'Histoire du Théâtre (17-23 juillet) », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 7, n°3-4, 1955, p. 352.

« Congrès international des sciences historiques (Varsovie, août 1933) », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre*, vol. 2, n°1-2, janvier-mars 1934, pp. 8-9.

« Congrès international de théâtre », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre*, vol. 4, n°1-2, janvier-mars 1936, p. 27.

„Das Internationale Institut für Theaterforschung in Venedig", *Maske und Kothurn*, 1965, p. 89.

DIETRICH Margret, „II. Internationaler Kongress für Theaterforschung", *Maske und Kothurn*, 1957, pp. 358-361.

DIETRICH Margret (Hrsg.), *Regie in Dokumentation, Forschung und* Lehre, Salzbourg, Otto Müller Verlag, 1975.

DOLAN Jill, "Producing Knowledges That Matter: Practicing Performance Studies Through Theatre Studies", *The Drama Review* vol. 40, 1996/4, pp. 9-19.

« Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale », *Revue d'histoire du théâtre,* vol. 8, n°1, 1956, p. 65.

« Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale », *Recherches théâtrales,* vol. 2, n°1, 1960, p. 64.

GERMAY Robert et POIRRIER Philippe (dir.), *Le Théâtre universitaire. Pratiques et expériences*, Dijon, éditions universitaires de Dijon, 2013.

GOURFINKEL Nina, « Les méthodes d'histoire du théâtre en URSS », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre,* vol. 2, n°3, mai 1934, pp. 41-51.

- « Histoire et technique du théâtre en URSS », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 3, n°4, 1951, pp. 454-458.

HONT Ferenc, „Einige Problem der Osteuropäischen Theaterforschung", *Maske und Kothurn*, 1966, pp. 123-127.

« Institutions de science théâtrale en Tchécoslovaquie », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 19, n°2, 1967, pp. 199-200.

« Institutions scientifiques du théâtre (en Hongrie) », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 22, n°1, 1970, pp. 79-81.

« Is Performance Studies Imperialist? Part 3: A forum », *The Drama Review* vol. 51, 2007/4, pp. 7-23.

JUBINVILLE Yves, « Points tournants. Bilan et perspective des études théâtrales au Québec », *Tangence* n°100, 2012, pp. 121–132.

KASZYNSKI Stanislaw, „Theaterwissenschaftliches Schrifttum von Polen 1965", *Maske und Kothurn*, 1967, pp. 95-96.

KINDERMANN Heinz, „Internationale Theaterhistoriker-Tagung von 1955", *Maske und Kothurn*, 1955, pp. 178-179.

- „Europäische Theaterausstellung 1955", *Maske und Kothurn*, 1956, pp. 81-88.

- „Theaterforschung im Dienst der Völkerständigung“, *Maske und Kothurn*, 1956, pp. 354-358.
- « Chaires d'Université : Rapport au Comité Exécutif », *Recherches théâtrales*, vol. 6, n°3, 1964, pp. 155-157.
- « Les Études Théâtrales aux Universités Européennes : Compte-rendu de la Communication de M. le Professeur Kindermann à l'Assemblée Générale », *Recherches théâtrales*, vol. 7, n°3, 1966, pp. 151-152.
- « Rapport 1966 sur les chaires de sciences théâtrales », *Recherches théâtrales*, vol. 8, n°3, 1967, pp. 139-141.
- « Introduction », *Maske und Kothurn*, 1979, pp. 4-5.

KINDERMANN Heinz et DIETRICH Margret, « Avant-propos », in *Das Theater und sein Publikum - Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenz in Venedig 1975 und Wien 1976*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1977, pp. 14-16.

„Kurzbeitrage“, *Maske und Kothurn*, 1971, pp. 371-378.

La Représentation théâtrale et le langage de la critique – 5ème Symposium International des Critiques de théâtre et des Théâtrologues les 29 et 30 mai 1982, Novi Sad, 1983.

« Le 3ème congrès international d'histoire du théâtre », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 13, n°4, octobre-décembre 1961, pp. 361-362.

« L'enseignement théâtral au Danemark », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 6, n°1-2, 1954, pp. 90-91.

« Les Études Théâtrales aux Universités Européennes : Compte-rendu de la Communication de M. le Professeur Kindermann à l'Assemblée Générale », *Recherches théâtrales*, vol. 7, n°3, 1966, pp. 151-152.

« Le théâtre universitaire américain », *Revue d'histoire du théâtre*, 4/3, 1952, pp. 259-260.

MCKENZIE John, "Is Performance Studies Imperialist?", *The Drama Review* vol. 50, 2006/4, pp. 5-8.

NAGLER Aloïs, „Vereinigte Staaten von Amerika“, *Maske und Kothurn*, 1957, pp. 241-244.

OGDEN Dunbar, "Professor A. M. Nagler on his sixtieth Birthday", *Maske und Kothurn*, 1968, pp. 214-215.

PACUVIO Giulio, « Rapport sur la Conférence Internationale (Venise 57) », *Recherches théâtrales*, vol. 1, n°1, mars 1958, pp. 5-8.

« Périodiques spécialisés », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 1, n°1-2, 1948-1949, pp. 79-81.

REINELT Janelle, "Is Performance Studies Imperialist? Part 2", *The Drama Review* vol. 51, 2007/3, pp. 7-16.

« Représentants de la Société d'Histoire du Théâtre à l'étranger », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 6, n°4, 1954, pp. 307-308.

SCHECHNER Richard, "A New Paradigm for Theatre in the Academy", *The Drama Review* vol. 36, 1992/4, pp. 7-10.

- *Performance studies: An introduction* (2002), New York, Routledge, 2013.

Theaterwissenschaft im Geistesleben der Gegenwart, Maske und Kothurn, 1957.

„Theaterwissenschaft an europäischen Universitäten", *Maske und Kothurn*, 1970, pp. 85-96.

„Theaterwissenschaftliches Schrifttum vom Jugoslawien und Ungarn 1965", *Maske und Kothurn*, 1966, pp. 299-300.

„Theaterwissenschaftliche Dozenten-Konferenz in Kopenhagen", *Maske und Kothurn*, 1971, pp. 273-274.

„Theaterwissenschaftliche Dozentenkonferenz in Salzburg", *Maske und Kothurn*, 1974, p. 208.

Theatre Research international : New series, vol. 1, n°1, octobre 1975.

„Vierter Internationale Kongress für Theaterforschung", *Maske und Kothurn*, 1965, p. 365.

Articles des revues dépouillées

A) Sur la Société d'histoire du théâtre

« Assemblée générale », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre* n°1-2, troisième année, janvier-mars 1935, p. 35.

« Assemblée générale », *Bulletin de la société des historiens du théâtre*, 5/3-4, avril-juin 1937, pp. 33-35.

« Assemblée générale », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre* n°2, septième année, avril-juin 1939, p. 50.

BURGAUD André, « Chronologie », *Revue d'histoire du théâtre*, 42/1-2, 1990, p. 6.

CHANCEREL Léon, « Activités de la Société (Octobre 1952-Juillet 1953) », *Revue d'histoire du théâtre*, 5/3, 1953, pp. 194-195.

« Notre programme, notre méthode », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre* n°1, janvier 1933, p. 1-5.

« Société des historiens du théâtre : Statuts », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre*, 3/7-8, décembre 1935, pp. 122-123.

« Statuts », *Revue d'histoire du théâtre* n°IV, 1948-1949, pp. 317-318.

B) Sur l'Institut international du théâtre

« 9ème congrès de l'IIT », *Revue d'histoire du théâtre*, 13/3, 1961, pp. 257-258.

« Association internationale des critiques de théâtre », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°19, février 1959, p. 14.

Association Internationale des Critiques de Théâtre, Bulletin n°7, juin 1975.

« Cinq questions à Piscator », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°37, novembre 1962, pp. 8-9.

« Correspondants de l'Institut International du Théâtre », *Le Théâtre dans le monde*, 17/3-4, 1968, p. 157.

COGNIAT Raymond, « Le Centre Français de l'IIT », *Le Théâtre dans le monde* n°0, 1950, p. 55.

« Enquêtes ITI », *World Premières mondiales* n°42, mars-avril 1964, pp. 29-30.

« Enquête ITI 2 », *World Premières mondiales* n°43, mai-juin 1964, pp. 43-45.

« Enquêtes internationales », *Le Théâtre dans le monde*, 17/3-4, 1968, p. 134.

GILDER Rosamond, REES Llewellyn et HAINAUX René, « Notre objectif est double… », *Le Théâtre dans le monde* n°0, 1950, p. 4.

GILDER Rosamond, "Ten Years of ITI", *Educational Theatre Journal* n°11, 1959/11, pp. 1-7.

HAENSEL Carl, « Le Droit d'auteur », *Le Théâtre dans le monde*, 9/3, automne 1960, pp. 245-248.

HUNT Hugh, « Droits et devoirs du metteur en scène », *Le Théâtre dans le monde*, 10/3, 1961, pp. 199-212.

« Institut International du Théâtre », *Revue d'histoire du théâtre*, 1/1-2, 1948-1949, p. 94.

« Ionesco répond à Piscator », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°39, janvier 1963, p. 3.

IONESCO Eugène, „Wer ist die Avantgarde?: Eine Kontroverse zwischen Eugène Ionesco und Erwin Piscator", *Theater heute*, 4/2, février 1963, p. 57.

JOSSET André, « La conférence internationale de Paris sur le théâtre et la jeunesse », *Le Théâtre dans le monde*, 2/3, 1952, p. 4.

- « L'Institut International du Théâtre », *Le Théâtre dans le monde*, 5/3, 1956, pp. 182-184.

« La liberté du metteur en scène », *Le Théâtre dans le monde*, 5/4, automne 1956, pp. 291-304.

« La presse théâtrale », *Théâtre : Drame, musique et danse* n°28, février 1962, pp. 14-15.

« Les cadres de l'IIT de 1948 à 1968 », *Le Théâtre dans le monde*, 17/3-4, 1968, p. 117.

« Les concours internationaux », *Le Théâtre dans le monde*, 17/3-4, 1968, p. 135.

« Les grands travaux », *Le Théâtre dans le monde*, 17/3-4, 1968, pp. 124-129.

« Le Nouveau Comité Exécutif de l'AITT (Association Internationale des Techniciens de Théâtre) », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°25, septembre 1959, p. 2.

« Les organisations internationales du domaine du théâtre associées à l'Institut International du Théâtre », *Le Théâtre dans le monde*, 17/3-4, 1968, p. 157.

« Les pays membres », *Le Théâtre dans le monde*, 17/3-4, 1968, p. 118.

« Les statuts de l'AITT », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°25, septembre 1959, p. 2.

« L'Institut International du Théâtre et le Théâtre des Nations », *World Premières/Premières mondiales* n°44, 1964, pp. 54-62.

« Motion générale de la première Rencontre Internationale des Techniciens du Théâtre », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°2, juillet-août 1957, p. 6.

PISCATOR Erwin, « L'adaptation de romans à la scène », *Le Théâtre dans le monde*, 5/4, 1956, pp. 291-304.

PRIESTLEY J. B., « Une opinion personnelle », *Le Théâtre dans le monde/Theater World* n°0, 2ème trimestre 1950, pp. 43-45.

« Quarante-cinq réunions internationales sur le théâtre », *Le Théâtre dans le monde*, 17/3-4, 1968, pp. 121-122.

« Résolutions de la Conférence Internationale sur le Théâtre et la Jeunesse (7, 8 et 9 avril 1952 à la Maison de l'Unesco à Paris) », *Théâtre et jeunesse, Le Théâtre dans le monde*, volume 2, numéro 3, 4ème trimestre 1952, p. 5.

SASTRE Alfonso, « Vers un théâtre international », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°5, novembre 1957, p. 5.

SCHULLTZE Friedrich, « Panorama allemand : Les droits et devoirs du metteur en scène vis-à-vis de l'auteur », *Théâtre : Drame, musique, danse*, 26/5, 1961, pp. 15-16.

TRILLING Ossia, « Le Xème Congrès de l'I.T.I confirme sa confiance au Théâtre des Nations et salue la création de l'Université du Théâtre des Nations », *Théâtre : Drame, musique et danse*, 45/7, juillet 1963, p. 10 et p. 15.

C) Sur le Théâtre des Nations

« 105 élèves suivent les cours de l'Université du Théâtre des Nations », *Théâtre : Drame, musique et danse* n°21, juillet 1961, p. 23.

« 25 janvier : Cent stagiaires de trente pays inaugurent le premier cycle de la session 1965 », *Théâtre : Drame, musique et danse* n°62, février 1965, p. 25.

BENSKY Roger, « Esquisse d'une thématique », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°44, juin 1963, p. 15.

BOTBOL Albert, « Université 63 : D'un cycle à l'autre », *Théâtre : Drame, musique et danse*, 41/7, mars 1963, pp. 12-13.

- « L'Université répond à une nécessité d'ordre international », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°44, juin 1963, p. 14.
- « Université 63 », *Théâtre : Drame, musique et danse*, 44/7, juin 1963, p. 15.

COPFERMANN Émile, « Le Cartel international du théâtre », *Les Lettres françaises*, 1er juin 1967.

« Deux cycles prévus en 1962 à l'Université du Théâtre des Nations », *Théâtre : Drame, musique et danse* n°27, janvier 1962, p. 5.

DUMUR Guy, « Un masque chinois et un blue-jean », *Le Nouvel Observateur*, 7 juin 1967.

« Éditorial », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°4, octobre 1957, p. 1.

« Éditorial », *Théâtre populaire* n°8, juillet-août 1954, pp. 1-4.

« Entretien avec Claude Planson, directeur du Théâtre des Nations », *Perspectives du théâtre* n°1, novembre 1959, pp. 30-31.

FAVALELLI Max, « La Guerre et la Paix », *Paris Presse*, 5 juin 1956.

IVERNEL Philippe, « Legs du passé ou promesse d'avenir ? De l'Université du Théâtre des Nations (UTN) à l'Université internationale du Théâtre (UIT) – Un dossier », *Revue d'histoire du théâtre* n°255, septembre 2013, pp. 241-301.

JULIEN A. M., « Le Théâtre des Nations : Source de jeunesse pour le Théâtre Français », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°1, avril 1957, pp. 1-4.

- « Du Festival de Paris au Théâtre des Nations », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°9, mars 1958, pp. 5-16.

LEMARCHAND Jacques, « La Guerre et la Paix », *Le Figaro littéraire*, 9 juin 1956.

« Le Palmarès de l'Université », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°22-23, septembre 1961, p. 15.

LERMINIER Georges, « Guerre et Paix, d'après Tolstoï », *Parisien*, 4 juin 1956.

MARCABRU Pierre, « *La Guerre et la Paix* », *Arts*, sans date.

MARCLAND Michel, « Université 1962 », *Théâtre : Drame, musique et danse*, 32/6, juin 1962, p. 23.

MIGNON Paul-Louis, « Le Théâtre des Nations et l'évolution du théâtre », *Revue d'histoire du théâtre*, 50/4, 1998, pp. 319-326.

« Notre Université », *Théâtre : Drame, musique et danse* n°64, avril 1965, p. 14.

PERINETTI André, « L'Association Internationale des Stagiaires », *Théâtre : Drame, musique, danse* n°44, juin 1963, p. 5.

« Place aux jeunes : Nos étudiants tiennent leurs promesses », *Théâtre : Drame, musique et danse* n°61, janvier 1965, pp. 26-27 et p. 31.

« Plus de deux cents stagiaires ont participé aux deux cycles de l'Université du Théâtre des Nations », *Théâtre : Drame, musique et danse* n°33, juillet 1962, p. 23.

QUEMENEUR Pierre, « La Guerre et la Paix », *Réforme*, 9 juin 1956.

Théâtre des Nations, *Hommage international à Bertolt Brecht (4 avril – 21 avril 1957)*, 1957, non paginé.

« Université du Théâtre des Nations », *Théâtre : Drame, musique et danse* n°18, avril 1961, p. 23.

« Université du Théâtre des Nations », *Théâtre : Drame, musique et danse* n°22-23, septembre 1961, pp. 14-15.

« Université 1963 : Quatre cycles ! », *Théâtre : Drame, musique et danse* n°37, novembre 1962, p. 8.

« Université 63 », *Théâtre : Drame, musique et danse* n°39, janvier 1963, p. 7.

« Université du Théâtre des Nations », *Théâtre : Drame, musique et danse* n°60, décembre 1964, p. 24.

« Université du Théâtre des Nations : D'Antoine à Brecht », *Théâtre : Drame, musique et danse* n°63, mars 1965, p. 14.

« Université du Théâtre des Nations », *Théâtre : Drame, musique et danse* n°66, juin 1965, p. 15.

« Université du Théâtre des Nations », *Théâtre : Drame, musique et danse* n°67, juillet 1965, p. 14.

D) Sur le théâtre universitaire

CASPAR P. et VIALLET F., « Le CUIFERD, expérience pédagogique », in *Théâtre & Université – Revue trimestrielle du Centre universitaire international de formation et de recherche dramatiques de Nancy et du festival mondial du théâtre universitaire* n°9, janvier-mars 1967, pp. 13-16.

« Chronique : "Chez nos étudiants" », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre*, 2/3, mai 1934, p. 54.

« Compte-rendu de la première représentation des Théophiliens », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre*, 1/4, juillet 1933, pp. 49-51.

COPFERMANN E. et LEVY J.C., « De Nancy à Erlangen », *Calliope : Jeune théâtre* n°1, 1965, pp. 42-49.

CROMEBCQUE Alain, « Politique culturelle du mouvement étudiant », *Calliope : Jeune théâtre* n°1, 1965, pp. 62-67.

DENIS Jean, « Le droit à la culture », *Calliope : Jeune théâtre* n°2, 1965, pp. 5-14.

HOCQUART Jean-Jacques, « La politique culturelle du gouvernement », *Recherches universitaires* n°3, 1963, pp. 42-59.

- « La politique culturelle de l'UNEF », *Le Monde*, numéro spécial réalisé par l'UNEF, 18 octobre 1963, p. 3.
- « Situation du théâtre universitaire en France », *Calliope : Jeune théâtre* n°1, 1965, pp. 40-44.

JULY Serge, « Procès à Vilar », *Calliope : Jeune théâtre* n°2, 1965, pp. 46-53.

LANG Jack, « Les Universités du monde entier », *Théâtre : Drame, musique et danse*, 64/9, avril 1965, p. 14.

NICHET Jacques, « Grandeur et misère du théâtre universitaire », *Études*, tome 328, 1968/3, pp. 402-406.

Théâtre universitaire / théâtre amateur, *Le Théâtre dans le monde*, sans numéro, 1953.

E) Autres

BARTHES Roland, « Mutter Courage, de Bertolt Brecht », *Théâtre populaire* n°8, juillet-août 1954, pp. 94-97.

BRAJOT Guy, « Pierre-Aimé Touchard, Inspecteur Général des Théâtres », *Revue d'histoire du théâtre*, 42/1-2, 1990, pp. 63-66.

- « Le rôle de l'État : cinquante ans de politique théâtrale (1945-1997) », *Revue d'histoire du théâtre*, 50/4, 1998, pp. 365-388.

„Brechts Erfolge in aller Welt", *Bertolt Brecht und sein Theater*, *Theater der Zeit*, Heft 14, 1966, p. 1.

« Déclaration de M. le Secrétaire d'État aux Arts et aux Lettres Jacques Bordeneuve », *Rendez-vous des théâtres du monde* n°1, avril 1957, p. 1.

„Die Debatte: Theater und Revolte", *Theater 1968: Chronik und Bilanz des Bühnenjahres*, 1968, pp. 25-37.

DUVIGNAUD Jean, « Estivales du théâtre aujourd'hui, à Paris – Rive Gauche », *Théâtre populaire* n°8, juillet-août 1954, pp. 88-94.

« Éditorial », *Théâtre populaire* n°11, janvier-février 1955, pp. 1-2.

« Éditorial », *Travail théâtral* n°1, automne 1970, pp. 1-2.

« Éditorial – Les Affaires de Monsieur Michel Guy », *Travail théâtral* n°17, automne 1974, pp. 4-10.

GAIFFE Félix, « La Vie de l'art théâtral : À propos d'un livre récent », *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre* n°2, mars 1933, pp. 17-23.

GEMIER Firmin, « Lettre – À propos d'un théâtre populaire » (19 février 1921), *Théâtre populaire* n°2, juillet-août 1953, pp. 23-26.

HENSEL Georg, „Am Ende des bürgerlichen Theaters? – Der konservative Grundzug des Nachkriegstheaters / 1. Exempel: 25 Jahre Darmstadt“, *Theater heute*, vol. 11, n°10, 1970, pp. 36-41.

« Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre (entretien avec Bernard Dort) », *Théâtre populaire* n°15, septembre-octobre 1955, pp. 3-9.

LEMARCHAND Jacques, « J'ai horreur de la critique normative ! », entretien accordé à *Bref* n°15, 15 juin 1956.

MELCHINGER Siegfried, „Struktur, Klima, Personen – Deutsches Theater seit 1945, ein Überblick“, *Theater heute*, vol. 11, n°10, 1970, pp. 3-7.

Piscator et le théâtre documentaire, Le Théâtre dans le monde, 18/5-6, 1968.

PONNELLE Jean-Pierre, « Situation du théâtre allemand contemporain », *Théâtre populaire* n°2, juillet-août 1953, pp. 34-40.

- « Les hommes du théâtre allemand contemporain », *Théâtre populaire* n°3, septembre-octobre 1953, pp. 42-50.

« Propos sur *Mutter Courage* », *Théâtre populaire* n°8, juillet-août 1954, pp. 97-103.

ROUDY Pierre, « Le théâtre au lycée et au collège… La difficile genèse d'un enseignement théâtral », *Revue d'histoire du théâtre*, 50/4, 1998, pp. 412-418.

SCHWAB-FELISCH Hans, „Am Ende des bürgerlichen Theaters? – Der konservative Grundzug des Nachkriegstheaters / 2. Exempel: Düsseldorfer Schauspielhaus“, *Theater heute*, vol. 11, n°10, 1970, pp. 46-50.

„Was wird bei uns gespielt? Versuch einer quantitativen Analyse der Spielpläne der letzten anderthalb Jahrzehnte“, *Theater heute*, vol. 10, n°11, 1970, pp. 52-53.

Zentrum DDR des Internationalen Theaterinstituts (Hrsg.), „Brecht auf den Bühnen der DDR“, *Bertolt Brecht und das Theater in der DDR*, 1967, non paginé.

Sociologie et histoire du théâtre et de la culture

A) France

ABIRACHED Robert, *Le Théâtre et le Prince (1981-1991)*, Paris, Plon, 1992.

- *Le Théâtre et le Prince, II. Un système fatigué (1993-2004)*, Arles, Actes Sud, 2005.

ABIRACHED Robert (dir.), *La Décentralisation théâtrale : 1. Le Premier Age (1945-1958)* (1992), Arles, Actes Sud, 2005.

- *La Décentralisation théâtrale : 2. Les Années Malraux 1959-1968)* (1993), Arles, Actes Sud, 2005.
- *La Décentralisation théâtrale : 3. 1968, le tournant* (1994), Arles, Actes Sud, 2005.

- *La Décentralisation théâtrale : 4. Le Temps des incertitudes (1969-1981)*, Arles, Actes Sud, cahiers de l'ANRAT n°9, 1995.

BATAILLON Michel**,** « Cinquante ans au service de la dramaturgie », *Agôn*, 2011. En ligne : http://journals.openedition.org/agon/1922

BIARD Michel, « De la critique théâtrale ou la conquête de l'opinion », *Annales historiques de la Révolution française* n° 302, 1995, pp. 529-538.

BOSCHETTI Anna, *Sartre et "Les Temps Modernes" : une entreprise intellectuelle*, Paris, Minuit, 1985.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Paris, Seuil, 1998.

- « Le critique ou le point de vue de l'auteur » (2000), in *L'œuvre et son ombre : Que peut la littérature secondaire ?*, Paris, éditions de Fallois, 2002, pp. 129-134.
- *Manet : Une révolution symbolique – Cours au Collège de France (1998-2000)*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2013.

BRADBY David, *Le Théâtre français contemporain (1940-1980)*, trad. Georges et Françoise Dottin, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.

- (en collaboration avec Annabel Poincheval) *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Honoré Champion, 2007.

BRUN Éric, *Les Situationnistes – Une avant-garde totale (1950-1972)*, Paris, CNRS Éditions, 2014.

CHARLE Christophe, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme – Roman, théâtre et politique*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979.

CONSOLINI Marco, *Théâtre populaire (1953-1964) : Histoire d'une revue engagée*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, éditions de l'IMEC, 1998.

- « Revues de théâtre et combats esthétiques au XXème siècle », *Poétique de la revue théâtre et cinéma, La Revue des revues* n°33, 2002, pp. 11-17.

DE FARAMOND Julie, *Pour un théâtre de tous les possibles : La revue Travail théâtral (1970-1979)*, Lavérune, L'Entretemps, 2010.

DE JOMARON Jacqueline (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992.

Marion DENIZOT, « 1968, 1998, 2008 : le théâtre et ses fractures générationnelles », *Héritages de Mai 68 ?, Sens public – Revue web*, février 2009.
En ligne : http://www.sens-public.org/spip.php?article637

DEVAUX Patricia, « Le théâtre communiste durant la guerre froide », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 44/1, 1997, pp. 86-108.

- « Le théâtre, scène politique de la Libération à la guerre froide », *Théâtre et Politique de la fin du Moyen Age à nos jours, Revue française d'histoire des idées politiques* n°8, 1998, pp. 355-369.

DUBOIS Vincent, « L'art et l'État au début de la IIIème République, ou les conditions d'impossibilité de la mise en forme d'une politique », *Genèses* n°23, 1996, pp. 6-29.

- *La Politique culturelle : Genèse d'une catégorie d'intervention publique* (1999), Paris, Belin, 2012.
- *La Culture comme vocation*, Paris, Raisons d'agir, 2013.

FOLCO Alice, « La querelle sur les origines de la mise en scène moderne et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine », *Revue d'historiographie du théâtre* n°1, 2013. En ligne : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01644800/document

GLAS Marjorie, *De l'animateur au créateur, du profance au sacré. Socio-histoire du théâtre public français (1945-1990)*, thèse d'histoire sous la direction de Gérard Noiriel, EHESS, 2016.

GOBILLE Boris, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968 : Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°158, juin 2005, pp. 30-61.

- *Le Mai 68 des écrivains – Crise politique et avant-gardes littéraires*, Paris, CNRS Éditions, 2018.

GOETSCHEL Pascale, *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*, Paris, PUF, 2004.

- *Une autre histoire du théâtre : discours de crise et pratiques spectaculaires (France, XVIII^e^-XXI^e^ siècle)*, Paris, CNRS Éditions, 2020.

GONTARD Denis, *La Décentralisation théâtrale en France (1895-1952)*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973.

HAMIDI-KIM Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Lavérune, L'Entretemps, 2013.

HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste – Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.

LAHIRE Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.

LAMBERT Benoît et MATONTI Frédérique, « Un théâtre de contrebande : Quelques hypothèses sur Vitez et le communisme », *Artistes/Politiques, Sociétés & Représentations* n°11, février 2001, pp. 379-406.

LEMETRE Claire, « La création et la diffusion du "bac théâtre" : une offre scolaire promue "d'en bas" », *Politix* n°98, 2012, pp. 147-169.

LEMPEREUR Nathalie, *Arthur Adamov, ici et maintenant – Exil, théâtre et politique*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2020.

LISMONDE Pascale, *Les Arts à l'école : Le Plan de Jack Lang et Catherine Tasca*, Paris, Gallimard, 2002.

LOYER Emmanuelle, *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar : Une utopie d'après-guerre*, Paris, PUF, 1997.

MATONTI Frédérique, *Intellectuels communistes – Essai sur l'obéissance politique : La Nouvelle Critique (1967-1980)*, Paris, La Découverte, 2005.

- « Une nouvelle critique cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 161-162, 2006, pp. 66-79.

MAYAUD Isabelle, « Sauver la critique, défendre les critiques. Les stratégies d'un porte-parole : l'Association syndicale professionnelle et mutuelle de la critique dramatique et musicale (France, 1877-1914) », *Sociétés & Représentations* n°40, 2015, pp. 75-94.

MORTIER Daniel, *Le Théâtre de Bertolt Brecht en France de 1945 à 1956 : Une étude de réception*, thèse de doctorat d'État sous la direction de Pierre Brunel, Université Paris-Sorbonne, 1983.

- *Celui qui dit oui, celui qui dit non : La réception de Brecht en France (1945-1956)*, Genève, Slatkine-Champion, 1986.

MOULIN Raymonde, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Les Professions artistiques, Sociologie du travail*, 25/4, octobre-décembre 1983, pp. 388-403.

NOIRIEL Gérard, *Histoire, théâtre & politique*, Marseille, Agone, 2009.

PROUST Serge, « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du travail* vol. 43, n°4, 2001, pp. 471-489.

- *Le Comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politique dans le théâtre public*, Paris, Economica, 2006.

RAUCH Marie-Ange, *Le Théâtre en France en 1968 : Crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Paris, éditions de l'Amandier, 2008.

RENOLIET Jean-Jacques, *L'Unesco oubliée. La Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*, Paris, publications de la Sorbonne, 1999.

SAMOYAULT Tiphaine, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015.

SAPIRO Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain – Littérature, droit et morale en France (XIXème-XXIème siècle)*, Paris, Seuil, 2011.

- *Les Écrivains et la politique en France – De l'Affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris, Seuil, 2018.

SAPIRO Gisèle et RABOT Cécile (dir), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

SARRAZAC Jean-Pierre et CONSOLINI Marco (dir.), *Avènement de la mise en scène/Crise du drame. Continuités-discontinuités*, Bari, Edizioni di Pagina, 2010.

VALETTE Léa, *Les Lieux de la critique de théâtre en France : Enjeux esthétiques et convictions politiques (1964-1981)*, thèse de doctorat en Arts du spectacle sous la direction d'Emmanuel Wallon, Université Paris Ouest Nanterre, 2014.

WALLON Emmanuel (dir.), *Scènes de la critique – Les mutations de la critique dans les arts de la scène*, Arles, Actes Sud, 2015.

B) Allemagnes

BAILLET Florence, *L'Utopie en jeu – Critiques de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

- « Politisations du théâtre des deux côtés du Mur », in Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil (dir.), *Allemagne 1961-1974 : De la construction du Mur à l'Ostpolitik*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 357-371.
- « La revue théâtrale de la RDA *Theater der Zeit* – Au lendemain du 13 août 1961 : les enjeux politiques de l'image », *Scènes de papier – Les images dans les revues de théâtre (XIX-XXème siècles)*, *Revue d'Histoire du Théâtre numérique* n°2, 2015.
- « Une opposition "infrapolitique" ? – L'exemple de la revue *Theater der Zeit* », in Hélène Camarade et Sibylle Goepper (dir.), *Résistance, dissidence et opposition en RDA (1949-1990)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016, pp. 187-198.

BEHAGUE Emmanuel, *Le Théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006.

BERGMANN Wolfgang (Hrsg.), *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR*, Berlin, Alexander Verlag, 2003.

DE VERDALLE Laure, « Le Berliner Ensemble sous l'intendance de Ruth Berghaus (1971-1977) : une expérience théâtrale est-allemande », *Terrains & travaux* n°3, 2002, pp. 14-37.

- « Les dramaturges est-allemands et la Réunification : changement organisationnel et renouveau des identités professionnelles », *Revue française de sociologie*, 44/1, 2003, pp. 115-138.
- « Les transformations du travail théâtral dans les nouveaux *Länder* allemands », *Sociologie de l'Art*, 2004/3, pp. 133-150.
- *Le Théâtre en transition – De la RDA aux nouveaux Länder*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

FISCHER-DEFOY Christine (Hrsg.), *"... und die Vergangenheit sitzt immer mit am Tisch" - Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste (West), 1956-1993*, Berlin, Henschel Verlag, 1997.

GENTON Bernard, *Les Alliées et la culture à Berlin (1945-1949) : Essai de comparaison*, Paris, PUF, 1998.

GILCHER-HOLTEY Ingrid, KRAUS Dorothea et SCHÖBLER Franziska (Hrsg.), *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*, Francfort/, Campus Verlag, 2006.

GILCHER-HOLTEY Ingrid, « La transformation par la participation ? Le mouvement de 1968 et la "démocratisation des conditions de la production littéraire" », *Le Mouvement Social* n°214, 2006, pp. 141-163.

- „Bertolt Brecht in der DDR“, in Christine Lubkoll, Manuel Illi et Anna Hampel (Hrsg.), *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*, Stuttgart/Heidelberg, 2018, pp. 55-74.

GOUDIN Elisa, « La politique culturelle à Berlin : du système de la RDA au système démocratique de l'Allemagne unifiée (1957-1994) », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, 49/1, 2017, pp. 37-55.

HASCHE Christa, SCHÖLLING Traute et FIEBACH Joachim, *Theater in der DDR: Chronik und Positionen*, Berlin, Henschel Velag, 1994.

JENS Inge, DIETZEL Ulrich et GEISSLER Gudrun (Hrsg.), *Zwischen Diskussion und Disziplin - Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste (Ost), 1945-1993*, Berlin, Henschel Verlag, 1997.

KRAUS Dorothea, *Theater-Proteste: Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*, Francfort/New York, Campus Verlag, 2007.

LABORIER Pascale, « Conservation ou rénovation ? Transitions de la politique culturelle », *Politix* n°33, 1996, pp. 111-132.

LÜBBE Peter (Hrsg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED (1975-1980)*, Stuttgart, Seewald Verlag, 1984.

MAYER Hans, *La Tour de Babel – Souvenirs d'une République démocratique allemande* (1991), trad. Michel-François Demet, Paris, PUF, 1993.

MORTIER Jean, « Les artistes est-allemands entre recherche d'autonomie et opposition durant l'ère Honecker (1971-1989) », in Hélène Camarade et Sibylle Goepper (dir.), *Résistance, dissidence et opposition en RDA (1949-1990)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016, pp. 229-242.

NICKEL Gunther (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik*, Tübingen, Narr Verlag, 2007.

PATTERSON Michael, *Peter Stein – Germany's Leading Theatre Director*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

PETIT Élise (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949) – Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, éditions Delatour, 2015.

RISCHBIETER Henning (Hrsg.), *Durch den Eisernen Vorhang – Theater im geteilten Deutschland, 1945 bis 1990*, Berlin, Propyläen Verlag, 1999.

RÜHLE Günther, *Theater in Deutschland (1945-1966). Seine Ereignisse – seine Menschen*, Francfort, S. Fischer Verlag, 2014.

RÜSS Gisela (Hrsg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED (1971-1974)*, Stuttgart, Seewald Verlag, 1976.

SCHIEL Lea Sophie, *Theater im politischen Kampf – Motivation und Konsequenz der Auflösung der internationalen Theaterwoche der Studentenbühne in Erlangen 1968*, Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte, 2016.

SCHUBBE Elimar (Hrsg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED (1946-1970)*, Stuttgart, Seewald Verlag, 1972.

SCHWIEDZRIK Wolfgang Matthias, „Theater als Aktion“, in Ingrid Gilcher-Holtey (Hrsg.), *1968 – Vom Ereignis zum Mythos*, Francfort, Suhrkamp 2008, pp. 297-316.

SEPP Arvi, « Groupes littéraires et esthétique moderniste : la formation du champ littéraire en zone d'occupation soviétique », in Élise Petit (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949) – Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, éditions Delatour, 2015, pp. 207-220.

- « Crise idéologique et esthétique littéraire : Réflexions sociologiques sur le champ littéraire en zone d'occupation soviétique et en RDA (1945-1955) », *COnTEXTES* n°16, 2015.

SLEVOGT Esther, *Dem Kommunismus mit der Seele suchen* : *Wolfgang Langhoff – ein deutsches Künstlerleben im 20. Jahrhundert*, Köln, Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2011.

STAADT Jochen (Hrsg.), *„Die Eroberung der Kultur beginnt!“. Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951-1953) und die Kulturpolitik der SED*, Francfort/Berlin/Bern/Wien, Peter Lang, 2011.

WANNEMACHER Klaus, *Erwin Piscators Theater gegen das Schweigen: Politisches Theater zwischen den Fronten des Kalten Kriegs (1951-1966)*, Berlin, De Gruyter, 2004.

WARDETZKY Jutta, *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland – Studien und Dokumente*, Berlin (Est), Henschelverlag, 1983.

Zwischen Diskussion und Disziplin – Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste (Ost) (1945/1950 bis 1993), Berlin, Henschel Verlag, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, 1997.

C) Autres

ARON Paul, MATONTI Frédérique et SAPIRO Gisèle (dir.), *Repenser le réalisme socialiste, Sociétés & Représentations* n°15, 2003.

ASLAN Odette, *Paris, capitale mondiale du théâtre : Le Théâtre des Nations*, Paris, CNRS Éditions, 2009.

AUCOUTURIER Michel, *Le Réalisme socialiste*, Paris, PUF, 1998.

BARON Philippe et MARCEROU Philippe (dir.), *Le Théâtre Libre d'Antoine et les théâtres de recherche étrangers*, Paris, L'Harmattan, 2007.

BOGDAN Lew et WAUTERS Pétra, *Comme neige au soleil – Le Festival mondial du théâtre (Nancy, 1963-1983)*, Lavérune, L'Entretemps, 2018.

BOURDIEU Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées » (1989), *La Circulation internationale des idées*, *Actes de la recherche en sciences sociales* n°145, 2002, pp. 3-8.

BRADBY David et DELGADO Maria M., *The Paris jigsaw – Internationalism and the city's stages*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2002.

BUSTAMANTE Mauricio, *L'Unesco et la culture : Construction d'une catégorie d'intervention internationale, du « développement culturel » à la « diversité culturelle »*, thèse de doctorat de sociologie sous la direction de Gisèle Sapiro, EHESS, 2014.

CHARLE Christophe, « Le temps des hommes doubles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39-1, janvier-mars 1992, pp. 73-85.

- « Intellectuels et écrivains en France et en Allemagne dans les années 1950 : Les fondements du rapprochement », in *Wandel und Integration - Deutsch-französische Annäherungen der fünfziger Jahre / Mutations et intégration - Les rapprochements franco-allemands dans les années 1950*, Munich, R. Oldenbourg Verlag, 2005, pp. 267-289.
- *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914)*, Paris, Albin Michel, 2008.

COLIN Nicole, *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945 – Künstlerisches Selbstverständnis im Kulturtransfer*, Bielefeld, transcript Verlag, 2011.

CUSSET François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003.

DEMEILLIEZ Marie, DOUDET Estelle, FERRAND Mathieu et SYSSAU Éric (dir.), *Le Théâtre au collège, European Drama and Performance Studies* n°11, 2018.

DIEZEL Peter (Hrsg.), *„Wenn wir zu spielen – scheinen" – Studien und Dokumente zum Internationalen Revolutionären Theaterbund*, Berne, Peter Lang, 1993.

FLOECK Wilfried (Hrsg.), *Zeitgenössisches Theater in Deutschland un Frankreich*, Tübingen, A. Francke Verlag, 1989.

FREIDSON Eliot, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », trad. Jean-Claude Chamboredon et Pierre-Michel Menger, *Revue française de sociologie*, 27-3, 1986, pp. 431-443.

GAY Marie-Christine, *Le Théâtre français « de l'absurde » en RFA – Créations et réceptions des œuvres d'Adamov, Beckett, Genet et Ionesco*, thèse de doctorat d'études théâtrales sous la direction de Marielle Silhouette et de Peter W. Marx, Université Paris Ouest Nanterre la Défense/Université de Cologne, 2016.

GILCHER-HOLTEY Ingrid, « Une révolution du regard : Bertolt Brecht à Paris (1954-1955) », in Anna Boschetti (dir.), *L'Espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010, pp. 427-468.

GREMION Pierre, *Intelligence de l'anticommunisme – Le Congrès pour la liberté de la culture à Paris (1950-1975)*, Paris, Fayard, 1995.

JURT Joseph, « Le champ littéraire entre le national et le transnational », in Gisèle Sapiro (dir.), *L'Espace intellectuel en Europe : De la formation des États-Nations à la mondialisation (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2009, pp. 201-232.

MALLY Lynn, „Erwin Piscator and Soviet Cultural Politics“, *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* n°51, 2003/2, pp. 236-253.

PACOURET Jérôme, *Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? – Copyright, droit d'auteur et division du travail (années 1900-2010)*, thèse de doctorat de sociologie sous la direction de Gisèle Sapiro, EHESS, 2018.

PICAUD Myrtille, *Mettre la ville en musique (Paris-Berlin). Quand territoires musicaux, urbains et professionnels évoluent de concert*, thèse de doctorat de sociologie sous la direction de Gisèle Sapiro, EHESS, 2017.

SAPIRO Gisèle (dir.), *L'Espace intellectuel en Europe : De la formation des États-Nations à la mondialisation (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2009.

SAPIRO Gisèle, "The Literary Field Between the State and the Market", in Mathieu Hilgers et Eric Mangez (dir.) *Social Field Theory : Concept and Applications*, London, Routledge, 2014, pp. 138-162.

- "How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? - A Sociological Approach to World Literature", *Journal of World Literature*, vol. 1, n°1, 2016, pp. 81-96.
- « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *Biens symboliques / Symbolic Goods* n°4, 2019. En ligne : https://revue.biens-symboliques.net/327

SAPIRO Gisèle, BRAHIMI Amine et LEPERLIER Tristan, « Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational ? », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°224, 2018, pp. 5-11.

THIBAUDAT Jean-Pierre, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy, une utopie théâtrale (1963-1983)*, Besançon, éditions Les Solitaires intempestifs, 2017.

TOSETTO Cristina, *Pour une histoire de la critique dramatique et théâtrale en France et en Italie (1952-1996) : Du protocole texto-centré à la fabrique du théâtre*, thèse de doctorat d'études théâtrales sous la direction de Marco Consolini, Sandrine Dubouilh et Gerardo Guccini, Université Bordeaux Montaigne et Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2018.

WARNET Jean-Manuel, *Les Laboratoires – Une autre histoire du théâtre*, Lavérune, L'Entretemps, 2013.

ZVORYKINE A. A., GOLOUBOTSOVA N. I. et RABINOVITCH E. I., *La Politique culturelle en Union des républiques socialistes soviétiques*, Unesco, « Politiques culturelles : études et documents » n°8, 1970.

Sociologie et histoire des disciplines et des universités

A) France

ALEXANDRE Didier, COLLOT Michel, GUERIN Jeanyves et MURAT Michel (dir.), *La Traversée des thèses : Bilan de la recherche doctorale en littérature française du XXème siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005.

ANTOINE Gérald et PASSERON Jean-Claude, *La Réforme de l'Université*, Paris, Calmann-Lévy, 1966.

BERGER Guy, COURTOIS Maurice et PERRIGAULT Colette, *Folies et raisons d'une université : Paris 8 – De Vincennes à Saint-Denis*, Paris, éditions Petra, 2015.

BIANCO Giuseppe, « Le long et monotone chapelet de l'Esprit universel. Disciplinarisation et internationalisation dans les congrès de philosophie », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 4, n°8, 2014, pp. 483-497.

BIENAYME Alain et ROUX Dominique, « Histoire de l'université Paris-Dauphine (1968-2008) », *Commentaire* n°122, 2008, pp. 575-583.

BODIN Romuald et ORANGE Sophie, *L'Université n'est pas en crise – Les transformations de l'enseignement supérieur : enjeux et idées reçues*, Bellecombe-en-Bauges, éditions du Croquant, 2013.

BOURDIEU Pierre, *Homo Academicus*, Paris, Minuit, 1984.

- *La Noblesse d'État : Grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Minuit, 1989.
- *Science de la science et réflexivité : Cours du Collège de France 2000-2001*, Paris, Raisons d'agir, 2001.

CHAPOULIE Jean-Michel, « La seconde fondation de la sociologie française, les États-Unis et la classe ouvrière », *Revue française de sociologie*, 32/3, 1991, pp. 321-364

CHARLE Christophe, *Naissance des "intellectuels", 1880-1900*, Paris, Minuit, 1990.

CHESSEL Marie-Emmanuelle et PAVIS Fabienne, *Le Technocrate, le patron et le professeur – Une histoire de l'enseignement supérieur de gestion*, Paris, Belin, 2001.

DUMONT Lucile, « Faire théorie pour faire science ? Modèles scientifiques et production théorique dans les études littéraires en France (1960-1972) », *Revue d'histoire des sciences humaines* n°31, 2017, pp.17-42.

- « Théories sans frontières ? - Les théories littéraires en France et la construction d'un espace transnational, années 1960-années 1970 », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°224, 2018, pp. 46-63.
- « De la sociologie aux théories littéraires », *Biens symboliques / Symbolic Goods* n°3, 2018, mis en ligne le 15 octobre 2018. En ligne : https://revue.biens-symboliques.net/287

DUMONT Lucile, FONDU Quentin et VERON Laélia, « Marxisme et critique littéraire », in Antony Burlaud et Jean-Numa Ducange (dir.), *Marx, une passion française*, Paris, La Découverte, 2018, pp. 202-213.

DURKHEIM Émile, *L'Évolution pédagogique en France* (1938), Paris, PUF, 2014.

Espace des disciplines et pratiques interdisciplinaires, *Actes de la recherche en sciences sociales* n°210, décembre 2015.

ESPAGNE Michel et WERNER Michael, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : Genèse et histoire (1750-1914) », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 42, n°4, 1987, pp. 969-992.

FABIANI Jean-Louis, *Les Philosophes de la République*, Paris, Minuit, 1988.

FAURE Edgar, *L'Éducation nationale et la participation*, Paris, Plon, 1968.

- *Philosophie d'une réforme*, Paris, Plon, 1969.
- *Ce que je crois*, Paris, Grasset, 1971.

GARAPON Robert, « In Memoriam Raymond Picard (1917-1975) », *Revue d'histoire littéraire de la France* n°1, 76ème année, janvier-février 1976, pp. 160-163.

GAUBERT Christophe et POULY Marie-Pierre, « Transformations morphologiques et mobilisations disciplinaires – Les enseignants et étudiants de l'Institut d'anglais de la Sorbonne en 1968 », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°194, 2012, pp. 78-97.

Interdisciplinarité : entre disciplines et indiscipline, *Hermès* n°67, 2013.

HEILBRON Johan, *French Sociology*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2015.

IGLESIAS Sara, *Musicologie et Occupation. Science, musique et politique dans la France des « années noires »*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2014.

LEFEBVRE Martin, « L'aventure filmologique : documents et jalons d'une histoire institutionnelle », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 19, n°2-3, 2009, pp. 59-100.

LE VAN-LEMESLE Lucette, « L'économie politique à la conquête d'une légitimité (1896-1937) », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°47-48, juin 1983, pp. 113-117.

LUC Jean-Noël, MECHINE Stéphanie et PICARD Emmanuelle (dir.), *Les Archives universitaires : De nouvelles sources pour l'histoire de l'enseignement supérieur et de la recherche – Actes de la journée d'étude organisée à la Sorbonne, le 8 juin 2011, par la Chancellerie des universités de Paris et l'Université Paris-Sorbonne*, Paris, éditions du Centre d'histoire du XIXe siècle - Université Paris I – Université Paris IV, 2014.

MATONTI Frédérique, « La colombe et les mouches. Frédéric Joliot-Curie et le pacifisme des savants », *Guerre et Paix, Politix*, vol. 15, n°58, 2002, pp. 109-140.

- « La politisation du structuralisme : une crise dans la théorie », *Raisons politiques* n°18, 2005, pp. 49-71.

MERCIER Charles, *Autonomie, autonomies – René Rémond et la politique universitaire aux lendemains de Mai 68*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.

- *René Rémond et Nanterre : Les enfantements de 68 – Contribution à l'histoire d'un universitaire et d'une université iconiques (1968-1976)*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2016.

MOSBAH-NATANSON Sébastien, « Internationalisme et tradition nationale : le cas de la constitution de la sociologie française autour de 1900 », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* n° 18, 2008, pp. 35-62.

Mutations de la science et des universités en France depuis 1945, *Le Mouvement social* n°233, octobre-décembre 2010.

PASSERON Jean-Claude, « L'Université mise à la question : changement de décor ou changement de cap (1950-1980) ? », in Jacques Verger (dir.), *Histoire des universités en France*, Toulouse, Privat, 1986, pp. 367-419.

PERROT Michelle, REBERIOUX Madeleine et MAITRON Jean, *La Sorbonne par elle-même : Mai-juin 1968*, *Mouvement social* n°64, juillet-septembre 1968.

POPA Ioana, « Aires culturelles et recompositions (inter)disciplinaires. La 6e section de l'EPHE et les études sur l'espace russe, soviétique et est-européen », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°210, 2015, pp. 60-81.

POULY Marie-Pierre, *L'« Esprit » du capitalisme et le corps des lettrés. L'inscription scolaire de l'anglais et sa différenciation. XIX-XXème siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Stéphane Beaud, EHESS, 2009.

PROST Antoine, *Histoire de l'enseignement en France (1800-1967)* (1968), Paris, Armand Colin, 1977.

- *Éducation, société et politique. Une histoire de l'enseignement en France de 1945 à nos jours* (1992), Paris, Seuil, 1997.
- *Du changement dans l'école. Les réformes de l'éducation de 1936 à nos jours*, Paris, Seuil, 2013.

RENISIO Yann, « L'origine sociale des disciplines », *Espace des disciplines et pratiques interdisciplinaires, Actes de la recherche en sciences sociales* n°210, 2015, pp. 10-27.

SAPIRO Gisèle, « Défense et illustration de "l'honnête homme" : Les hommes de lettres contre la sociologie », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°153, 2004, pp. 11-27.

- « Le savant et le littéraire : Les hommes de lettres contre la sociologie durkheimienne », in Johan Heilbron, Remi Lenoir et Gisèle Sapiro (dir.), *Pour une histoire des sciences sociales – Hommage à Pierre Bourdieu*, Paris, Fayard, 2004, pp. 83-106.

SAUNIER-SEÏTE Alice, *En Première ligne : De la communale aux Universités*, Paris, Plon, 1982.

SOULIE Charles (dir.), *Un mythe à détruire ? Origines et destin du Centre universitaire expérimental de Vincennes*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012.

STAVROU Sophia, *L'Université au diapason du marché – Une sociologie du changement curriculaire dans les universités françaises*, Paris, L'Harmattan, 2017.

VERGER Jacques (dir.), *Histoire des universités en France*, Toulouse, Privat, 1986.

WEISZ Georges, *The Emergence of Modern Universities in France, 1863-1914*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

B) Allemagnes

BAUB Gerhard, *Die Studentenbewegung der sechziger Jahre in der Bundesrepublik und Westberlin*, Köln, Pahl-Rugenstein, 1977.

BERGSDORF Wolfgang et GÖBEL Uwe, *Bildungs- und Wissenschaftspolitik im geteilten Deutschland*, Munich/Vienne, Günter Olzog Verlag, 1980.

BOURDIEU Pierre, *L'Ontologie politique de Martin Heidegger*, Paris, Minuit, 1988.

CLAUSEN Detlev et DERMITZEL Regine (Hrsg.), *Universität und Widerstand – Versuch einer Politischen Universität in Frankfurt*, Francfort, Europäische Verlagsanstalt, 1968.

COMBE Sonia, *Une société sous surveillance. Les intellectuels et la Stasi*, Paris, Albin Michel, 1999.

- *La loyauté à tout prix. Les floués du "socialisme réel"*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2019.

CONNELLY John, "East German Higher Education Policies and Student Resistance (1945-1948)", *Central European History*, vol. 28, n°3, 1995, pp. 259-298.

- *Captive University - The Sovietization of East German, Czech, and Polish Higher Education (1945-1956)*, Chapel Hill/Londres, The University of North Carolina Press, 2000.

CORBIN-SCHUFFELS Anne-Marie, *La Force de la parole – Les intellectuels face à la RDA et à l'unification allemande (1945-1990)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998.

DEFRANCE Corine, *Les Alliés occidentaux et les universités allemandes, 1945-1949*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

- « Universités et universitaires allemands dans l'après-guerre », *Francia Forschungen zur westeuropäischen Geschichte* n°30, 2004, pp. 51-69.
- « Les enseignants du supérieur en France et en Allemagne. La question du renouvellement du personnel dans l'après 1945 », *Themenportal Europäische Geschichte*, 2007.
- « Le paysage universitaire et scientifique allemand entre déchirures et interdépendances », in Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil (dir.), *Allemagne 1945-1961 : De la "catastrophe" à la construction du Mur*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, pp. 209-225.
- « Politiques et relations culturelles extérieures. Concurrence et interdépendance entre RFA et RDA », in Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil (dir.), *Allemagne 1961-1974 : De la construction du Mur à l'Ostpolitik*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 103-123.

DESSOIR Max, “Kunstgeschichte und Kunstsystematik“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* n°21, Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1927, pp. 131-142.

DEUTSCHER HOCHSCHULVERBAND, *Hochschullehrer Verzeichnis - Band 1: Universitäten Deutschland, Zehnte Ausgabe*, Munich, K. G. Saur, 2002.

DROIT Emmanuel, « L'éducation en RDA », *Histoire de l'éducation*, vol. 101, 2004.

- *Vers un homme nouveau ? - L'éducation socialiste en RDA (1949-1989)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- *La Stasi à l'école. Surveiller et éduquer en RDA (1950-1989)*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2009.

DULLER Matthias, FLECK Christian et SCHÖGLER Rafael, “Germany: After the Mandarins”, in Christian Fleck, Matthias Duller et Victor Karady (dir.), *Shaping Human Science Disciplines – Institutional Developments in Europe and Beyond*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 69-109.

FELSCH Philipp, *Der lange Sommer der Theorie – Geschichte einer Revolte (1960-1990)*, Munich, Verlag C.H.Beck, 2015.

Freie Universität Berlin: Personal- und Vorlesungsverzeichnis (1948-2013).

HECHLER Daniel et PASTERNACK Peer, “From Transformation to Transfer. The Transformation of the East German Academic System 1989/90-1995”, *Revue d'études comparatives Est-Ouest* n°45, 2014, pp. 206-227.

HESS Gerhard, *L'Université allemande, 1930-1970*, Bad Godesberg, Inter Nationes, 1968.

HÜLSMANN Ines, „Denken, Planen, Bauen. Zur Entstehungsgeschichte der Universität Bielefeld“, *Grundlagenforschung für eine linke Praxis in den Geisteswissenschaften*, vol. 2, 2016, pp. 30-53.

Humboldt-Universität zu Berlin, *Personal- und Vorlesungs-Verzeichnis – Studienjahr 1965/66, Herbstsemester*, Berlin (Est), 1965.

JANSEN Christian, „Im Kampf um die geistig-ideologische Führungsrolle in Universität und Gesellschaft. Die zwischen 1910 und 1925 in Deutschland lehrenden germanistischen Hochschullehrer im politisch-wissenschaftliche Spektrum“, in Christoph König und Eberhard Lämmert (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925*, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1993, pp. 385-399.

JESSEN Ralph, « Dictature communiste et milieu universitaire. Études d'histoire sociale des professeurs d'université de la RDA, 1945-1961 », trad. Isabelle Kalinowski, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 53/1, 1998, pp. 91-117.

- *Akademische Elite und kommunistische Diktatur – Die ostdeutsche Hochschullehrerschaft in der Ulbricht-Ära*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

LABROUSSE Agnès, « La querelle des méthodes : une affaire close ? », in Alain Alcouffe et Claude Diebold (dir.), *La Pensée économique allemande*, Paris, Economica, 2009, pp. 143-169.

LÖNNENDONKER Siegward et FICHTER Tilman, *Freie Universität Berlin, 1948-1973: Hochschule im Umbruch - Teil I-III, 1945-1964*, Berlin (Ouest), Presse- und Informationsstelle der FU Berlin, 1978.

- *Freie Universität Berlin, 1948-1973: Hochschule im Umbruch - Teil IV, 1964-1967, Die Krise*, Berlin (Ouest), Presse- und Informationsstelle der FU Berlin, 1975.
- *Freie Universität Berlin, 1948-1973: Hochschule im Umbruch - Teil V, 1967-1969, Gewalt und Gegengewalt*, Berlin (Ouest), Presse- und Informationsstelle der FU Berlin, 1983.

MIERMEISTER Jürgen et STAADT Jochen, *Provokationen: Die Studenten- und Jugendrevolte in ihren Flugblättern (1965-1971)*, Darmstadt/Neuwied, Hermann Luchterhand Verlag, 1980.

PIHET Stéphane, « La révolte des étudiants berlinois, processus de politisation de la pratique des savoirs – De l'Université libre aux plans de réforme d'une Université critique (juin 66 à novembre 67) », *Cahiers du GRM* n°4, 2013.

RINGER Fritz, *The Decline of the German Mandarins – The German Academic Community, 1890-1933* (1969), Hannover/Londres, Wesleyan University Press, 1990.

- "A Sociography of German Academics, 1863-1938", *Central European History*, vol. 25, n°3, 1992, pp. 251-280.

SCHULTHEIS Franz, « Un inconscient universitaire fait homme : le Privatdozent », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°135, 2000, pp. 58-62.

STEINMETZ Georges « La sociologie et l'empire : Richard Thurnwald et la question de l'autonomie scientifique », trad. Camille Joseph, *Actes de la recherche en sciences sociales* n°185, 2010, pp. 12-29.

STICHWEH Rudolf, « La structuration des disciplines dans les universités allemandes du XIXème siècle », trad. Martina Bodé-Pitz, *Les universités germaniques. XIXème - XXème siècles, Histoire de l'éducation* n°62, 1994, pp. 55-73.

TSVETKOVA Natalia, *Failure of American and Soviet Cultural Imperialism in German Universities (1945-1990)*, Leiden/Boston, Brill, 2013.

„Was ist die Kritische Universität?" (juillet 1967), in *Freie Universität Berlin, 1948-1973: Hochschule im Umbruch - Teil V, 1967-1969, Gewalt und Gegengewalt*, Berlin (Ouest), Presse- und Informationsstelle der FU Berlin, 1983, pp. 219-222.

C) Autres

ABBOTT Andrew, *Chaos of disciplines*, Chicago/Londres, Chicago University Press, 2001.

BEN-DAVID Joseph et COLLINS Randall, "Social Factors in the Origins of a New Science: The Case of Psychology", *American Sociological Review*, vol. 31, n°4, 1966, pp. 451-465.

BEN-DAVID Joseph, *Éléments d'une sociologie historique des sciences*, trad. Michelle de Launay et Jean-Pierre Rotschild, Paris, PUF, 1997.

BENNINGHOFF Martin, CRESPY Cécile, CHARLIER Jean-Émile et LERESCHE Jean-Philippe, *Le Gouvernement des disciplines académiques : acteurs, dynamiques, instruments, échelles*, Paris, éditions des archives contemporaines, 2017.

BONCOURT Thibaud, *L'Internationalisation de la science politique : Une comparaison franco-britannique (1945-2010)*, thèse de doctorat de science politique sous la direction de Pierre Sadran, Université de Bordeaux, 2011.

- « La science internationale comme ressource : Genèse et développement comparés des associations européennes de sciences sociales », Revue française de sociologie, vol. 57, n°3, 2016, pp. 529-561.

BOURDIEU Pierre et PASSERON Jran-Claude, « La comparabilité des systèmes d'enseignement », in *Éducation, développement et démocratie*, *Cahiers du Centre de Sociologie Européenne* n°4, Paris-La Haye, Mouton, 1967, pp. 21-58.

BOUTIER Jean, PASSERON Jean-Claude et REVEL Jacques (dir.), *Qu'est-ce qu'une discipline ?*, Paris, éditions de l'EHESS, 2006.

CALHOUN Craig (dir.), *Sociology in America: A History*¸ Chicago/Londres, Chicago University Press, 2007.

CHARLE Christophe, *La République des universitaires : 1870-1940*, Paris, Seuil, 1994.

- « Paris/Berlin. Essai de comparaison des professeurs de deux universités centrales », *Histoire de l'éducation* n° 62, 1994, pp. 75-109.
- « Intellectuels, *Bildungsbürgertum* et professions au XIXème siècle : Essai de bilan historiographique comparé (France Allemagne) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 106, 1995, pp. 85-95.
- *Les Intellectuels en Europe au XIX^e^ siècle – Essai d'histoire comparée*, Paris, Seuil, 1996.
- « Enseignement supérieur et expansion internationale (1870-1930) – Des instituts pour un nouvel empire ? », in Johan Heilbron, Remi Lenoir et Gisèle Sapiro (dir.), *Pour une histoire des sciences sociales – Hommage à Pierre Bourdieu*, Paris, Fayard, 2004, pp. 323-347.
- « Jalons pour une histoire transnationale des universités », *Pourquoi l'histoire globale ?*, *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* n°121, 2013, pp. 21-42.

CHARLE Christophe et VERGER Jacques, *Histoire des universités (XIIe-XXIe siècle)*, Paris, PUF, 2012.

CONNELLY John, *Captive University - The Sovietization of East German, Czech, and Polish Higher Education (1945-1956)*, Chapel Hill/Londres, The University of North Carolina Press, 2000.

DEFRANCE Corine, « Les enseignants du supérieur en France et en Allemagne. La question du renouvellement du personnel dans l'après 1945 », *Themenportal Europäische Geschichte*, 2007.

DEFRANCE Corine et KWASCHIK Anne (dir.), *La Guerre froide et l'internationalisation des sciences – Acteurs, réseaux et institutions*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

DIGEON Claude, *La Crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, Paris, PUF, 1959.

ESPAGNE Michel et WERNER Michael, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : Genèse et histoire (1750-1914) », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 42, n°4, 1987, pp. 969-992.

ESPAGNE Michel et WERNER Michael (dir.), *Philologiques I – Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXème siècle*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990.

- *Philologiques III – Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994.

FABIANI Jean-Louis, « À quoi sert la notion de discipline ? », in *Qu'est-ce qu'une discipline ?*, Paris, éditions de l'EHESS, 2006, pp. 11-34.

- « Du chaos des disciplines à la fin de l'ordre disciplinaire ? », *Littéracies universitaires : nouvelles perspectives, Pratiques : linguistique, littérature, dialectique* n°153-154, 2012, pp. 129-140.

FLECK Christian, DULLER Matthias et KARADY Victor (dir.), *Shaping Human Science Disciplines – Institutional Developments in Europe and Beyond*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir* (1969), Paris, Gallimard, 2016.

FRIEDBERG Erhard et MUSSELIN Christine, *L'État face aux universités en France et en Allemagne*, Paris, Anthropos, 1993.

HEILBRON Johan, *Naissance de la sociologie* (1990), Marseille, Agone, 2006.

- "A Regime of Disciplines: Toward a Historical Sociology of Disciplinary Knowledge", in Charles Camic and Hans Joas (dir.), *The Dialogical Turn: New Roles for Sociology in the Postdisciplinary Age*, Lanham, Rowlan & Littlefield Publishers, 2004, pp. 23-42.
- *French Sociology*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2015.
- « Innovation institutionnelle et transmission artistique », in Jacques Dubois, Pascal Durand et Yves Winkin (dir.), *Le Symbolique et le Social – La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2015, pp. 215-222.

HEILBRON Johan, JEANPIERRE Laurent et GUILHOT Nicolas, « Vers une histoire transnationale des sciences sociales », *Sociétés contemporaines*, vol. 73, n°1, 2009, pp. 121-145.

HEILBRON Johan, SORA Gustavo et BONCOURT Thibaud, *The Social and Human Sciences in Global Power Relations*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2018.

KARADY Victor, « De la métropole académique à l'université de province – Note sur la place de Vienne dans le marché international des études supérieures (1880-1938) », *Revue germanique internationale*, vol. 1, 1994, pp. 221-242.

KUHN Thomas S., *La Structure des révolutions scientifiques* (1962), trad. Laure Meyer, Paris, Flammarion, 2018.

LAMY Jérôme, *Faire de la sociologie historique des sciences et des techniques*, Paris, Hermann, 2018.

LAMY Jérôme et SAINT MARTIN Arnaud, « La sociologie historique des sciences et techniques : essai de généalogie conceptuelle et d'histoire configurationnelle », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 68, n°1, 2015, pp. 175-214.

LATOUR Bruno et WOOLGAR Steve, *La Vie de laboratoire – La production des faits scientifiques* (1979), trad. Michel Biezunski, Paris, La Découverte, 1996.

LEPENIES Wolf, *Les Trois Cultures – Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie* (1985), trad. Henri Plard, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990.

MUSSELIN Christine, « L'État et la profession universitaire en France et en Allemagne », *Politiques et management public*, 12/2, 1994, pp. 151-173.

RINGER Fritz, *Education and Society in modern Europe*, Bloomington/Londres, Indiana University Press, 1979.

- *Fields of Knowledge: French Academic Culture in Comparative Perspective, 1890-1920*, Cambridge/Paris, Cambridge University Press/éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992.

RÜEGG Walter (Hrsg.), G*eschichte der Universität in Europa. Bd. 3 : Vom 19. Jahrhundert zum Zweiten Weltkrieg (1800–1945)*, Munich, Beck, 2004.

- *Geschichte der Universität in Europa. Bd. 4: Vom Zweiten Weltkrieg bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*, Munich, Beck, 2010.

SAPIRO Gisèle, BRUN Éric et FORDANT Clarisse, "The Rise of the Social Sciences and Humanities in France: Institutionalization, Professionalization, and Autonomization", in Christian Fleck, Matthias Duller et Victor Karady (dir.), *Shaping Human Science Disciplines – Institutional Developments in Europe and Beyond*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 25-68.

SHAPIN Steven, "Discipline and bounding: The History and Sociology of Science as seen through the Externalism-Internalism Debate", *History of Science*, 30/4, 1992, pp. 333-369.

STEINMETZ George, « La sociologie historique en Allemagne et aux États-Unis : un transfert manqué (1930-1970) », trad. Chloé Degois, *Genèses*, 71/2, 2008, pp. 123-147.

STICHWEH Rudolf, *Der frühmoderne Staat und die europäische Universität. Zur Interaktion von Politik und Erziehungssystem im Prozeß ihrer Ausdifferenzierung (16.-18. Jahrhundert*), Francfort, Suhrkamp, 1991.

- *Études sur la genèse du système scientifique moderne*, trad. Fabienne Blaise, Lille, Presses universitaires de Lille, 1991.
- *Wissenschaft, Universität, Professionen – Soziologische Analysen*, Bielefeld, transcript Verlag, 2013.

TOPALOV Christian, « Les usages stratégiques de l'histoire des disciplines : Le cas de l'"école de Chicago" en sociologie », in Johan Heilbron, Remi Lenoir et Gisèle Sapiro (dir.), *Pour une histoire des sciences sociales – Hommage à Pierre Bourdieu*, Paris, Fayard, 2004, pp. 127-157.

Autres

A) Sciences sociales

ABBOTT Andrew**,** *The System of Professions: An Essay of the Division of Expert Labour*, Chricago/Londres, Chicago University Press, 1988.

- « Les choses des frontières » (2001), trad. Thomas Béraud, Didier Demazière, Morgan Jouvenet et Arnaud Saint-Martin, in Didier Demazière et Morgan Jouvenet (dir.), *Andrew Abbott et l'héritage de l'école de Chicago*, Paris, éditions de l'EHESS, 2016, pp. 119-144.

BESSIN Marc, BIDART Claire et GROSSETTI Michel (dir.), *Bifurcations – Les sciences sociales face aux ruptures et à l'évènement*, Paris, La Découverte, 2010.

BOLTANSKI Luc, *Les Cadres : La formation d'un groupe social*, Paris, Minuit, 1982.

BOURDIEU Pierre, « Quelques propriétés des champs » (1976), in *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 2002, pp. 113-120.

- « Classement, déclassement, reclassement », *Le Déclassement, Actes de la recherche en sciences sociales* n°24, novembre 1978, pp. 2-22.
- « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 30, 1979, pp. 3-6.
- « Le mort saisit le vif : les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°32-33, avril/juin 1980, pp. 3-14.
- « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°62-63, juin 1986, pp. 69-72.
- *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987.
- *Sur l'État – Cours au Collège de France (1989-1992)*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2012.
- *Sociologie générale, volume 1 – Cours au Collège de France (1981-1983)*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2015.

- *Sociologie générale, volume 2 – Cours au Collège de France (1983-1986)*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2016.

BOURDIEU Pierre, CHAMBOREDON Jean-Claude et PASSERON Jean-Claude, *Le Métier de sociologue* (1968), Paris/La Haye, Mouton, 1980.

COLLIOT-THELENE Catherine, *Max Weber et l'histoire*, Paris, PUF, 1990.

DAMAMME Dominique, GOBILLE Boris, MATONTI Frédérique et Bernard PUDAL (dir.), *Mai-Juin 1968*, Paris, Les éditions de l'Atelier, 2008.

DOBRY Michel, « Mobilisations multisectorielles et dynamique des crises politiques : un point de vue heuristique », *Revue française de sociologie*, 24-3, 1983, pp. 395-419.

- *Sociologie des crises politiques : La dynamique des mobilisations multisectorielles*, Paris, Presses de la Fondation nationales des sciences politiques, 1986.
- « Février 1934 et la découverte de l'allergie de la société française à la "Révolution fasciste" », *Revue française de sociologie* n°30, 1989, pp. 511-533.
- « Penser = classer ? - Entretien avec André Loez, Gérard Noiriel et Philippe Olivera », *Genèses* n°59, 2005, pp. 151-165.
- « Le politique dans ses états critiques : retour sur quelques aspects de l'hypothèse de continuité », in Marc Bessin, Claire Bidart et Michel Grossetti (dir.), *Bifurcations – Les sciences sociales face aux ruptures et à l'évènement*, Paris, La Découverte, 2010, pp. 64-88.

DIMAGGIO Paul J. et POWELL Walter W., "The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields", *American Sociological Review*, vol. 48, n°2, 1983, pp. 147-160.

DUBOIS Vincent, « L'action de l'État, produit et enjeu des rapports entre espaces sociaux », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°201-202, mars 2014, pp. 11-25.

DURKHEIM Émile, *Les Règles de la méthode sociologique* (1895), Paris, PUF, 1986.

- *Le Suicide* (1897), Paris, PUF, 2013.
- « Débat sur l'explication en histoire et en sociologie » (1908), in *Textes 1 : Éléments d'une théorie sociale*, Paris, Minuit, 1975, pp. 199-217.

ELIAS Norbert, *Norbert Elias par lui-même* (1990), trad. Jean-Claude Capèle, Paris, Fayard.

ERMAKOFF Ivan, « Contingence historique et contiguïté des possibles », *Tracés. Revue de sciences humaines* n°24, 2013, pp. 23-45.

GOBILLE Boris, « L'événement Mai 68. Pour une sociohistoire du temps court », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 63/2, 2008, pp. 321-349.

GRESILLON Boris, *Pour une hybridation entre arts et sciences sociales*, Paris, CNRS Éditions, 2020. En ligne : https://books.openedition.org/editionscnrs/32387?lang=fr

HASSENTEUFEL Patrick, « De la comparaison internationale à la comparaison transnationale. Les déplacements de la construction d'objets comparatifs en matière de politiques publiques », *Revue française de science politique*, 55/1, 2005, pp. 113-132.

LAGROYE Jacques (dir.), *La Politisation*, Paris, Belin, 2003.

LAURENS Sylvain, *Militer pour la science. Les mouvements rationalistes en France (1930-2005)*, Paris, éditions de l'EHESS, 2019.

MATONTI Frédérique, « Plaidoyer pour une histoire sociale des idées politiques », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 59/5, 2012, pp. 85-104.

MOREL Stanislas, « Au(x) cœur(s) des professions. Penser le rapport des professions à l'hétéronomie avec Abbott et Bourdieu », in *Andrew Abbott et l'héritage de l'école de Chicago*, Paris, éditions de l'EHESS, 2016, pp. 315-334.

PASSERON Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique : Un espace non poppérien de l'argumentation* (1991), Paris, Albin Michel, 2006.

REMAUD Olivier, SCHAUB Jean-Frédéric et THIREAU Isabelle (dir.), *Faire des sciences sociales – Comparer*, Paris, éditions de l'EHESS, 2012.

ROWELL Jay, *L'État totalitaire en action. Les politiques du logement en RDA (1945-1989)*, thèse de science politique sous la direction de Michel Offerlé, EHESS, 2010.

SAPIRO Gisèle, « Comparaison et échanges culturels – Le cas des traductions », in Olivier Remaud, Jean-Frédéric Schaub et Isabelle Thireau (dir.), *Faire des sciences sociales – Comparer*, Paris, éditions de l'EHESS, 2012, pp. 193-221.

- « Le champ est-il national ? – La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°200, 2013, pp. 70-85.

SKOCPOL Theda, *États et révolutions sociales : La Révolution en France, en Russie et en Chine* (1979), trad. Noëlle Burgi, Paris, Fayard, 1985.

SKOCPOL Theda et SOMERS Margaret, "The Uses of Comparative History in Macrosocial Inquiry", *Comparative Studies in Society and History*, 22/2, 1980, pp. 174-197.

STAMPNITZKY Lisa, « Experts, États et théorie des champs. Sociologie de l'expertise en matière de terrorisme », *Critique internationale* n° 59, 2013, pp. 89-104.

THIESSE Anne-Marie, « Nations, internationalismes et mondialisation », *Romantisme* n°163, 2014, pp. 15-27.

- *La Création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Seuil, 1999.

TOPALOV Christian (dir.), *Laboratoires du nouveau siècle : La nébuleuse réformatrice et ses réseaux en France (1880-1914)*, Paris, éditions de l'EHESS, 1999.

VAUCHEZ Antoine, “The Force of a Weak Field: Law and Lawyers in the Government of the European Union (For a Renewed Research Agenda)”, *International Political Sociology*, 2008/2, pp. 128-144.

- « Le prisme circulatoire. Retour sur un leitmotiv académique », *Critique internationale* n°59, 2013, pp. 9-16.

VIGOUR Cécile, *La Comparaison dans les sciences sociales – Pratiques et méthodes*, Paris, La Découverte, 2005.

WALLERSTEIN Immanuel, *World-Systems Analysis: An Introduction*, Durham, Duke University Press, 2004.

WEBER Max, *Sociologie des religions*, trad. Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 1996.

- *L’Éthique protestante et l’esprit du capitalisme* (1904-1905), trad. Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 2004.

WIMMER Andreas et SCHILLER Nina Glick, “Methodological nationalism and beyond: nation-state building, migration and the social sciences”, *Global Network*, vol. 2, n°4, 2002, pp. 301-334.

WRIGHT-MILLS Charles, *L’Imagination sociologique* (1959), trad. Pierre Clinquart, Paris, La Découverte, 2006.

WERNER Michael et ZIMMERMANN Bénédicte (dir.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, 2004.

WERNER Michael et ZIMMERMANN Bénédicte, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, sciences sociales* 58/1, 2003, pp. 7-36.

ZIMMERMANN Bénédicte, *La Constitution du chômage en Allemagne : Entre professions et territoires*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2001.

B) Histoire

BANTIGNY Ludivine, *1968. De grands soirs en petits matins*, Paris, Seuil, 2018.

BANTIGNY Ludivine, GOBILLE Boris et PALIERAKI Eugénia (dir.), *Circulations révolutionnaires dans les années 1968*, *Monde(s). Histoire, espaces, relations* n°11, 2017.

BLOCH Marc, *L’Histoire, la Guerre, la Résistance*, édition établie par Annette Becker et Étienne Bloch, Paris, Gallimard, 2006.

BRAUDEL Fernand, *Écrits sur l’histoire* (1969), Paris, Flammarion, 2013.

CAHN Jean-Paul et PFEIL Ulrich (dir.), *Allemagne 1945-1961 : De la "catastrophe" à la construction du Mur*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

- *Allemagne 1961-1974 : De la construction du Mur à l'Ostpolitik*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

CAMARADE Hélène et GOEPPER Sibylle (dir.), *Résistance, dissidence et opposition en RDA, 1949-1990*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016.

CAMARADE Hélène, « Le passé national-socialiste dans la société ouest-allemande entre 1958 et 1968 – Modalités d'un changement de paradigme mémoriel », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* n°110, 2011, pp. 83-95.

CHARLE Christophe, *La Crise des sociétés impériales : Allemagne, France, Grande-Bretagne (1900-1940) – Essai d'histoire sociale comparée*, Paris, Seuil, 2001.

- *Discordance des temps – Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011.
- *Homo Historicus : Réflexions sur l'histoire, les historiens et les sciences sociales*, Paris, Armand Colin, 2013.

DARNTON Robert, *De la censure. Essai d'histoire comparée,* trad. Jean-François Sené, Paris, Gallimard, 2014.

DREYFUS-ARMAND Geneviève, FRANK Robert, LEVY Marie-Françoise et ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dir.), *Les Années 68 – Le temps de la contestation*, Bruxelles, éditions Complexe, 2008.

« Entretiens avec Ernest Labrousse », *Paternalisme et maternage*, *Actes de la recherche en sciences sociales* vol. 32-33, avril/juin 1980, pp. 111-127.

ESPAGNE Michel, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses*, 17/1, 1994, pp. 112-121.

FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive* (1989), Paris, Seuil, 1997.

GILCHER-HOLTEY Ingrid (dir.), *A Revolution of Perception? Consequences and Echoes of 1968*, New York/Oxford, Berghahn, 2014.

GILCHER-HOLTEY Ingrid, « 1968 vu d'Allemagne », *Les Années 68 : événements, cultures politiques et modes de vie*, Lettre d'information n°9, 1995, p. 4.

- "May 1968 in France: The Rise and Fall of a New Social Movement", in Carole Fink, Philipp Gassert et Detlef Junker (dir.), *1968. The World Transformed*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 253-276.
- *Die 68er Bewegung. Deutschland - Westeuropa - USA*, München, Beck, 2001.
- „*Die Phantasie an die Macht". Mai 68 in Frankreich*, Francfort, Suhrkamp, 2001.
- « Contre le structuralisme, le pansymbolisme et la pansémiologie : Pierre Bourdieu et l'histoire », in Hans-Peter Müller et Yves Sintomer (dir.), *Pierre Bourdieu, théorie et pratique – Perspectives franco-allemandes*, Paris, La Découverte, 2006, pp. 155-164.
- « Quand les phrases interdites descendaient dans la rue : mouvements sociaux et internationalisation – l'exemple de Mai 68 », in Gisèle Sapiro (dir.), *L'Espace intellectuel en Europe : De la formation des États-Nations à la mondialisation (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2009, pp. 183-197.

JABLONKA Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine – Manifeste pour les sciences sociales* (2014), Paris, Seuil, 2017.

KOSELLECK Reinhart, *Le Futur passé : Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), trad. Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock Paris, éditions de l'EHESS, 2016.

LILTI Antoine, LORIGA Sabina, SCHAUB Jean-Frédéric et SEBASTIANI Silvia (dir.), *L'Expérience historiographique*, Paris, éditions de l'EHESS, 2016.

LORIGA Sabina, *Le Petit x. De la biographie à l'histoire*, Paris, Seuil, 2010.

LOYER Emmanuelle, *L'Évènement 68* (2008), Paris, Flammarion, 2018.

MARGAIRAZ Michel et TARTAKOWSKY Danielle (dir.), *1968, entre libération et libéralisation – La grande bifurcation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

NOIRIEL Gérard, *Introduction à la socio-histoire*, Paris, La Découverte, 2006.

OFFENSTADT Nicolas, *Le Pays disparu – Sur les traces de la RDA*, Paris, Stock, 2018.

RASMUSSEN Anne, « Tournant, inflexions, ruptures : le moment internationaliste », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* n°19, 2001/1, pp. 27-41.

SCHARLOTH Joachim, *1968: Eine Kommunikationsgeschichte*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2011.

C) Théâtre : textes et critiques

25 Jahre Theater in Berlin – Theaterpremieren, 1945-1970, Berlin (Ouest), Heinz Spitzing Verlag, 1972.

Allemagne 1945-1965 – Arts, lettres, spectacles, Paris, édition spéciale de la revue *Documents*, revue des questions allemandes, 1965.

AMBRIERE Francis, *La Galerie dramatique (1945-1948) – Le théâtre en France depuis la Libération*, Paris, éditions Corréa, 1949.

Avec Brecht, Arles, Actes Sud, 1999.

BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, 2002.

BOESER Knut et VATKOVÁ Renata, (dir.), *Erwin Piscator, eine Arbeitsbiographie – Band 2: Moskau-Paris-New York-Berlin (1931-1966)*, Berlin (Ouest), Verlag Hentrich, 1986.

BRASILLACH Robert, *Animateurs de théâtre : Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, les Pitoëff*, édité par Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, éditions Complexe, 2003.

BRECHT Bertolt, *L'Exception et la Règle* (1929-1930), trad. Bernard Sobel et Jean Dufour, in *Théâtre complet 3*, Paris, L'Arche, 2006, pp. 5-30.

- *Têtes rondes et Têtes pointues ou Pauvres gens ne sont pas riches – Conte noir* (1931-1934), trad. Bernard Lortholary, in *Théâtre complet 3*, Paris, L'Arche, 2006, pp. 95-210.
- *Poèmes 4 (1934-1941)*, Paris, L'Arche, 1966.
- *La Vie de Galilée* (1938-1939), trad. Eloi Recoing, Paris, L'Arche, 1990.
- *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* (1941), trad. Hélène Mauler et René Zahnd, Paris, L'Arche, 2012.
- *Sur le réalisme*, trad. André Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970.
- *Journal de travail (1938-1955)*, trad. Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976.
- *Me Ti – Livre des retournements* (1965), trad. Bernard Lortholary, Paris, L'Arche, 1978.
- *Écrits sur le théâtre*, trad. sous la direction de Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

Brecht aujourd'hui / *Brecht-Dialog 1968*, *Recherches internationales à la lumière du marxisme* n°60, 1969.

DEMANGE Camille, *Brecht*, Paris, éditions Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps » n°6, 1967.

Dictionnaire des hommes de théâtre français contemporain, Publications du Centre Français du Théâtre, Paris, Librairie théâtrale, 1957.

DUGUET Anne-Marie, *Le Théâtre universitaire : son efficacité et son action pratique sur les milieux étudiants*, thèse de doctorat de 3ème cycle en sociologie sous la direction de Jean Duvignaud, Tours, 1970.

DUVIGNAUD Jean et LAGOUTTE Jean, *Le Théâtre contemporain – Culture et contre-culture*, Paris, Larousse, 1974.

Écrivains Associés du Théâtre, *Quoi de neuf ? L'auteur vivant ! : État des lieux et propositions*, Paris, 2001.

FIEBACH Joachim et SCHRAMM Helmar (Hrsg.), *Kreativität und Dialog – Theaterversuche der 70er Jahre in Westeuropa*, Berlin (Est), Henschelverlag, 1983.

FONDU Quentin, « Mettre en scène les lois de l'histoire : *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Bertolt Brecht », communication dans le cadre du Séminaire littéraire des Armes de la Critique (23 novembre 2018, ENS Ulm).
En ligne : https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/851/files/2018/12/Brecht-Arturo-Ui-Quentin-Fondu.pdf

GEMIER Firmin, *Théâtre populaire. Acte I*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006.

GRASS Günter, *Les Plébéiens répètent l'insurrection* (1966), trad. Jean Amsler, Paris, Seuil, 1968.

HECHT Werner (dir.), *Entretiens avec Bertolt Brecht*, Paris, Messidor, 1988.

HOCHHUTH Rolf, *Le Vicaire* (1963), trad. François Martin et Jean Amsler, Paris, Seuil, 1963.

IONESCO Eugène, *L'Impromptu de l'Alma* (1956), in *Les Chaises suivi de L'Impromptu de l'Alma*, Paris, Gallimard, 2013, pp. 88-178.

JHERING Herbert, *Reinhardt/Jessner/Piscator oder Klassikertod?*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1929.

- *Die zwanziger Jahre*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1948.
- *Theater in Aktion – Kritiken aus drei Jahrzehnten (1913-1933)*, Berlin (Est), Henschelverlag, 1986.

KIPPHARDT Heinar, *En cause J. Robert Oppenheimer* (1964), Paris, L'Arche, 1997.

LEONARDINI Jean-Pierre, *Qu'ils crèvent les critiques !*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2018.

MELCHINGER Siegfried, *Theater der Gegenwart*, Francfort/Hambourg, Fischer Bücherei, 1956.

MÜLLER Heiner, *Hamlet-machine, précédé de Mauser et autres textes* (1979), trad. Jean Jourdheuil et Heinz Schwartzinger, Paris, Minuit, 2016.

NEVEUX Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019.

PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique* (1929), trad. Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1972.

- « Un théâtre profession de foi » (1955), trad. Jacqueline Bois, Supplément à *Partisans* n° 24, 1965, pp. 19-24.

PLANSON Claude, *Il était une fois le Théâtre des Nations*, Paris, Maison des Cultures du Monde, 1984.

RAVIGNANT Patrick, *La Prise de l'Odéon*, Paris, Stock, 1968.

RISCHBIETER Henning (Hrsg.), *Theater im Umbruch – Eine Dokumentation aus „Theater heute"*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970.

SOZIALISTISCHES FORUM, *Der Fall Piscator, Der Rückschritt*, 1958.

STORCH Wolfgang (dir.), *Brecht après la chute. Confessions, mémoires, analyses*, Paris, L'Arche, 1993.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne* (1956), trad. Sibylle Muller, Oberhausbergen, Circé, 2006.

TEMKINE Raymonde, *Le Théâtre en l'état*, Paris, éditions théâtrales, 1992.

Theater-Bilanz. Bühnen der DDR – Eine Bilddokumentation, 1945-1969, Berlin (Est), Henschelverlag, 1971.

Théâtre et politique, *Partisans* n°36, février-mars 1967.

Théâtre et politique (bis), *Partisans* n°47, avril-mai 1969.

Théâtre universitaire et institutions, Colloque de Reims du 26 et 27 janvier 1985 organisé par la Fédération Nationale du Théâtre Universitaire et Antigone : Théâtre Universitaire de Reims, juin 1985.

VILAR Jean, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1955.

VÖLKER Klaus, *Brecht : une biographie*, Paris, Stock, 1978.

WEISS Peter, *L'Instruction : Oratorio en onze chants* (1965), trad. Jean Baudrillard, Paris, L'Arche, 2000.

ZOLA Émile, *Le Naturalisme au théâtre* (1881), Bruxelles, éditions Complexe, 2003.

D) Divers

BALZAC Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847), Paris, Gallimard, 1973.

CARRE Jean-Michel et SCHMEDES Adams, *Vincennes, le ghetto expérimental*, Les Films Grain de Sable, 101 minutes.

FLAUBERT Gustave *Correspondance – II, 1851-1858*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980.

« Inauguration du Théâtre de l'Odéon par André Malraux et Charles de Gaulle », 31 octobre 1959. Archives en ligne de l'INA : http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu01272/inauguration-du-theatre-de-l-odeon-par-andre-malraux-et-charles-de-gaulle.html

KANT Hermann, *L'Amphithéâtre* (1966), trad. Anne Gaudu, Paris, Gallimard, 1970.

L'Avenir est à nous, 25 octobre 1965. En ligne: https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu05417/antonin-artaud-par-tania-balachova-et-bernard-dort.html

« Les Comités d'action », *Partisans* n°42, mai-juin 1968, pp. 237-243.

Mai 68 – Affiches, Paris, Tchou éditeur, 1968.

MICHAUX Henri, *Moments. Traversées du temps*, Paris, Gallimard, 1973.

METZGER Rainer (dir.), *Munich 1900*, Paris, Hazan, 2009.

TABLE DES ENCADRÉS

Encadré n°1 : Artur Kutscher (1878-1960), der « *Theaterprofessor* » ..... - 64-

Encadré n°2 : Le « Comité Nouveau Théâtre » de l'Institut international du théâtre…..… ..... - 180 -

Encadré n°3 : A.-M. Julien (1903-2001), « une double individualité, modestement internationale » ..... - 184 -

Encadré n°4 : Hans Mayer (1907-2001) contre la « *Panpolitisierung* » ..... - 266 -

Encadré n°5 : Robert Abirached (né en 1930), une vie dédiée au « combat culturel » ..…. ..... - 278 -

Encadré n°6 : Le Festival mondial du théâtre de Nancy (1963-1983) et le CUIFERD (1965-1986) ..... - 287 -

TABLE DES GRAPHIQUES

Graphique 1 : Évolution des effectifs étudiants de la *Freie Universität* de Berlin (Sommersemester de 1949 à 1967) ..... - 72 -

Graphique 2 : Thèses soutenues sous la direction de Hans Knudsen entre 1949 et 1966 à la *Freie Universität* de Berlin (n=86) ..... - 78 -

Graphique 3 : Nombre d'enseignements assurés par Hans Knudsen dans l'ensemble des cours de *Theaterwissenschaft* à la *Freie Universität* (1948-1965) ..... - 79 -

Graphique 4 : Nombre de thèses en *Theaterwissenschaft* à la *Humboldt-Universität* de Berlin (1954-1973) ..... - 95 -

Graphique 5 : Évolution des travaux de recherche portant sur le théâtre entre 1885 et 1960 dans l'espace germanophone (Allemagne, Autriche, Suisse) (n=4580) ..... - 116 -

Graphique 6 : Évolution des travaux de recherche portant sur le théâtre entre 1885 et 1960 en Allemagne, en Autriche et en Suisse (n=4580)..... - 117 -

Graphique 7 : Évolution des périodes sur lesquelles portent les travaux de recherche sur le théâtre entre 1885 et 1960 dans les pays germanophones (en %) (n=3910)..... - 118 -

Graphique 8 : Évolution de l'inscription du nombre de thèses de doctorat portant sur le théâtre au sein des universités françaises entre 1944 et 1959 (n=405) ..... - 121 -

Graphique 9 : Part des thématiques des cours de Bernard Dort dans le cadre de l'Institut d'études théâtrales (1962-1981) ..... - 151 -

Graphique 10 : Budget de l'Institut international du théâtre (1949-1974) (en dollars)….. . - 173 -

Graphique 11 : Pays de provenance des auteurs de la revue *Maske und Kothurn* (1955-1970) ..... - 249 -

Graphique 12 : Évolution du nombre de l'ensemble des travaux de recherche soutenus à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle (1959-2002) (n=1515) ..... - 343 -

Graphique 13 : Évolution du nombre de mémoires de master et de thèses soutenus à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle (1959-2002) (n=1515) ..... - 343 -

Graphique 14 : Part des thématiques dans les travaux de recherche de second cycle déposés à la Bibliothèque Gaston Baty entre 1959 et 1971 (n=185)..... - 352 -

Graphique 15 : Part des thématiques dans les travaux de recherche de second cycle déposés à la Bibliothèque Gaston Baty entre 1972 et 1980 (n=176)..... - 352 -

Graphique 16 : Nombre d'heures d'enseignement dans la discipline de la *Theaterwissenschaft* à la *Freie Universität* de Berlin (1948-1988)..... - 381 -

Graphique 17 : Nombre total de cours dans la discipline de la *Theaterwissenschaft* à la *Freie Universität* de Berlin (1948-2009) ..... - 382 -

Graphique 18 : Nombre d'enseignants propres (tous statuts confondus) et de chargés de cours en *Theaterwissenschaft* à la *Freie Universität* de Berlin (1948-1991) ..... - 383 -

Graphique 19 : Nombre de cours consacrés à chacune des spécialités (*Theaterwissenschaft* ; *Film- und Fernsehwissenschaft* ; *Musikwissenschaft*) au sein de l'*Institut für Theaterwissenschaft* à la FU (1998-2009)..... - 387 -

TABLE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Capacités d'accueil et rapports de tension sur Parcoursup pour l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle (2018-2019) ..... - 13 -

Tableau 2 : Évolution du nombre d'étudiants dans les universités allemandes (1870-1931) ..... - 52 -

Tableau 3 : Nombre d'étudiants à l'*Institut für Theaterwissenschaft* de l'Université de Berlin (1923-1933) ..... - 53 -

Tableau 4 : Évolution du nombre d'enseignants (*Privatdozent* et *Ordinariat*) en Allemagne entre 1870 et 1910 ..... - 53 -

Tableau 5 : Dénazification des universités allemandes, semestre d'été 1946 ..... - 70 -

Tableau 6 : Articles célébrant l'anniversaire de Hans Knudsen dans la presse (1956 et 1966) ..... - 76 -

Tableau 7 : Nombre de dossier reçus et nombre d'étudiants acceptés par discipline pour le *Sommersemester* 1967 ..... - 82 -

Tableau 8 : Orientation professionnelle des étudiants de *Theaterwissenschaft* à la *Humboldt-Universität* (1952) ..... - 93 -

Tableau 9 : Programme de la *Fachrichtung Theaterwissenschaft* au sein de la *Philosophische Fakultät* de la *Humboldt-Universität* de Berlin (*Herbstsemester*, 1965/1966) ..... - 97 -

Tableau 10 : Catégories des travaux de recherche portant sur le théâtre entre 1885 et 1960 dans les pays germanophones (n=4540) ..... - 120 -

Tableau 11 : Constitution du comité de direction et des conseils d'administration et de perfectionnement de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne (1960) ..... - 134 -

Tableau 12 : Ensemble des enseignements du 2ème semestre de l'Institut d'études théâtrales (1962-1963) ..... - 138 -

Tableau 13 : Ensemble des enseignements de préparation au Certificat et au Diplôme d'études théâtrales de l'Institut d'études théâtrales (1964-1965) ..... - 143 -

Tableau 14 : Membres du Conseil Supérieur du Théâtre des Nations, de la Commission de contrôle administratif et du Cartel International du Théâtre (1967) ..... - 191 -

Tableau 15 : Ensemble des mises en scène des pièces de Bertolt Brecht dans le monde et en Allemagne de l'Est entre 1956 et 1965 ..... - 200 -

Tableau 16 : Liste des réunions internationales (1948-1969) et des enquêtes internationales (1953-1968) de l'Institut international du théâtre ..... - 205 -

Tableau 17 : Deux modèles concurrents des relations entre théorie et pratique théâtrales (1961)..... - 230 -

Tableau 18 : Effectif étudiant de l'Institut d'études théâtrales (1963-1964)..... - 321 -

Tableau 19 : Nombre d'étudiants inscrits à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle en 1970-1971..... - 341 -

Tableau 20 : Organismes universitaires disposant d'un enseignement théâtral en France (en janvier 1972)..... - 346 -

Tableau 21 : Liste des séminaires inter-enseignants de l'Institut d'études théâtrales (1970-1973) ..... - 349 -

Tableau 22 : Liste des enseignants au sein de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle (juin 1970 et 1984/1985)..... - 354 -

Tableau 23 : Évolution comparée des effectifs étudiants du Département Théâtre du Centre expérimental de Vincennes (1969-1979) ..... - 358 -

Tableau 24 : Enseignants du Département Théâtre de Vincennes en 1976-1977 et en 1978-1979 ..... - 361 -

Tableau 25 : Unités de valeur de première et de deuxième année du Département Théâtre de Vincennes (1970-1971)..... - 363 -

Tableau 26 : Institutions de *Theaterwissenschaft* et composition des équipes enseignantes en Allemagne de l'Ouest (1971) ..... - 379 -

Tableau 27 : Ensemble des étudiants inscrits à la FU en *Theaterwissenschaft* (*Wintersemester* 1976-1977, 1978-1979 et 1981-1982)..... - 380 -

Tableau 28 : Spécialités des étudiants de l'*Institut für Theaterwissenschaft* de la FU (*Wintersemester* 1994/1995)..... - 386 -

Tableau 29 : Unités de valeur de première et de deuxième année de la filière Animation socio-culturelle – Gestion, du Département Théâtre de Vincennes (1976-1977).... - 443 -

ANNEXES

Annexe 1 : Chronologie non-exhaustive de la discipline en Allemagne, en France et à l'échelle internationale[1553]

Année	Allemagne		International		France	
	Theaterwissenschaft	*Autres*	*La discipline à l'échelle transnationale*	*Autres*	*Études théâtrales*	*Autres*
1900	Premiers séminaires de *Theaterwissenschaft* à l'Université de Berlin par Max Herrmann.					
1901						Création de la *Société de l'histoire du théâtre*.
1902	Création de la *Gesellschaft für Theatergeschichte* [Société d'histoire du théâtre]. Premier président : Ludwig Geiger.					
1909	Munich : Artur Kutscher donne les premiers séminaires et exercices de *Theaterwissenschaft*.					

[1553] Pour l'Allemagne, cette chronologie s'appuie sur celle d'Helmar Klier, présentée en annexe de *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum: Texte zum Selbstverständnis* (*op. cit.*). Elle a été revue et complétée. Pour la France, elle a été effectuée à partir de celle de Céline Hersant, « Tableau synoptique », *Registres : Revue de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle* n°18, 2015, pp. 132-137. (à laquelle nous avons contribué). Elle a également été revue et complétée. Cette chronologie n'a aucune prétention à l'exhaustivité. Elle a plutôt vocation à être amendée et complétée au fur et à mesure des futures recherches, individuelles ou collectives, qui porteront sur cette histoire.

1911						Création de l'Amicale des régisseurs de théâtre – qui deviendra l'Association de la régie théâtrale –, dirigée par Ernest Carbone.
1917	Exposé de Max Herrmann « La recherche théâtrale dans sa relation avec l'activité de pratique théâtrale [*Theaterforschung in ihrer Beziehung zum praktischen Theater-Betrieb*] ».					
1918		9 novembre : Proclamation de la République de Weimar.				
1919	Max Herrmann obtient un poste d'*außerordentlicher Professor* à l'Université de Berlin. Max Herrmann prend la tête de la *Gesellschaft für Theatergeschichte.* Max Herrmann créé la *Deutschen Dramatischen Gesellschaft* [Société dramatique allemande] Bruno Satori-Neumann crée à l'Université de Berlin une *Akademische Vereinigung für Theaterwissenschaft* [Association académique pour la					

	Theaterwissenschaft]. Cologne : Carl Niessen est le premier à obtenir une *Habilitation für Theatergeschichte*. Francfort-sur-le-Main : Wilhelm Pfeiffer-Belli et Julius Petersen ouvrent le département de *Theaterwissenschaft* au sein de l'institut de *Germanistik* à l'Université de Francfort.					
1920	Création de la Société des amis et des mécènes du *Theaterwissenschaftliche Instituts* de l'Université de Berlin [*Gesellschaft der Freunde und Förderer des Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Berlin*] et de sa revue, les *Theaterwissenschaftliche Blätter*. 27 juin : Discours de Max Herrmann : « Sur les tâches d'un institut de *Theaterwissenschaft* [Über die Aufgaben eines theaterwissenchaftlichen Institutes] ». Cologne : Carl Niessen et Franz Schultz fondent l'*Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Köln*.					Disparition de la *Société de l'histoire du théâtre*. Donation par Auguste Rondel de sa collection « arts du spectacle » à la B.N.F.

	Francfort-sur-le-Main : Wilhelm Pfeiffer-Belli obtient une charge d'enseignement en « praktische Theaterwissenschaft und Regiekunst ».					
1921	Juillet : « Expertise de la Faculté de Philosophie de l'Université de Berlin en vue de la création d'un *Theaterwissenschaftliches Institut* [Gutachten der Philosophischen Fakultät der Universität Berlin zur Begründung eines Theaterwissenschaftlichen Instituts] ». Kiel : Fondation d'un *Institut für Literatur- und Theatergeschichte* par Eugen Wolff.					
1923	10 novembre : Fondation du *Theaterwissenschaftliche Institut* de l'Université de Berlin. Direction : Julius Petersen et Max Herrmann.	Gustav Roethe devient recteur de l'Université de Berlin.				
1924	Hans Knudsen et Bruno Satori-Neumann deviennent assistants au *Theaterwissenschaftliche Institut* de l'Université de Berlin. Kiel : Fondation d'un groupe de travail de *Theaterwissenschaft*.			Création de la Société universelle du théâtre (Firmin Gémier).		

1925	Le *Theaterwissenschaftliche Institut* de l'Université de Berlin devient indépendant. Création d'un groupe de travail « Mise en scène » comprenant des exercices pratiques au sein de l'institut berlinois. Reprise des *Theaterwissenschaftliche Blätter: Fachorgan für die Wissenschaft, Kunst, Technik und Kultur des Theaters*, disparus depuis 1922. Kiel : L'*Institut für Literatur- und Theaterwissenschaft* devient indépendant. Berlin et Cologne : L'intitulé de doctorat *Theaterwissenschaft* est « toléré ».					Création du Théâtre classique universitaire à Paris.
1926	Premier congrès national de *Theaterwissenschaft* à Magdeburg. Publication de *Das Studium der Theaterwissenschaft in Deutschland* par Hans Knudsen. Munich : Création d'un *Institut für Theaterkunde* (plus tard, *Institut für Theatergeschichte*. Direction : Hans-Heinrich Borcherdt.					

1929	Mort de Ferdinand Gregori, metteur en scène et directeur, enseignant en mise en scène à l'institut de Berlin. Cologne : Carl Niessen devient *außerordentliche Professor* de *Theaterwissenschaft*. Il créé la revue *Die Schaubüne*.					
1931	Hans Knudsen créé la revue *Theater und Drama*.					
1933	Avril : renvoi de l'université de Max Herrmann par les nazis. Julius Petersen assure désormais seul la direction de l'institut.	30 janvier : Hitler est nommé chancelier.				Création de la *Société d'histoire du théâtre* (Louis Jouvet, Léon Chancerel). Gustave Cohen (historien médiéviste), crée le groupe théâtral « Les Théophiliens ».
1934						Création du Groupe de théâtre moderne.
1935	Robert Stumpfl, historien de la littérature promoteur des thèses nazies, obtient une charge d'enseignement au *Theaterwissenschaftliche Institut* de Berlin.					
1936	Cologne : Carl Niessen obtient un poste d'*Extraordinariate* à l'Université de Cologne. Première					Création du Groupe de théâtre antique.

	chaire spécifiquement consacrée à la *Theaterwissenschaft* créé en Allemagne.					
1937						Création du *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre.*
1938	Berlin : Hans Knudsen obtient une charge d'enseignement en « Dramaturgie und Theaterkritik ». Cologne : La *Theaterwissenschaft* devient pour la première fois une discipline avec des examens autonomes.					
1939						Le *Bulletin de la Société d'Histoire du théâtre* est remplacé par : *Travaux (Société des Historiens du théâtre).*
1940	Création d'un *Theaterhistorisches Institut* à l'Université de Copoenhague.					
1941	Mort de Julius Petersen					Ouverture du Centre de Formation Professionnelle du Spectacle, qui deviendra en 1969 l'ENSATT. L'établissement est doté d'une bibliothèque et d'un centre de recherche.
1942	17 novembre : Mort de Max Herrmann au camp de					

	concentration de Theresienstadt.					
1943	Mort de Bruno Satori-Neumann Berlin : Hans Knudsen obtient un poste d'*außerordentlicher Professor* et prend la tête de l'Institut berlinois grâce au soutien du dramaturge du Reich, Rainer Schlösser, et du ministre prussien des finances, Johannes Popitz. La *Theaterwissenschaft* devient une discipline avec des examens autonomes. Vienne : Création du *Zentralinstitut für Theaterwissenschaft* par Heinz Kindermann. Cologne : la *Theaterwissenschaft* devient une discipline autonome.					
1944	Berlin : Hans Knudsen est nommé *Extra-Ordinariat für Theaterwissenschaft*. Hamburg : Paul Theodor Hoffmann obtient une charge d'enseignement en *Theaterwissenschaft*. Hanovre : Un *Theaterwissenschaftliches Institut* est créé. Il est dirigé par Friedrich Kranich, directeur de la					

	Städtischen Bühnen.					
1946		Création de la revue *Theater der Zeit* (plus tard revue est-allemande).				
1948	Munich : La *Theaterwissenschaft* devient *Teilhauptfach*.			Création de l'Institut international du théâtre, qui remplace la Société universelle du théâtre. Président : Armand Salacrou. Création du *Bulletin de l'Institut International du Théâtre.*		La *Revue d'histoire du théâtre* commence à paraître.
1949		Séparation entre les deux Allemagnes. Création de l'*Internationalen Theaterwochen der Studentenbühne* d'Erlangen (RFA).		Suppression du *Bulletin de l'Institut International du Théâtre.*		Création de la revue *Théâtre populaire.*
1950				Création de la revue *Le Théâtre*		

				dans le monde/World Theatre.		
1954	Création de la *Studentenbühne der Theaterwissenschaftlichen Instituts* de la FU, placée sous la direction de Hans Knudsen.			Création de l'Union européenne du théâtre universitaire.		Création de la Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle (SIBMAS). Création de la Section internationale des Bibliothèques-Musées des Arts du spectacle créée par la F.I.A.B. et dirigé par André Veinstein.
1955		Allemagne de l'Ouest : création de la *Bundewehr* et intégration à l'OTAN.	Création de la revue *Maske und Kothurn* à Vienne.			
1956					Nomination de Jacques Scherer à la Faculté de Lettres de la Sorbonne et création de la chaire, « Histoire et technique du théâtre français ».	
1957			Création de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (F.I.R.T. / I.F.T.R.) Création de la revue *Rendez-*		Acquisition par la Sorbonne et le C.N.R.S. des 4200 volumes du fonds Gaston Baty, conservés dans les caves de la Sorbonne.	Création par Jacques Scherer des « Sociétés françaises d'histoire dramaturgique » qui deviendront « Connaissance des arts et des techniques du théâtre ».

			vous des théâtres du monde.			
1958			Création de la revue *Recherches théâtrales*.			
1959					14 avril : Inauguration de la « Bibliothèque du Groupe d'études théâtrales ». 21 novembre : Création de l'Institut d'études théâtrales. Institut dirigé par Raymond Lebègue.	
1960		Allemagne de l'Ouest : création de la revue *Theater heute*.				
1961		Construction du mur de Berlin.				Université du Théâtre des Nations (dirigée par Albert Botbol), suivi de la création de la Société Française d'Etude des Arts et Techniques du Théâtre.
1962		Création de la *Schaubühne am Halleschen Ufer* à Berlin-Ouest grâce à l'action des militants du SDS et du théâtre universitaire.		Une Union internationale du théâtre universitaire remplace l'association européenne.	Création du Certificat d'Études Théâtrales (C.E.S.) et du diplôme d'études théâtrales. 37 étudiants sont inscrits à l'IET, en plus des auditeurs libres.	Création de l'Institut international pour la recherche théâtrale, Casa Goldoni, Venise (présidence : Goffredo Bellonci)

1963				Création du festival mondial du théâtre de Nancy.	100 inscrits y compris les auditeurs libres, 60 étrangers, 95 français, 42 candidats au certificat et 12 au diplôme d'Études Théâtrales.	
1964	Leopold Magon prend sa retraite. Rudolf Münz le remplace à la tête de l'institut est-berlinois.	20 décembre 1964 : publication de l'article „Geschlossene Gesellschaft: Die Provinzialisierung des Westberliner Theaterlebens und einige Ursachen" (*Spandauer Volksblatt* n° 5643) Publication par Joseph Wulf de *Theater und Film im Dritten Reich*.			Fusion du Centre de documentation théâtrale et de l'Institut d'Études Théâtrales. Dédoublement de certains exercices de travaux pratiques pour cause d'affluence. L'Institut compte 180 inscrits.	Fin de de la revue *Théâtre populaire.*
1965	Hans Knudsen est contraint d'arrêter ses enseignements à la FU.		Création du Centre universitaire international de formation et de recherche dramatique (CUIFERD).	Suppression de la revue *Rendez-vous des théâtres du monde.*		Création de l'éphémère revue *Calliope : Jeune Théâtre* par l'UNEF.
1966	Hans Knudsen ne peut plus diriger de thèses. Début de l'occupation de locaux par les étudiants oues-berlinois en *Theaterwissenschaft*.				Déménagement de l'IET sur le site de Censier.	Création du Centre Universitaire International de Formation et de Recherches Dramatiques (Nancy)

	Ernst Schumacher est nomme à la tête de l'institut est-berlinois.					
1967			Création en octobre du Centre d'études théâtrales à Louvain-la-Neuve (Belgique)		Refonte du Diplôme d'Études Théâtrales (désormais en 2 ans) et du Certificat d'Études Théâtrales (divisé en 3 certificats : « Histoire du théâtre classique », « Histoire du théâtre moderne et contemporain », « Esthétique théâtrale ». Délivrance d'un diplôme de Maîtrise spécialisée d'études théâtrales. Perception de droits d'inscription.	
1968			Suppression de la revue *Le Théâtre dans le monde/World Theatre*.		Nouveaux statuts de l'IET. Création du Département Théâtre du Centre universitaire expérimental de Vincennes. Direction : André Veinstein. Création du Centre d'études théâtrales de Nanterre. Direction : Jacqueline de Jomaron.	Mai 68 : l'Odéon est occupé du 15 mai au 15 juin ; le Festival d'Avignon est perturbé.
1969	Suite aux nombreuses perturbations, l'*Institut für*					

	Theaterwissenschaft de la FU est fermé entre mai 1969 et le début du *Wintersemester* 1969/1970.					
1970	Début de la collection *Material zum Theater* à Berlin-Est.				Création de l'U.E.R. d'Études Théâtrales (U.E.R. n° 26). Création d'un Conseil de l'IET chargé de l'orientation générale et du fonctionnement l'ensemble de l'Institut et d'un Conseil Scientifique (élaborer un programme de recherche, demandes de crédits, administration et gestion du personnel et du matériel).	Création de la revue *Travail théatral*. Création du périodique *Organon : Bulletin d'études et de documentation théâtrales* du Centre d'Études et de Recherches Théâtrales, Cinématographiques et Télévisuelles (Lyon 2). Création des C*ahiers du groupe de recherches théâtrales de l'Université de Caen*.
1971					Création de la Sorbonne nouvelle (Loi Edgar Faure), dirigée par Raymond Las Vergnas, rattachement de l'Institut à l'Université Paris 3 Création du doctorat de 3ème cycle en études théâtrales.	
1971						

1972						Une recension effectuée par les enseignants de la Sorbonne Nouvelle en études théâtrales comptabilise 10 institutions (Caen, Grenoble 3, Lyon 2, Montpellier, Nice, Paris 1, Paris 3, Vincennes, Paris 10 et Marseille 1) dans lesquelles ont lieu des enseignements, plus ou moins importants, portant sur le théâtre.
1974			La revue *Recherches théâtrales* devient *Theater Research* et est désormais hébergée à Oxford.			Création de la revue *Théâtre/Public*.
1976						Création du département « Arts du spectacle » à la B.N.F.
1979					Le Diplôme d'Études Théâtrales n'est pas un D.E.U.G. Les titulaires d'un DEUG peuvent accéder à la Licence d'études théâtrales. Demande d'habilitation à délivrer la maîtrise.	Fin de la revue *Travail théatral*.

1980					Création du Diplôme Supérieur d'Études Théâtrales (en 2 ans), ouvert aux titulaires du Diplôme d'études théâtrales de 1er cycle ou d'un DEUG de Lettres Modernes, d'Arts Plastiques ou de Musique.	
1981	Publication à Berlin de la brochure *Theaterwissenschaft und Faschismus* par un *Antifaschistische Arbeitsgruppe*.					
1982					356 inscrits en 1re année, 96 en 2e année, 100 en Licence, 60 en maîtrise, 50 en D.E.A.	
1983						Création de l'Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale (A.N.R.A.T.) et de son centre de documentation.
1986			Dissolution du Centre universitaire international de formation et de recherche dramatique (CUIFERD).			

1988						
1989	Fin de la collection *Material zum Theater* à Berlin-Est.	Chute du mur de Berlin. Début du processus de réunification.			-	
1990						
1992						
1993						
1994	Début du processus de fusion des instituts est- et ouest-berlinois de *Theaterwissenschaft.*					
2002						
2006	L'institut de *Theaterwissenschaft* de la *Humboldt-Universität* ferme définitivement ses portes au profit de celui de la FU.					
2006						
2007						Mouvements contestataires et blocage des universités.
2012					Paris 3 : Création de l'U.F.R. Arts & médias, au sein duquel existe toujours un département d'études théâtrales.	

2014	L'*Institut für Theaterwissenschaft* de Leipzig est menacé de disparition. Forte mobilisation, ce qui lui permet deux années plus tard de redémarrer ses activités.					

Annexe 2 : Esquisse d'un programme de *Theaterwissenschaft* à la *Humboldt-Universität* (juillet 1950)[1554]

Intitulé des enseignements	Description des enseignements
Einführung in die Theaterwissenschaft (Vorlesung im 1. Semester)	Anfänge der Theatergeschichtsschreibung und der Theaterwissenschaft. Die theaterwissenschaftlichen Schulen u. ihre Methoden.
Soziologie des Theaters (Übungen im 3. und 4. Semester)	Die Soziologie ist eine verhältnismäßig junge Wissenschaft, die erst nach den ersten Weltkriegen auf den deutschen Universitäten heimisch geworden ist. Die Soziologie des Theaters ist ein wissenschaftliches noch fast unbearbeitetes Gebiet, das seiner Erschließung harrt. Einen Stoffverteilungsplan vorzulegen muss dem zu gewinnenden Dozenten überlassen bleiben.
Drama und Theater in ihrer geschichtlichen Entwicklung (Vorlesungen und Übungen vom 1. – 8. Semester)	Vom Ursprung der dramatischen Darstellung bis zum Gegenwartstheater.
Theoretische und praktische Dramaturgie (Vorlesungen und Übungen vom 3. – 8. Semester)	3. Semester Begriffsbestimmung der Dramaturgie. Die „Poetik" des Aristoteles. Die Theorien der Franzosen. 4. Semester Lessing, Schiller, Goethe als Theoretiker und Praktiker der Dramaturgie. 5. Semester Dramaturgie des 19. Jahrhunderts. 6. u. 7. Semester Dramaturgie des 20. Jahrhunderts. Lösung dramaturgischer Übungsaufgaben in Verbindung mit der Übungsbühne und unter kritischer Auswertung der Arbeiten neuerer Praktiker und Theoretiker. 8. Semester Dramaturgie des Hörspiels und des Films.
Theaterkritik und Theaterpublizistik (Vorlesungen und Übungen vom 4. – 8. Semester)	4. Semester Allgemeine Kunstkritik.

[1554] Source : „Studienplan: Theaterwissenschaft als Prüfungsfach (Nebenfach) im Universitäts-Abschlussexamen" (1 juillet 1950). DR 2/1449 - *Hochschulausbildung in Theaterwissenschaft* (1950), Bundesarchiv Berlin.

	Wesen und Aufgaben der Theaterkritik und der Theaterpublizistik. 5. Semester Lessings „Hamburgische Dramaturgie“. Vertreter der modernen Theaterkritik. 6. Semester Wissenschaftliche Theaterkritik 7. Semester Theaterkritik in der Tagespresse. 8. Semester Kritik des Films und des Hörspeils.
Theoretische und praktische Regie (Übungen vom 3. – 8. Semester)	3. u. 4. Semester Grundlagen der Schauspielregie (Wortregie, Bildregie, Inszenierungsstille). 5. u. 6. Semester Regie der Oper (Operette, Singspiel). 7. u. 8. Semester Selbständige Inszenierungen auf der Übungsbühne. Kollektivinszenierung.
Sprachtechnik und Kritik der deutschen Bühnenhaussprache (Übungen im 1. und 2. Semester)	1. Semester Atmung, Stimmgebung, Sprechmelodie, Sprechtakt. 2. Semester Sprecherische Psychotechnik, Ausdrucksgestaltung, künstlerische Sprechgestaltung.
Bühnenausstattungskunst und Kostümkunde (Vorlesungen im 1. und 2. Semester)	1. Semester Die Bühnenausstattungskunst u. ihre Stilprinzipien bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. 2. Semester Die Bühnenausstattungskunst des 19. u. 20 Jahrhunderts (mit Führungen).
Theaterrecht und Theaterverwaltung (Vorlesungen im 1. und 2. Semester)	1. Semester (illisible) 2. Semester (ill.)
Theaterbau und Theatertechnik (Vorlesungen im 1. und 2. Semester)	1. Semester (ill.) 2. Semester (ill.)

Annexe 3 : Cours de Bernard Dort donnés à l'Institut d'études théâtrales (1962-1981)[1555]

Année	Cours à l'IET de Bernard Dort	Thèmes
1962	• Les Fusils de la mère Carrar *de B. Brecht*	Brecht
	• *La mise en scène à l'époque romantique*	Mise en scène
	• *Cours sur Marivaux*	Auteurs et textes
	• *Cours sur Antoine*	Mise en scène
1963	• *Cours sur le Cid*	Auteurs et textes
	• *Esthétique théâtrale : éléments de la représentation*	Esthétique et représentation
	• *Esthétique théâtrale et histoire de la mise en scène*	Esthétique et représentation
1964	• *Cours sur G. Craig*	Mise en scène
	• *Cours sur l'acteur*	Acteur
	• *Esthétique: éléments de la représentation contemporaine*	Esthétique et représentation
1965	• *Esthétique : les grandes formes scéniques contemporaines*	Esthétique et représentation
	• *La représentation théâtralisée*	Mise en scène
	• *L'avènement de la mise en scène moderne*	Mise en scène
	• *Cours sur l'histoire du théâtre français*	Auteurs et textes
1966	• *Cours sur Armand Gatti*	Auteurs et textes
	• *Esthétique théâtrale : les problèmes du tragique dans le théâtre contemporain*	Esthétique et représentation
	• *Lugné Poe et l'Œuvre*	Mise en scène
1967	• *Cours sur* La Vie de Galilée	Brecht
1968	• *Analyse des grands textes d'esthétique théâtrale sur la mise en scène*	Esthétique et représentation
	• *Cours sur le tragique*	Esthétique et représentation
1969	• *Les grandes théories dramatiques depuis Hegel*	Théories dramatiques
	• *L'acteur dans le théâtre contemporain*	Acteur
	• *Cours sur l'acteur*	Acteur
	• *Séminaire sur le théâtre épique*	Brecht
1970	• *Étude dramaturgique de pièces actuelles*	Auteurs et textes

[1555] Ces données proviennent d'un traitement statistique de l'ensemble des cours donnés à l'Institut d'études théâtrales par Bernard Dort, figurant dans le catalogue des fonds d'archives Dort de l'IMEC.

1971	• *Le théâtre épique* • *La forme épique* • *Récit et théâtre*	Brecht Brecht Esthétique et représentation
1972	• *Récit et théâtre* • *Sur la notion de représentation théâtrale* • *Les grandes tendances de la mise en scène contemporaine* • *Recherches sur l'acteur* • *La représentation naturaliste*	Esthétique et représentation Esthétique et représentation Mise en scène Acteur Mise en scène
1973	• *Les grandes tendances de la mise en scène moderne et contemporaine*	Mise en scène
1974	• *L'acteur et l'espace*	Acteur
1975	• *Problématique de l'acteur moderne*	Acteur
1976	• *Problématique de l'acteur moderne*	Acteur
1977	• *Cours sur* La Décision • *Bibliographie générale sur la dramaturgie*	Brecht Auteurs et textes
1978	• *Exposé sur* Ubu roi • *Cours sur* Le Cercle de craie caucasien • *Cours sur le théâtre de Kleist* • *L'objet scénique dans la représentation théâtrale moderne*	Auteurs et textes Brecht Auteurs et textes Mise en scène
1979	• *Cours sur le théâtre de Büchner*	Auteurs et textes
1980	• *Cours sur Arthur Adamov* • *Problématique de la mise en scène contemporaine depuis 1945*	Auteurs et textes Mise en scène
1981	• *Le théâtre de Kleist* • *Cours de méthodologie et exposé sur Büchner*	Auteurs et textes Auteurs et textes

Annexe 4 : Ensemble des représentants français et allemands aux Congrès de l'Institut international du théâtre (1949-1977)[1556]

	France	République fédérale d'Allemagne	République démocratique d'Allemagne
1er congrès (Prague, 28 juin-3 juillet 1948)	- Armand Salacrou (Auteur dramatique, Vice-président du Premier Congrès de l'IIT, Président du Comité Exécutif) ; - Jean Darcante (Metteur en scène, secrétaire général du Syndicat national des acteurs français) ; - Benoît-Léon Deutsch (Directeur du Théâtre de Nouveautés, Président du Syndicat des directeurs de Théâtres de Paris) ; - René Fauchois (Auteur dramatique, Président du Syndicat des Auteurs dramatiques) ; - Guy de Lacherriere (Chef du Service français de l'Unesco, Ministère des Affaires étrangères) ; - Jeanne Laurent (Sous-directeur des Spectacles et de la Musique) ; - Maurice Yvain (Compositeur)		
2ème congrès (Zurich, 27 juin-2 juillet 1949)	- Roger Ferdinand (Président de la SACD) ; - Jean Darcante (Metteur en scène, Directeur du Théâtre de la Renaissance, Secrétaire Général de l'Union National des Acteurs Français) ; - Benoît-Léon Deutsch (Président de l'Union des Directeurs de Théâtre de Paris, Directeur du Théâtre des Nouveautés, Vice-Président du Comité Consultatif des Spectacles) ; - Philippe Erlanger (Représentant du Ministère	- François-Albert Erhard (Fonctionnaire du Théâtre de la Zone Française en Allemagne) ; - Arthur Hellmer (Directeur de Théâtre, Représentant de l'Association des Directeurs d'Allemagne) ; - Franz Hauptmann (Auteur dramatique, Représentant de la	-

[1556] Données récoltées à partir de l'ensemble des rapports des congrès de l'IIT, déposés à la BNF.

	des Affaires étrangères, Directeur du Bureau français de l'Action artistique à l'étranger) ; - Jeanne Laurent (Sous-directrice des Spectacles et de la Musique, Ministère de l'éducation nationale) ; - Maurice Lehmann (Directeur du Théâtre du Châtelet, Vice-Président de la Société des Directeurs de Théâtre) ; - Maurice Yvain (Compositeur, Vice-Président de la SACD).	Zone Française en Allemagne) ; - Mateo Lettunich (Fonctionnaire du Théâtre, secteur américain, Berlin) ; - M. Sieger (Avocat et représentant de l'Association des Théâtres Allemands) ; - B. Wetzelsberger (Directeur de Théâtre, Représentant de l'Association des Théâtres Allemands) ; - Heinrich Wuellner (Vice-Président de l'Union des Acteurs Allemands, Hamburg).	
3ème congrès (Paris, 22-28 juin 1950)	- Roger Ferdinand (Président de la SACD, Président du Centre National Français du Théâtre) ; - Raymond Cogniat (Critique dramatique et critique d'art ; Rédacteur en chef d' « Arts » ; Secrétaire Général du Centre National Français de l'IIT) ; - Jean Darcante (Acteur, Directeur de Théâtre) ; - Benoît-Léon Deutsch (Président de l'Union des Directeurs de Théâtre de Paris ; Vice-Président du Centre National Français de l'IIT ; Directeur de Théâtre) ; - Philippe Erlanger (Directeur du Bureau français de l'Action artistique à l'étranger) ; - Jacques Hebertot (Directeur du Théâtre Hebertot) ; - Jeanne Laurent (Sous-directrice des Spectacles et de la Musique, Ministère de l'éducation nationale) ;	- Gert Omar Leutner (Directeur de la *Studiobühne*, Hamburg, Dramaturge, metteur en scène, acteur) ; - Walter Unruh (Expert construction des théâtres et techniques du théâtre, Dipl. Ing.) ; - Heinrich Wuellner (Vice-Président de l'Association des Professionnels du Théâtre Allemand, Hamburg).	

	- Jean Mercure (Metteur en scène) ; - Maurice Yvain (Compositeur, Vice-Président de la SACD).		
4ème congrès (Oslo, 1er-8 juin 1951)	- Benoît-Léon Deutsch (Directeur de théâtres ; Président des directeurs de théâtres de Paris ; Président du Centre Français de l'IIT) ; - Roger Ferdinand (Président de la SACD ; Président d'honneur du Centre Français de l'IIT) ; - Jean Darcante (Metteur en scène ; représentant des Acteurs et Metteurs en scène français, Théâtre de la Renaissance) ; - Jeanne Laurent (Sous-directrice des Spectacles et de la Musique, Ministère de l'Education Nationale) ; - Yves Bonnat (Secrétaire général du Syndicat National des Décorateurs-maquettistes ; membre du Bureau Directeur de la Fédération Nationale du Spectacle ; décorateur ; Syndicat national des Décorateurs-maquettistes de Théâtre).	- Karl Bauer (Directeur de l'Opéra d'Essen ; représentant du « Deutscher Bühnenverein » Cologne) ; - Heinz Beisker (Décorateur Staatstheater Braunschweig) ; - Ferdinand Christophory (Vice-Président de l'Association des Acteurs Allemands) ; - Edward Suhr (Décorateur/architecte ; représentant des décorateurs et directeurs techniques de la « Verein Deutscher Bühnenangehörigen ») ; - Gert Omar Leutner (Dramaturge ; metteur en scène ; représentant du United States High Commissioner of Germany, Theatre Consultant).	
5ème congrès (The Hague, Pays-Bas, 1953)	*Rapport manquant.*	*Rapport manquant.*	
6ème congrès (Dubrovnik, 25-29 juin 1955)	- Benoît-Léon Deutsch (Directeur du Théâtre des Nouveautés et du Théâtre de la Madeleine ; Président du Syndicat des Directeurs de théâtre de Paris ; Président du Centre National Français de l'IIT) ; - Jean Darcante (Directeur de Théâtre ; Président du Comité Exécutif de l'IIT) ; - A. M. Julien (Directeur du Théâtre Sarah	- Albert Steffahn (Directeur-général du Syndicat des Acteurs, acteur, metteur en scène) ; - Dr. Rudolf Boden ; - Carl Werckshagen (Membre du Conseil Administratif de la Deutscher Bühnenverein) ; - Dr. Ingvelde Muller (Critique	

	Bernhardt ; Secrétaire général du Syndicat des Directeurs de théâtres de Paris ; Directeur général du Festival International d'Art Dramatique de la Ville de Paris) ; - Paul-Louis Mignon (Critique dramatique de la Radiodiffusion Française, Secrétaire du Centre Français de l'IIT).	dramatique, rédactrice culturelle de l'agence de presse DPA).	
7ème congrès (Athènes, 4-8 juillet 1957)	- Jean Darcante (Metteur en scène) ; - A. M. Julien (Directeur du Théâtre des Nations) ; - Yves Bonnat (Décorateur) ; - Paul-Louis Mignon (Critique dramatique de la Radiodiffusion française ; Professeur d'histoire du théâtre) ; - André Coumet (Sous-Directeur des Spectacles et de la Musique, Ministère de l'Education nationale) ; - Jean Mourier (Artiste lyrique ; secrétaire générale de la Fédération Nationale du Spectacle) ; - Claude-André Puget (Auteur dramatique).	- Walter Unruh (Architecte de théâtre ; Directeur de la revue *Bühnentechnische Rundschau*) ; - Ingvelde Muller (Critique dramatique).	
8ème congrès (Helsinki, 1-7 juin 1959)	- Jean-Jacques Bernard (Auteur dramatique) ; - André Coumet (Représentant du Ministère de l'Education) ; - Paul-Louis Mignon (Critique dramatique de la Radio-Télévision Française ; Secrétaire du Centre français du Théâtre) ; - Mme Mary Morgan (Actrice ; Directrice du Théâtre St Georges) ; - Jean Mourier (Acteur ; Secrétaire Général de la Fédération Nationale du Spectacle) ; - Claude-André Puget (Auteur dramatique).	- Dr. Ingvelde Muller (Critique dramatique ; Directrice du Centre de l'IIT en République Fédérale d'Allemagne) ; - Franz Joseph Scheffels (Directeur de théâtre) ; - Walter Unruh (Architecte de théâtre ; Professeur ; Auteur) ; - Carl Werckshagen (Metteur en scène ; Directeur de théâtre).	- Paul-Herbert Freyer (Directeur de théâtre) ; - Herbert Ihering (Directeur de théâtre) ; - Hans-Rainer John (Représentant du Ministère de la Culture de la RDA) ; - Walter Kohls (Directeur de théâtre) ; - Wolfgang Langhoff (Directeur de théâtre).

9ème congrès (Vienne, 5-10 juin 1961)	- Jean-Jacques Bernard (Auteur dramatique) ; - André Boll (Représentant du Syndicat National des Metteurs en scène) ; - Yves Bonnat (Décorateur, maquettiste de théâtre) ; - Paul-Louis Mignon (Critique dramatique de la Radio-Télévision Française) ; - Mary Morgan (Directrice du Théâtre St Georges) ; - Michel Saint-Denis (Metteur en scène ; Inspecteur Général des spectacles ; a.b.s. Centre Français du théâtre) ; - Anne Vernon (actrice ; a.b.s. Centre Français du théâtre).	- Carl Ebert (Metteur en scène d'opéras) ; - Ingvelde Geleng (Critique de théâtre) ; - Ludwig Körner (Président de la *Bühnengenossenschaft*) ; - Friedrich Schultze (Dramaturge) ; - Walter Unruh (Architecte de théâtre).	- Wolfgang Langhoff (Intendant) ; - Karl Kayser ; - Walter Kohls (Directeur de théâtre) ; - Karl Holan (Dramaturge) ; - Hans-Rainer John (Rédacteur en chef, *Theater der Zeit*).
10ème congrès (Varsovie, 8-15 juin 1963)	- Paul-Louis Mignon (Critique dramatique de la Radio-Télévision Française) ; - Mary Morgan (Directrice du Théâtre St Georges) ; - Jean Mourier (Secrétaire Général de la Fédération Nationale du Spectacle) ; - André Roussin (auteur) ; - Michel Saint-Denis (Metteur en scène ; Inspecteur Général des spectacles, Ministère des Affaires Culturelles). + A.M. Julien pour le Théâtre des Nations ; Michel Dard pour l'Unesco et Jean Darcante pour l'IIT.		- Wolfgang Langhoff (Régisseur ; acteur ; Président du Centre IIT) ; - Walter Kohls (Directeur de théâtre ; Secrétaire du Centre IIT) ; - Dr. Horst Seeger (Dramaturge en chef du Komische Oper) ; - Professeur Armin-Gerd Kückhoff (Recteur de l'Ecole Supérieure de Théâtre de Leipzig) ; - Hans-Rainer John (Rédacteur en chef, *Theater der Zeit* ; dramaturge).
11ème congrès (Israël, 1965)	*Rapport manquant.*	*Rapport manquant.*	*Rapport manquant.*
12ème congrès (New-York, 4-11 juin 1967)	- François Billetdoux (Auteur dramatique) ; - Benoit-Léon Deutsch (Directeur de Théâtre) ; - Paul-Louis Mignon (Critique dramatique) ; - Jean Mourier (Acteur) ;	- Hans-Peter Doll (Directeur artistique) ; - Ingevelde Geleng (Critique de théâtre) ;	- Walter Felsenstein (Metteur en scène, Komische Oper) ; - Walter Kohls (Directeur ; Secrétaire du Centre IIT) ;

	- Claude-André Puget (Auteur dramatique).	- Dr. Horst Georges (Dramaturge, Deutsche Oper Berlin) ; - Prof. Kurt Raeck (Directeur de Théâtre ; Président du Centre IIT) ; - Eugen Schoendienst (Président du *Deutschen Bühnenverein*) ; - Erich Schumacher (Directeur artistique, Opernhaus, Essen) ; - Maria Sommer (Editrice) ; - Carl Tesch (Directeur, Francfort) ; - Prof. Walter Unruh (Conseiller Technique de l'Université Technique Berlin).	- Hans M. Richter (Metteur en scène).
13ème congrès (Budapest, 8-13 juin 1969)	*Version succincte (sans liste des membres).*	*Version succincte (sans liste des membres).*	*Version succincte (sans liste des membres).*
14ème congrès (Londres, 29 mai-14 juin 1971)	- Yves Bonnat (Designer) ; - Guy Brajot (Directeur des Théâtres et des Maisons de la Culture) ; - André Burgaud (Directeur des échanges culturels) ; - Denis Maurey (Directeur) ; - Paul-Louis Mignon (Journaliste) ; - René Terrasson (Directeur).	- Hans-Peter Doll (General Intendant, Stattstheatre Braunschweig) ; - Prof. Dr. h.c. Carl Ebert (Opera Producer) ; - Dietrich Gronau (Directeur du Centre de l'IIT de la RFA) ; - Karl-Ernst Hudepohl (Goethe Institut) ; - Jochen G. Lochel (Lawyer) ; - Ivan Nagel ; - Joachim Werner Preuss (Critique) ; - Dr. Henning Rischbieter (Editer of *Theater Heute* and *Opernwelt*).	- Walter Felsenstein (Président du Centre de l'IIT de la RDA) ; - Walter Kohls (Directeur du Centre de l'IIT) ; - Prof. Rolf Rohmer (Professeur de Théâtre ; c/o Centre de l'IIT de la RDA) ; - Horst Seeger (Chef Dramaturg, Komische Oper).
15ème congrès (Moscou, 27 mai-1er juin 1973)	- Jean-Louis Barrault (Actor, director) ; - Paul-Louis Mignon (Drama Critic, Head of Information and Theatre Criticism Section of	- Ivan Nagel (General Director (Intendant) of Deutsches Schauspielhaus, Hamburg) ;	- Walter Felsenstein (General Director (Intendant) of the "Komische Oper") ;

	ORTF) ; - Jean Prodromides (Composer, Conductor) ; - André Boll (Opera Director, Critic) ; - Dominique Dupuy (Choreographer, dancer, Director, Modern Ballet, Paris, Secretary General, Rencontres Internationales de Danse Contemporaine) ; - Yves Bonnet (Scenic Artist) ; - Mary Morgan (Vice-President, Trade Union of Paris Theatre, Director of Saint-Georges Theatre) ; - Jean-Pierre Vincent (Theatre Director).	- Joachim Werner Preuss (Playwright, Theatre Critic) ; - Gerda Dietrich (Secretaray of the FRG Centre of ITI) ; - August Everding (Artistic Director of the Kammerspiele in Munich) ; - Hans Peter Doll (General Director, Staatstheater, Stuttgart) ; - Marie Muller-Sommer (Literary Agent) ; - Claus H. Henneberg (Literary Adviser, Playwright, Deutche Oper, West Berlin) ; - Karl-Ernst Hudepohl (Goethe-Institut, Head of Cultural Events Department, Munich) ; - Rainer Hoynck (Drama Critic).	- Wolf Ebermann (Secretary of the Musical Theatre Committee of the ITI) ; - Rolf Rohmer (Professor of the Hans Otto Theatre School in Leipzig) ; - Fritz Bennewitz (Artistic Director of the German National Theater in Weimar) ; - Benno Besson (Artistic Director of the Popular Theatre (Volksbühne) in Berlin) ; - Walter Kohls (Director of the ITI Centre of the GDR) ; - Horst Seeger (Artistic Director of the State Opera in Dresden, Music scriptwriter) ; - Irene Gysi.
16ème congrès (Berlin-Ouest, 1975)	*Rapport manquant.*	*Rapport manquant.*	*Rapport manquant.*
17ème congrès (Stockholm, 31 mai-5 juin 1977)	- Guy Brajot (Dir. Des Théâtres et des Maisons de la Culture) ; - André Burgaut (Director, Association Française d'Action Artistique) ; - Pierre Barrat (Theatre Manager) ; - Yves Bonnat (Set Designer) ; - Dominique Dupuy (Choreographer) ; - Gabrielle Heller (Secretary of the French ITI Centre) - Cherif Khaznadar (Director, Cultural Centre of Rennes) ; - Denis Maurey (President of the "Syndicat des	- Franck Burkner (Artistic Director) ; - Hans Peter Doll (Theatre Manager, Staatstheatern Stuttgart) ; - George Froscher (Director) ; - Dr. Maria Muller-Sommer (Publisher, Member of the Board of Directors of the ITI Centre of the FRG) ; - Ivan Nagel (Theater Manager of the Schauspielhaus Hamburg, President of the ITI Centre of the FRG) ;	- Fritz Bennewitz (Stage Director, Drama Director) ; - Wolf Ebermann (Playwright, Secretary of the Musical Theatre Committee) ; - Irene Gysi (Ministry of Culture International Affairs) ; - Joachim Herz (Theatre Manager) ; - Karl Kayser (President of the ITI Centre of the GDR) ; - Walter Kohls (Director of the ITI

	Directeurs de Théâtre de Paris) ; - Paul-Louis Mignon (Theater Critic, Secretary General of the French ITI Centre) ; - Jean Prodomides (Composer) ; - Jean-Michel Ribes (Author, Actor, Stage Director) ; - Robert Sandrey (President of the "Syndicat Français des Artistes Interprètes », actor) ; - René Terrasson (Director, Opera de Nantes).	- Joachim Werner Preuss (Theatre Critic, Editor, Director of the ITI Centre of the FRG) ; - Dr. Walter Schultze Reimpell (Editor „Die deutsche Bühne") ; - Dr. Erich Schumacher (Stage Director, Member of the Board of Directors of the ITI Centre of the FRG) ; - Dr. Klaus Vetter (Goethe Institute).	Centre of the GDR) ; - Prof. Rolf Rohmer (Head of the "Hans Otto" Theatre Academy, Leipzig).

Annexe 5 : Ensemble des numéros de la collection *Material zum Theater* (1970-1989)

Nr.	Auteur	Titre	Année
1	Tasche Elke	?	1970
2	Rienäcker Gerd	?	1970
3	Bornkamp Alfred	?	1970
4	Heinz Wolfgang	?	1971
5	Rohmer Rolf	?	1971
6	Hoffmeier Dieter	*Conrad Ekhof: Anreger, Wegbereiter, Entdecker*	1972
7	Otto Hans-Gerald	*Zu einigen Problemen des heiteren Musiktheaters in der DDR*	1972
8	Coll.	*Bühnentanz und sozialistische Gegenwart: Beiträge vom 1. Seminar für Bühnentanz* (1970)	1972
9	Bahner Gert	*Musiktheater im Gespräch: "Falstaff", "Icke und die Hexe Yu"*	1972
10	Coll.	*Über Theater in der Sowjetunion: Beiträge zur Spielplangestaltung, zur Arbeit des Regisseurs und zur Entwicklung der Dramatik*	1972
11	Coll.	*Der Realismus und die Sprache des Tanzes: aus dem Kolloquium "Frühling an der Seine" ; sowjetische Erfahrungen mit moderner Choreographie*	1972
12	Coll.	*Über die Arbeit des Schauspielers*	1972
13	Coll.	*Konzertmusik und ihre Bedeutung für das choreografische Schaffen: Beiträge von einem Symposium der Sektion Bühnentanz*	1972
14	Coll.	*Zum Repertoire und zur Theorie des Musiktheaters*	1972
15	Hoffmeier Dieter	*Über das Handeln des Schauspielers auf der Bühne*	1972
16	Coll.	*Über die Persönlichkeit des sozialistischen Schauspielers : ein Podiumsgespräch*	1972
17	Hecht Werner	*Politik und Schauspielkunst / Bertolt Brecht*	1972
18	Irmer Hans-Jochen	*Brecht und das musikalische Theater*	1972
19	Coll.	*Theater und Arbeiterklasse: Beiträge von einem Kolloquium der Theaterverbände sozialistischer Länder*	1972
20	Coll.	*Interpret und Interpretation. Ballettschaffende zu Fragen der Darstellungskunst*	1972
21	Coll.	*Handlung, Spiel, Publikum: Diskussionsbeiträge zu Fragen der sozialistischen Schauspielkunst*	1972
22	Kröplin Eckart	*Mozart-Rezeption heute und hier: die gesellschaftspolitische Relevanz der musikalischen*	1973

		Dramaturgie in "Figaros Hochzeit" und "Don Giovanni"	
23	Seelig Käthe	*Weltanschauung und Puppentheater-Arbeit*	1973
24	Köhnke Margot et Sailer Kristin	*Zur Ballettarbeit für junge Zuschauer*	1973
25	Coll.	*Theaterarbeit in Bulgarien: Beiträge zur Entwicklung in den Bereichen Schauspiel, Oper, Operette und Ballett*	1973
26	Coll.	*Die schöpferische Aneignung der Arbeitsmethode Brechts*	1973
27	Fiebach Joachim	*Artaud und Theaterkonzeptionen in der allgemeinen Krise der bürgerlichen Gesellschaft*	1973
28	Rohmer Rolf	*Entwicklungsprobleme unserer Dramatik*	1973
29	Rohmer Rolf	*Entwicklungsprobleme unserer Dramatik*	1973
30	Coll.	*Zur Interpretation der Stücke O'Caseys auf den Bühnen der DDR*	1973
31	Coll.	*Historisches und Gegenwärtiges: Prokofjews "Romeo und Julia" an der Komischen Oper Berlin ; (Kolloquium am 12. u. 13. März 1973 in Berlin)*	1973
32	Reinhardt Max	*Über Schauspielkunst*	1973
33	Coll.	*Theaterarbeit in Ungarn*	1973
34	Kreutzberg Martin, Gerber Erich et Pfützner Klaus	*Theater und Publikum : Erfahrungen soziologischer Untersuchungen*	1973
35	Stompor Stephan	*Walter Felsenstein über Musiktheater*	1973
36	Rodenberg Hans	*Zur Erbeaneignung im Schauspiel*	1973
37	Priewe Anneliese, Woeller Waltraud et Kuschmitz Vitezslav	*Zur Erbeaneignung im Puppentheater : [... Arbeiten ... anläßl. d. 5. Arbeitstage d. Puppentheater, v. 27. Sept. - 4. Okt. 1973 in Magdeburg]*	1973
38	Masch Hansjörg	*Zur Musiktheaterarbeit für junge Zuschauer: Erfahrungen und Werkempfehlungen*	1974
39	Fischborn Gottfried	*Gedanken zur Situation unserer Dramatik und Diskussionen mit Dramatikern*	1974
40	Heitzenröther Horst	*Zu gegenwärtigen Fragen von Operette und Musical: Werkentwicklung, Spielplangestaltung, Interpretation*	1974
41	Coll.	*Theaterarbeit in Polen: Zur Entwicklung in d. Bereichen Schauspiel, Oper, Operette, Ballett u. Puppentheater*	1974
42	Herz Joachim et Stompor Stephan	*Joachim Herz über Musiktheater*	1974
43	Coll.	*Opernschaffen der DDR im Gespräch: Entwicklungstendenzen 1949 - 1974 im Überblick ; aus Kolloquien zu "Levins Mühle" und "Einstein"*	1974
44	Coll.	*Zum Wechselverhältnis von Musik und Tanz: eine Podiumsdiskussion, erg. durch e. Arbeitsgespräch*	1974

		über "Wir aber nennen Liebe lebendigen Frieden"	
45	Bartsch Erwin, Borde-Klein Ingeborg Borde-Klein et Engelmann Toni	*Der volkstümliche Held im Puppentheater*	1974
46	Pfützner Klaus	*Tradition proletarisch-revolutionärer Schauspielkunst (1918 - 1945) ; eine Materialsammlung*	1974
47	Wieck Thomas	*Zum Verhältnis von Leiter und Kollektiv im Prozeß der Ensemblebildung: eine Materialsammlung*	1974
48	Döhring Rolf, Meier Helmut et Schumacher Ernst	*Marxistisches Geschichtsbewußtsein: Darstellung von Geschichtsprozessen auf dem Theater*	1974
49	Dietze Walter	*Der deutsche Bauernkrieg in der Dramatik: Goethe, Rollett, Lassalle, Hauptmann, Lask, Wolf, Wüsten, Weisenborn, Forte, Kleineidam*	1974
50	Coll.	*Theater, Pädagogen, junge Zuschauer: Formen, Methoden und Erfahrungen der Zusammenarbeit*	1974
51	Viertel Karl-Heinz, Herz Joachim et Schelegel Klaus	*Zur Regie im Musiktheater, zum Opernrepertoire: Werktreue, Interpretation, Spielplangestaltung*	1974
52	Coll.	*Zur Arbeit der Bühnenbildner*	1974
53	Jurkowski Henryk	*Beiträge zum Zeitgenössischen Puppentheater*	1975
54	Hoffmeier Dieter	*Die Meininger: Historismus als Tageswirkung*	1975
55	Coll.	*Arbeitserfahrungen unserer Kinder- und Jugendtheater: dargestellt von Regisseuren, Dramaturgen, Pädagogen und Schauspielern*	1975
56	Coll.	*Theaterarbeit in Rumänien: Zur Entwicklung in d. Bereichen Schauspiel, Oper, Operette u. Ballett*	1975
57	?	*?*	1975
58	Wekwerth Manfred	*Der Vorgang - die Sprache des Theaters*	1975
59	Ullrich Peter	*Zur gesellschaftlichen Funktion des sozialistischen Theaters: Äußerungen von Theaterleuten und Wissenschaftlern 1966 - 1974*	1975
60	Deumlich Gerd	*Zur Lage der Theater in der BRD*	1975
61	Kühnert Dietmar	*Theoretische und praktische Fragen des heiteren Musiktheaters*	1975
62	Coll.	*Erfahrungen mit "Murieta : ein Kolloquium zu fünf Inszenierungen*	1975
63	Goldschmidt Aenne et Laube Monika	*Zum Werkbegriff im Tanzschaffen (Internationales Kolloquium zu Fragen der Ballettausbildung 1974 Varna)*	1975
64	Pieck Wilhelm	*Begegnungen mit Wilhelm Pieck: Theaterschaffende über den ersten Präsidenten der DDR*	1975
65	Stompor Stephan	*Texte zur Ästhetik, Dramaturgie und Aufführungspraxis der Deutschen Oper im 18. und 19.*	1975

		Jahrhundert	
66	Pollow Helmut	*Zum gegenwärtigen Stand der Erbe-Rezeption im Schauspieltheater der DDR (1971 - 1975)*	1975
67	Kröplin Eckart	*Musiktheater im Prozess dialektischer Entwicklung. Erfahrungen, Tendenzen und Aufgaben in der Opernarbeit*	1975
68	Coll.	*Zeitgenössische sozialistische Dramatik auf dem Theater der DDR: Positionen und Entwicklungen ; Versuche einer Bestandsaufnahme*	1975
69	Püschel Ursula	*Publikumsbefragungen: Werktätige über Berliner Theater*	1975
70	Coll.	*Theater für Kinder und Jugendliche im internationalen Gespräch: Beiträge von der 5. Generalversammlung der ASSITEJ - Berlin 1975*	1975
71	Coll.	*Theaterarbeit in der ČSSR: Zur Entwicklung in den Bereichen Schauspiel, Oper, Operette, Ballett, Pantomime und Puppentheater*	1976
72	Heinz Wilhelm, Mäde Hans Dieter et Hoffmann Hans-Joachim	*Theater, das der größten Sache dient*	1976
73	Solter Friedo	*21 Wortmeldungen zum Thema: Theater, das der größten Sache dient*	1976
74	Nono Luigi	*Möglichkeit und Notwendigkeit eines neuen Musiktheaters*	1976
75	Vogt Walter	*Das Gesicht den Massen zu: Dokumentation von Erfahrungen im Wettbewerb der Theater um den Hans-Otto-Preis*	1976
76	Vogt Walter	*Das Gesicht den Massen zu: Dokumentation von Erfahrungen im Wettbewerb der Theater um den Hans-Otto-Preis*	1976
77	Heine Manfred	*Arbeiter und Bauern als Zuschauer und Partner*	1976
78	Larondelle Fred	*Theater und Territorium*	1976
79	Schönemann Horst	*Unser Zeitgenosse auf der Bühne*	1976
80	Dresen Adolf	*Geschichtsbild und Erbeaneignung*	1976
81	Miranda Nilda	*Theaterarbeit in Lateinamerika*	1976
82	Münz Rudolf	*Mozart auf den Bühnen der DDR - zur Traditionspflege des volkstümlichen Musiktheaters*	1976
83	Ahne Joachim et Neef Hermann	*Dokumentation zur Uraufführung des Balletts 'Schwarze Vögel' von Koellinger, Katzer, Schilling*	1976
84	Ebert Gerhard et Hacks Peter	*Improvisation und Schauspielkunst / Die deutschen Alexandriner*	1976
85	Coll.	*Neue Beiträge zum Puppentheater*	1977
86	Böhm Bernd et Hamann Ernst-	*Kleines Wörterbuch der Theatermalerei*	1977

	Otto		
87	Stompor Stephan	*Texte zur Ästhetik, Dramaturgie und Aufführungspraxis der Oper (II) von ihrem Entstehen bis zur Gegenwart. Äußerungen ausländischer Komponisten, Wissenschaftler und Regisseure.*	1977
88	Dietrich Manfred	*Erfahrungen mit Werken von Athol Fugard: ein Kolloquium zu fünf Inszenierungen und Bemerkungen zur Perspektive seiner Bühnenfiguren*	1977
89	Reichel Peter	*Leipziger Dramatiker-Gespräche mit H. Richter, A. Müller, A. Wendt, G. Preuß und W. Heiduczek*	1977
90	Coll.	*Zur Theorie und Praxis der vorklassischen Oper: Ergebnisse eines Kolloquiums*	1977
91	Schmidt Hans Dieter, Heise Wolfgang, Woehlert Wolfgang et Schreiber Hans-Peter	*Vom Spiel zur Theaterkunst: ein wissenschaftlicher Dialog über Spieltätigkeit / 1.-Werkstatt-Tage der Kinder- und Jugendtheater der DDR - Erfahrungen und Schlussfolgerungen*	1977
92	Laban Rudolf von, Schlemmer Oskar, Schilling Gustav et Angiolini Gasparo	*Tanzkunst in der Entwicklung : Beiträge zur Theorie und Praxis*	1977
93	Rienäcker Gerd et Kröplin Eckart	*Der Zeitgenosse auf der Musikbühne / Zum Spannungsverhältnis von Realität und Kunstrealität im Musiktheater*	1977
94	Rohmer Rolf et Kuckhoff Armin-Gerd	*Die Aneignung der Realität auf dem Theater der entwickelten sozialistischen Gesellschaft / Einheit und Vielfalt dramatischer Gestaltung im Theater*	1977
95	Coll.	*Drama, Bühne, Wirklichkeit: 8 Beiträge zum Thema*	1977
96	Köllinger Bernd	*Zur Dramaturgie von "Schwanensee": Vorträge und Beiträge*	1977
97	Bartels Karsten	*"Einstein" an der Berliner Staatsoper: Dokumente eines Inszenierungsprozesses*	1977
98	Pollow Helmut	*Zur Dialektik von Kunst- und Geschichtsbewußtsein: Interpretations- und Rezeptionserfahrungen unserer Bühnen mit Stücken von Wedekind, Strindberg, Kaiser, Wolf, Horvath und J. R. Becher*	1978
99	Kayser Karl, John Hans-Rainer et Schroth Christoph	*Sowjetdramatik - Vorbild, Anregung, Beispiel: dazu Gespräche mit Inszenierungskollektiven von "Protokoll einer Sitzung" und "Die Nacht nach der Abschlußfeier"*	1977
100	Coll.	*Revolution und Geschichte auf dem Theater: Beiträge vom Erich-Engel-Seminar 1977*	1978
101	Korolev M. M.	*Aus Vergangenheit und Gegenwart des sowjetischen Puppentheaters*	1978
102	Rienäcker Gerd	*Zu einigen Aspekten der Struktur und Funktion des Singens im Musiktheater*	1978
103	Coll.	*Brecht im sozialistischen Theater: Beiträge vom multilateralen Kolloquium 1978 des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR*	1978
104	Coll.	*Brecht im sozialistischen Theater: Beiträge vom multilateralen Kolloquium 1978 des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR*	1978

105	Wolf Werner	*Richard Wagners Werke - heute: Ergebnisse eines Kolloquiums*	1978
106	Heinitz Werner	*Dialog der Regisseure: Reinhardt, Stanislawski, Meyerhold, Brecht und Piscator im fiktiven Gespräch. ASSITEJ-Dialog "Der Regisseur als Autor der Inszenierung"*	1978
107	Roedel Fritz	*Zur Gorki-Rezeption in der DDR: Ergebnisse eines Kolloquiums*	1978
108	Rohmer Rolf et Rilla Paul	*Theaterkritik - Aufgaben und Möglichkeiten*	1979
109	Sarikov J.	*Leiterpersönlichkeiten im Theater - Aufgaben und Anforderungen*	1979
110	Pfützner Klaus, Heitzenröther Charlotte, Eckelmann Alfred et Rumland Liesel	*Aus Inszenierungskonzeptionen unserer Theater. 1, Zur Information für den Deutschlehrer*	1979
111	Kühl-Dörwaldt Edith	*Aspekte der Menschengestaltung im sozialistischen Ballett-Theater: dramaturgische Untersuchungen zum Figurenaufbau*	1979
112	Fiebach Joachim	*Lessing als Theoretiker und Kritiker des Theaters: Ergebnisse eines Kolloquiums anläßlich der Lessing-Ehrung der DDR 1979*	1979
113	Kröplin Eckart	*Zur Rezeption der russischen Oper des 19. Jahrhunderts*	1979
114	Engelmann Toni	*Angaben zu "Material zum Theater" : 61-110*	1979
115	?	*?*	1979
116	Coll.	*Puppentheater für Erwachsene: Erwartungen, Probleme, Erfahrungen ; Ergebnisse eines Kolloquiums vom Oktober 1978*	1979
117	Stopor Stephan	*Komponisten der DDR über ihre Opern*	1979
118	Stopor Stephan	*Komponisten der DDR über ihre Opern*	1979
119	Stellmacher Wolfgang	*Lessing, Brecht und wir: Haltungen zum Volkstheater*	1979
120	Coll.	*Ausverkaufte Vorstellungen, ihre Vorteile und Nachteile: eine Diskussion über Probleme der Theaterarbeit in der UdSSR*	1979
121	Jurkowski Henryk	*Beiträge zur Geschichte des deutschen Puppentheaters*	1979
122	Heinz Wolfgang	*Die Kunst der Menschendarstellung: Beiträge zur Einheit von Kunst und Politik auf dem Theater (1960 - 1979)*	1979
123	Castro Oscar et Dorfman Ariel	*Chile: Theater und Konzentrationslager: Erfahrungen eines chilenischen Schauspielers ; authentischer Erlebnisbericht*	1979
124	Wekwerth Manfred	*Brecht-Theater heute: Stockholmer Seminar 1978*	1979
125	Goldschmidt Aenne	*Zur Ballettarbeit in der DDR und in der UdSSR*	1980

126	Coll.	*Theaterkritik in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft*	1980
127	Kröplin Wolfgang	*Erfahrungen des polnischen Theaters: zur Aneignung polnischer Dramatik*	1980
128	Coll.	*Theaterkonzeptionen und Ensemble-Entwicklungen / Erich-Engel-Seminar 1979*	1980
129	Coll.	*Theaterkonzeptionen und Ensemble-Entwicklungen / Erich-Engel-Seminar 1979*	1980
130	Dressler Roland et Wardetzky Kristin	*Zur Rezeptionsforschung der Theaterwissenschaft / Zu Wirkungsabsichten und Wirkungsmöglichkeiten des Kindertheaters*	1980
131	Vogler Martin	*Zur Opernarbeit Stanislawskis und Nemirowitsch-Dantschenkos*	1980
132	Heinz Wolfgang	*Theater in den Kämpfen unserer Zeit: Beiträge vom IV. Kongreß des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR*	1980
133	Heinz Wolfgang	*Theater in den Kämpfen unserer Zeit: Beiträge vom IV. Kongreß des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR*	1980
134	Heinz Wolfgang	*Theater in den Kämpfen unserer Zeit: Beiträge vom IV. Kongreß des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR*	1980
135	?	*?*	1980
136	Hammer Gero	*Das Theater und sein Publikum, zeitgenössische Dramatik und Theater*	1980
137	Coll.	*Probleme der Ensemblepolitik: Beiträge vom IV. Kongreß des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR*	1980
138	Coll.	*Traditionen und neue Ansätze im sozialistischen deutschen Nationaltheater. Entwicklung sozialistischer Künstlerpersönlichkeiten im Prozess der Aus- und Weiterbildung*	1980
139	Hoffmeier Dieter	*Zur Entwicklung sozialistischer Theaterensembles: historische und theoretische Aspekte und praktische Erfahrungen des sowjetischen Theaters*	1980
140	Coll.	*II. Werkstatt-Tage des DDR-Schauspiels: aus den Kolloquien über "Gegenwartsdramatik auf den Bühnen der DDR" und über "Neue Stücke und Schauspielkunst - Herausforderung und Wirkung"*	1981
141	Horst Günther	*Zum gesprochenen Dialog im Handpuppen- und Marionettentheater*	1981
142	Rohmer Rolf	*Unser Theater und der revolutionäre Weltprozess: 17 Beiträge von der 3. Vorstandstagung*	1981
143	Schumacher Ernst	*Sozialistisches Theater - seine soziale Rolle, sein Umgang mit Brecht, sein Verhältnis zum Alltag: drei Vorträge*	1981
144	Rohmer Rolf et Schumacher Ernst	*Theater als Kommunikationszentrum / Szenographie in Veränderung - Szenographie der Veränderung (Zwei Beiträge vom VI. Kongreß der OISTT (1981))*	1981
145	Klawitter Klaus	*Zur Sprecherziehung für Schauspieler*	1981
146	Coll.	*Aus Inszenierungskonzeptionen unserer Theater. 3*	1981

147	Stompor Stephan	*Opernregie. 1*	1981
148	Stompor Stephan	*Opernregie. 2*	1981
149	Miroslav Česal	*Der Mensch - Spieler auf der Bühne des Puppentheaters*	1981
150	Kröplin Wolfgang	*Das Groteske: eine Gestaltungsweise im Drama und Theater ; Studien zu Majakowski, Bulgakow, Örkény, Mrozek*	1981
151	Pollow Helmut	*Theaterwissenschaftliche Studien zu Goethes "Faust"*	1981
152	Pollow Helmut	*Theaterwissenschaftliche Studien zu Goethes "Faust"*	1981
153	Coll.	*Konzertmusik und ihre Bedeutung für das choreografische Schaffen: Beiträge von einem Symposium der Sektion Bühnentanz*	1982
154	Coll.	*Ergebnisse, Erfahrungen und Tendenzen im Schaffen neuer Ballettwerke*	1982
155	Mäser Rolf	*Zur Geschichte des deutschen Puppenspiels im 20. Jahrhundert*	1982
156	Stompor Stephan	*Über musikalische Einstudierung und Singen*	1982
157	Coll.	*Probleme und Ergebnisse der Mozart-Rezeption auf unseren Bühnen*	1982
158	Coll.	*Gegenwart auf dem Theater: III. Werkstatt-Tage des DDR-Schauspiels*	1982
159	Coll.	*Musical im Gespräch: Beiträge von den 1. Arbeitstagen 1980*	1982
160	Wolfram Gerhard	*Alte Stücke für heute: Erfahrungen und Probleme bei der Erbeaneignung der Schauspieltheater der DDR*	1982
161	Kuckhoff Armin-Gerd	*Anlässe, Shakespeare zu spielen : ein Vortrag / Gespräche mit Alexander Lang und Thomas Langhoff*	1982
162	Reichel Peter	*DDR-Dramatik 1980 - 1982: Stoffe, Konflikte, Positionen*	1982
163	Feister Karin et Draeger Volkmar	*Poetisierung von Gegenwartsstoffen im Tanztheater: zur Ballett-Uraufführung "Ein neuer Sommernachtstraum" von Köllinger, Katzer, Schilling an der Komischen Oper*	1982
164	Coll.	*Zur Ballettarbeit in sozialistischen Ländern: Beiträge von einem internationalen Kolloquium*	1982
165	Karoumi Awni	*Probleme der Entwicklung und der gegenwärtigen Situation des arabisch-irakischen Theaters*	1982
166	Coll.	*Schauspielkunst - Zentrum der Theaterarbeit: Diskussionsbeiträge vom IX. Weltkongreß der Internationalen Gesellschaft für Theaterforschung*	1983
167	Coll.	*Schauspielkunst - Zentrum der Theaterarbeit: Diskussionsbeiträge vom IX. Weltkongreß der Internationalen Gesellschaft für Theaterforschung*	1983
168	Luther Elena	*Bulgarische Regisseure über ihre Arbeit*	1983
169	?	*?*	1983
170	Coll.	*Die Welt im Theater, das Theater in der Welt: Internationales Kolloquium 1983*	1983

171	Coll.	*Die Welt im Theater, das Theater in der Welt: Internationales Kolloquium 1983*	1983
172	Coll.	*Verantwortung für das junge Publikum: Beiträge von den IV. Werkstatt-Tagen des Kinder- und Jugendtheater der DDR, 1983*	1983
173	Kröplin Wolfgang	*Theater nebenan : Künstlerästhetiken in osteuropäischen Ländern*	1983
174	Dreßler Rolland	*"... ein jeder sucht sich endlich selbst was aus": zur Subjekt-Rolle des Publikums im Theater*	1984
175	Coll.	*Tanz und Musik: Beiträge zu ihrem Wechselverhältnis*	1984
176	Wardetzky Kristin	*Kinder im Theater: Unters. zur Aneignung von Theater durch Kinder d. Klassen 2 bis 8*	1984
177	Reichel Peter et Trauth Volker	*Die DDR-Dramatik, Jahrgang 1983 : Erscheinungsbild, Probleme, Aufgaben und Beobachtungen aus dem Zuschauerraum*	1984
178	Coll.	*Erfahrungen zur Erhöhung der gesellschaftlichen Wirksamkeit der Theaterarbeit unter dem Aspekt neuer Kommunikationsformen. Beiträge von der 8. VT-Vorstandstagung*	1984
179	Herz Joachim	*Neue Erfahrungen mit Wagner: Beiträge von einem Kolloquium im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1983*	1984
180	Coll.	*Brecht und die Musik. Beiträge von den Brecht-Tagen 1984*	1984
181	Coll.	*Die Begegnung des Puppentheaters mit anderen Künsten und seine Wirkung in unserer Zeit: Beiträge von einem Kolloquium des VT, 24./25. November 1983*	1984
182	Adling Wilfried	*Theater und Publikum: Beiträge zu einem Kolloquium der Theaterhochschule "Hans Otto" Leipzig am 22. 11. 1983*	1984
183	Walch Günter et Weimann Robert	*Shakespeare und der Realismus: Shakespeares Drama als Anlaß und künstlerisches Ereignis*	1984
184	Coll.	*Geschichte, Revolution, Dramaturgie: Beiträge von einem Kolloquium am 15.4.84 während der IV. Werkstattage des DDR-Schauspiels in Leipzig*	1984
185	Coll.	*Ergebnisse und Perspektiven im Ballettschaffen der DDR: Beiträge von den 4. Ballettarbeitstagen*	1984
186	Ullrich Renate	*Neue Dramatik der DDR 1975 - 1982: Ergebnisse, Probleme, Tendenzen*	1984
187	Heinz Wolfgang	*Theater, Darsteller, Gesellschaft: aus Reden, Aufsätzen, Gesprächen*	1985
188	Reichel Peter et Pfützner Klaus	*Die DDR-Dramatik - Bilanz 84*	1985
189	Coll.	*Wir bitten um neue Stücke!: sowjetische Regisseure, Dramatiker und Kritiker über Probleme des zeitgenössischen Theaters in der UdSSR*	1985
190	Kröplin Wolfgang	*Theater braucht Meisterschaft: Dialog über d. Groteske ; Interviews mit István Örkény*	1985
191	Wolle Octavia	*Theater und Öffentlichkeit: Auswahlbibliographie*	1985
192	Coll.	*Theater für Frieden und Sozialismus: V. Kongreß des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR*	1986

193	Coll.	*Theater für Frieden und Sozialismus :V. Kongreß des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR*	1986
194	Coll.	*Theater für Frieden und Sozialismus :V. Kongreß des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR*	1986
195	Coll.	*Theater für Frieden und Sozialismus :V. Kongreß des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR*	1986
196	Coll.	*Theater für Frieden und Sozialismus :V. Kongreß des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR*	1986
197	Coll.	*Theater für Frieden und Sozialismus :V. Kongreß des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR*	1986
198	Coll.	*Theater für Frieden und Sozialismus :V. Kongreß des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR*	1986
199	Coll.	*Schiller auf den Bühnen sozialistischer Länder: Beiträge von einem multilateralen Kolloquium [im Nov. 1984 in Weimar]*	1986
200	Felsenstein Walter	*"... nicht Stimmungen, sondern Absichten“*	1986
201	Schumacher Ernst	*Theaterkritik und Theaterwissenschaft: Beiträge zu Meinungsbildung und Meinungsstreit über das Theater der achtziger Jahre*	1986
202	Coll.	*Theater und Arbeiterklasse heute: Beiträge von den Hans-Otto-Tagen 1985*	1986
203	Coll.	*Theater und Arbeiterklasse heute: Beiträge von den Hans-Otto-Tagen 1985*	1986
204	Coll.	*Theater braucht Meisterschaft. Dialog über die Groteske*	1986
205	Reichel Peter	*Nachfragen: Peter Reichel im Gespräch mit Jürgen Groß, Gunter Preuß, Uwe Saeger, Frieder Venus und Albert Wendt*	1987
206	Kirchhöfer Birgit	*Die Theaterarbeit für Kinder und Jugendliche in der DDR außerhalb der speziellen Kinder- und Jugendtheater (1980 - 1984)*	1987
207	Reichel Peter	*Resümee mit Trendmarkierungen: Autor, Werk, Wirkung ; die DDR-Dramatik in der Mitte der 80er Jahre*	1987
208	Hoffmann Heike	*Darstellende Kunst als Integral grenzüberschreitender Kunstproduktion - historische Voraussetzungen und Tendenzen in der DDR: Beispiel: Friedrich Schenker "Missa nigra"*	1987
209	Coll.	*Literaturoper - Opern-Oper - Regietheater. Aus der Diskussion der IV. Werkstatt-Tage des DDR-Musiktheaters in Karl-Marx-Stadt*	1987
210	Coll.	*Zur Arbeit mit dem Nachwuchs: Beiträge von der 5. Vorstandstagung des VT, Oktober 1987*	1987
211	Leal Rine	*Die Dramaturgie des Escambray. La dramaturgia del Escambray*	1988
212	Coll.	*Christian Dietrich Grabbe - aktuelle Interpretationsansätze: Beiträge von einem VT-Kolloquium*	1988
213	Coll.	*Tanztheater international: Akademie-Gespräche 1987 mit Antonio Gade, Maurice Béjart, Pina Bausch, John Neumeier und Patricio Bunster*	1988
214	Dressler Roland	*Achilles im Pulverdampf?: zum gesellschaftlich bestimmten Wahrnehmungsmuster*	1988

215	Coll.	*Antike heute: Beiträge zum Stendaler Theaterfest "Antike IV"*	1988
216	Coll.	*Junges Theater: neun Texte*	1988
217	Coll.	*Regie international: Akademie-Gespräche mit Claus Peymann, Ralf Långbacka, Patrice Chéreau und Benno Besson*	1988
218	Reichel Peter	*Angebote: zur Dramatik der jungen Autorengeneration*	1989
219	Reichel Peter	*Angebote: zur Dramatik der jungen Autorengeneration*	1989
220	Kotte Andreas	*Ungarisches Theater heute: Strukturveränderungen 1980 - 1987*	1989
221	Kayser Karl	*... besessen sein von der Idee des Theaters: Briefe und Reden von Karl Kayser 1950-1958 ; Deutsches Nationaltheater Weimar*	1989
222	Kulow Karl-Michael et Zantke Thilo	*Taiji: Leiblichkeit als Organ der Vermittlung ; Übungsformen für Akteure*	1989
223	Coll.	*"Dürfen Sie das Theater einfach so verändern?": Theater für junge Zuschauer - Blickrichtung 90 ; Resultate und Konzepte*	1989
224	Coll.	*Lebendige Puppenspieltradition: das sächsische Wandermarionettentheater - seine historische und aktuelle Bedeutung ; Beiträge von einem Symposium*	1989
225	Coll.	*Ausdruckstanz. Möglichkeiten und Grenzen. Beiträge vom 1. Tanzsymposium des Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik Teil I*	1989
226	Coll.	*Ausdruckstanz. Möglichkeiten und Grenzen. Beiträge vom 1. Tanzsymposium des Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik Teil II*	1989

Annexe 6 : Programme des enseignements du premier semestre de la première année du Département Théâtre du Centre expérimental de Vincennes (1978-1979)[1557]

Intitulé du cours	UV ?	Enseignant-e-s	Descriptif du cours
Corporel Gestuel	UV obligatoire et semestrielle (3 heures par semaine)	Trois cours assurés par trois enseignants : Stephanette Vendeville, Guy Aguenier et Albert Vander	« Il s'agit d'apprendre à prendre conscience de sa respiration, et d'acquérir une certaine maîtrise de l'espace et du temps dans le mouvement. Maîtrise ne veut pas obligatoirement dire contrôler. Il ne s'agit pas non plus « d'apprendre à respirer ». Tout le monde sait respirer puisqu'il le fait ouvertement avec ses poumons depuis la naissance. Mais le fait est que la société de consommation médiatise notre respiration dans sa violence. […] »
Systèmes de mise en scène	UV semestrielle (3 heures par semaine)	Jacques Clancy	« C'est l'histoire depuis les grecs jusqu'à nos jours de l'élaboration de ce que l'on appelle la « mise en scène », c'est-à-dire l'espace et le lieu dans lequel se situe l'acte théâtral, la structuration de cet espace, « l'économie » du spectacle, son évolution selon les pays, les époques, les formes économiques et politique qui président à son déroulement. C'est aussi l'étude des « genres », tragédie-comédie grecques, mystères, théâtre Elisabéthain, « Siglo de oro », évolution littéraire du théâtre en France, Italie, Allemagne, Amérique du Nord. »
Scénographie	UV obligatoire et semestrielle (3 heures par semaine)	Marc-André Risacher et Jean-Marie Eicher	• Cours : « Deux temps à chaque séance : <u>Premier temps</u> : cours proprement dit où sont apportés des informations sur les éléments de l'espace : Le lieu scénique à travers son évolution dans la civilisation occidentale Eclairage : matériel et notions pratiques d'éclairagisme Son : matériel et notions pratiques d'acoustique Techniques de représentation : dessin, maquette, etc. <u>Deuxième temps</u> : consacré au travail de l'étudiant à partir d'un thème choisi qui demandera à la fois créativité et réalisation. » • Atelier : « Le travail d'atelier est l'occasion de mettre en pratique les éléments apportés pendant le cours et permet de vérifier dans le cadre de la création et de la réalisation d'un « spectacle » ce rapport

[1557] Tableau réalisé à partir de : « Département Théâtre : Année universitaire 1978-1979 ». Archives du Département Théâtre du Centre expérimental de Vincennes, déposées au secrétariat du Département Théâtre de l'Université Paris 8.

			complémentaire du jeu de l'acteur et des composants de l'espace techniques, concrets et abstraits. »
Scénographie	UV annuelle (3 heures par semaine)	Marc-André Risacher	« La scénographie prise dans son sens large s'intéresse à toutes les formes de spectacle, théâtre, variétés, musique, sports, etc. Son domaine privilégié reste le théâtre qui est son milieu d'origine. Le scénographe en tant que « concepteur d'espace » peut avoir à définir et à construire des lieux et des espaces pour des activités diverses, complémentaires ou contradictoires qui peuvent réclamer un ou plusieurs lieux spécifiques. Le travail du groupe de recherche sera de dégager les éléments d'analyse des espaces et des activités. Nous essaierons des définitions de lieux spécifiques et conventionnels, lieux non institutionnels, théâtres de rue, de plein air, forum, auditorium, la cité, le village, l'urbain et le rural… »
Improvisation individuelle	UV obligatoire et semestrielle	Catherine Monnot et Françoise Decaux	« Comment suggérer un lieu de et par le seul jeu du comédien, l'accessoire, le personnage et la composition, la narration – l'improvisation comme approche d'un texte classique ou l'improvisation comme technique d'écriture. »
Improvisation individuelle	UV obligatoire et semestrielle	Michèle Kokosovski	« "Je. Tu. Nous : jeux et métamorphoses" A partir des propositions et des expériences spécifiques de chaque participant s'élabore la matière du jeu et de notre recherche : - Prise de conscience du je et de l'autre - Interventions individuelles et collectives - Dynamiques corporelles et vocales - Improvisations sur thèmes et sur textes - Constructions et structurations de scénaries, avec approche d'expériences théâtrales. Ces différentes médiations constituent les re-présentations de chacune de nos rencontres. »
Problèmes liés à la pratique	UV annuelles	André Veinstein	« Réflexion et concertation méthodique sur les problèmes artistiques, techniques, psychologiques, sociologiques, pédagogiques, économiques, politiques, qui se posent à l'homme de théâtre d'aujourd'hui en matière de jeu, d'architecture, de mise en scène, de scénographie (lumière, son, costumes, machinerie) et à propos du public. 1) Les thèmes de cette concertation proviendront de préférence du travail des ateliers. Ils pourront procéder également d'expériences d'étudiants engagés dans la profession ou d'observations tirées de la production théâtrale et de la recherche pratique et théorique. Avec le concours des étudiants inscrits en sous-dominante, la concertation sera étendue aux arts voisins (marionnettes, danse, radio, télévision, mime, cirque) ainsi qu'aux autres arts et fera intervenir des considérations sur les rapports du théâtre avec les différentes sciences humaines. Des recherches documentaires, des visites et des enquêtes, des montages audio-visuels permettront de

			présenter les résultats des travaux dont la plupart seront préparés en équipe. Certaines des études effectuées constitueront une préparation à la formation de groupes de recherche ou d'atelier, la pratique constituera à la fois la source et le prolongement de la réflexion. 2) Des séances de concertation concernant les travaux des ateliers (méthode, bilan) auront lieu régulièrement devant l'ensemble des étudiants de deuxième et troisième année. » 3) Seront également organisés dans le cadre de ce cours les entretiens avec des hommes de théâtre français et étrangers. »
Danse	UV semestrielle	Raoul Dezautière	« Mon objectif sera qu'à la fin du semestre chaque étudiant ait compris les bases nécessaires à la coordination du mouvement. Par ailleurs, il faudrait qu'il puisse, d'une part, interpréter une courte danse structurée, c'est-à-dire travailler selon un moule bien précis et d'autre part, qu'il soit capable d'improviser durant trois minutes. Avant tout, nous cherchons une danse libre et expressive dépouillée de formes apprises et toutes faites, mais s'appuyant sur une technique solide. Cette danse doit puiser sa source en chaque individu lequel la reconstruit à chaque instant. Une connaissance approfondie du corps est nécessaire et en cela le travail fait avec Fanette Vendeville et Guy Aguenier, enseignants, aidera les étudiants (ils le transposeront dans la danse). Voici quelles seront les grandes lignes du travail technique (en dehors du travail des jambes) : - Recherche de l'axe et de l'équilibre, - Compréhension du centre de gravité, travail sur les lourds et les légers, - Où est notre réservoir d'énergie ? Comment utiliser cette dernière, comment ne pas se vider en dansant ? - "le centre solaire du corps" ; base du dynamisme expressif et de la coordination, - Recherche de synthèse entre le réservoir d'énergie et le centre solaire du corps, - Qu'appelle-t-on "présence du danser" ? »
Chant	UV semestrielle	Raoul Dezautière	« La voix est un des éléments d'expression du corps, elle fait partie intégrante de celui-ci. C'est pour cela que je ne dissocie pas la voix du reste du corps ; je fais donc travailler la voix et le corps en même temps. Lorsque l'étudiant a compris que dans un corps tranquille, disponible et conscient de lui-même, sa voix est déjà pour 50% à sa disposition, il a fait un grand pas vers le chant et vers toutes les possibilités d'expression de la voix. A partir de là il faut structurer techniquement la voix. Quelles sont les grandes lignes du travail technique : - Respiration – le mécanisme démission, - Coordination mouvement et son vocal, - Exercices pour situer sa texture,

			- Travail sur des chansons simples - Le chanteur face au public. Pour les cours, les premières, deuxième et troisième années se font ensemble. Il y aura le même travail technique de base qui sera une révision pour les deuxième année dans une plus grande structuration. Pour la partie expressive nous aborderons avec les deuxièmes années, des genres très différents par exemple : Négro spirituals, chants anciens, bardes, trouvères, etc. Possibilités de continuer le travail au second semestre. »
Univers sonore	UV semestrielle et obligatoire	Alain Astruc et Claude Buchvald	« La base du travail est la création d'un espace énergétique produit par le souffle. Ainsi les corps se déposent dans un élément qui les met en relation sensible et qui leur permettra de se mouvoir, de trouver une forme, sans que jamais l'extérieur (l'autre) soit un obstacle : ce sera toujours une réponse. L'acteur crée son propre environnement qui se transforme continuellement par l'environnement produit par "l'autre". Chacun partira donc de son centre, de sa petite musique à lui pour développer son thème, son mouvement. Et la parole sera produite sur la base de cet accord, où chacun s'coute et écoute "le monde". - La concentration et l'expression sont essentiellement collectives, tout en préservant l'intégrité de chaque individu : son libre-arbitre. En tant tout le processus engagé est un dialogue mené avec l'autre… qui devient un public qui vous regarde. - La conception de ce théâtre, est donc moins fondée sur la représentation, sur la reproduction d'un personnage préexistant, que sur la création d'un langage qui fait "tout apparaître" et rend tout présent. - Le départ du travail est la création d'un fond sonore, vibratoire, d'où les éléments se détachent (comme en peinture). Tout est une question de rythme. - La moindre indication de lieu, de temps, de personnage, de situation, peut donner lieu à une improvisation, c'est-à-dire à un déroulement dans le temps et dans l'espace où les images se fixent (pour se défaire). - En ce qui concerne les textes, et pour leur rendre toute leur virtualité, nous commencerons par des lectures collectives, ce qui met directement le texte en sons et empêche l'acteur d'entrer dans le piège de "l'interprétation". On découvre ainsi les lois du texte et l'on pénètre sa matière, l'on entre dans son univers. »
Expression verbale	UV semestrielle (3 heures par	Jacques Clancy	« De même que l'on apprend à écrire on peut apprendre à parler. La voix est un instrument complexe qu'il faut savoir accorder avant de pouvoir en jouer. La voix est un moyen d'expression comme le geste, le mot. A travers des exercices pratiques, le cours se propose

	semaine)		d'étudier les règles fondamentales de la parole – respiration, développement, articulation, prononciation, etc. »
Séminaire de Théâtre Arabe – Expression orale globale	UV annuelle	Youssef Haddad	« Réflexion et concertation analytique-critique sur les diverses questions de théâtre arabe procédant d'expériences, d'observations et de la recherche pratique et théorique. 1) Les thèmes qui se posent à l'homme de théâtre arabe de notre temps à différents niveaux techniques, artistique, sociologique, politique, économique et religieux permettront d'étudier : - Religion et théâtre (l'Islam et l'interprétation en particulier) - La langue arabe et ses problèmes scéniques - Traduction, adaptation et création authentique - Le comédien et l'interprétation - Les manifestations spectaculaires arabes (conteur, théâtre d'ombre) - Mise en scène arabe (histoire, concepts, expériences) - Le théâtre arabe dans l'immigration - Tentatives modernes. 2) Nous contribuerons à des séances concernant, pratiquement, la recherche pédagogique de l'expression orale globale, à partir de certains éléments théâtraux, relevés des aspects techniques rituels mystiques arabes, qui seront également organisés afin de les impliquer scéniquement dans un ensemble artistique original. La collaboration active entre l'enseignent et les étudiants initiés mènera à la transformation, et au re-voir et être dans un circuit d'imagination créatrice. 3) L'aspect non verbal de ces travaux est ouvert à tous les étudiants. La disponibilité, de chaque participant, à être en mesure de continuer jusqu'à l'aboutissement de cette expérience est indispensable. Une réunion entre l'enseignant et les étudiants mettra en lumière l'engagement respectueux réciproque. »
Acrobatie	UV semestrielle	?	?
« Des groupes de travail peuvent se constituer librement sur l'initiative des étudiants avec ou sans le concours d'enseignants. Des groupes peuvent donner lieu à l'attribution de 2 UV annuelles, à la condition pour le groupe d'effectuer une présentation de son travail dans le cadre du Département. Les étudiants ne peuvent être inscrits que dans un seul groupe autonome. »			
« Un travail méthodique de recherche pratique ou théorique dirigé par un ou plusieurs enseignants concernera différents thèmes qui seront choisis ultérieurement selon un accord intervenu entre enseignants et étudiants. Les travaux des groupes de recherche donnent lieu à une attribution de 2 UV annuelles. »			

Annexe 7 : Liste des enseignants du département Théâtre de l'Université Paris 8 (1991-1992)[1558]

Statut	Nom	CV et spécialités	Cours 1990-1991
Professeurs	Michel Bernard	Agrégé de Philosophie. Docteur d'État. Professeur des Universités. Fondateur et directeur de l'Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle à l'Université d'Avignon (1984-1987). Effectue une recherche sur 3 axes principaux : - la théâtralité du corps et de l'écriture ; - la perception et le discours sur le théâtre vivant ; - la relation interartistique et plus particulièrement la danse. Principales publications : *Le Corps* (Ed. Universit.) ; *L'Expressivité du corps - Recherches sur les fondements de la théâtralité* (Ed. Chiron) ; *Critique des Fondements de l'Éducation* (Ed. Chiron). Fondateur et directeur de 2 collections : "Corps et Culture" et "Art nomade".	1) De la perception à l'énonciation ou les conditions de possibilité d'un discours sur le spectacle vivant (théâtre et danse) (UV théorique) 2) Les nouveaux codes de la danse contemporaine (UV théorique)
	Patrice Pavis	Agrégé et docteur d'État. Professeur des universités. Directeur de la formation théâtre de 1988 à 1989. Principales publications : *Voix et images de la scène* (1985) ; *Marivaux à l'épreuve de la scène* (1986) ; *Dictionnaire du théâtre* (1987) ; *Le théâtre au croisement des cultures* (1990). Acteur, chanteur occasionnel dans Crossing et Theatrum Mundi (Bologne, 1990). Centres d'intérêts actuels : la formation du comédien ; le théâtre au cinéma.	1) Théorie des exercices pour les acteurs de Stanislavski à Barba (UV théorique) 2) Pratique des exercices pour les acteurs (UV pratique) 3) Analyse de films de théâtre (UV mixte) 4) Théorie du théâtre et théorie du cinéma (UV théorique)

[1558] Brochure 1991-1992 de la « Formation Théâtre » au sein de l'UFR Arts, Philosophie et Esthétique, Université de Paris 8. Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 100.

	Michel Vinaver	Professeur des universités. Écrivain de théâtre.	1) Initiation à l'analyse textuelle et dramaturgique (UV théorique) 2) Atelier d'écriture théâtrale (UV pratique) 3) La parole et l'action : Analyse textuelle et dramaturgique (UV théorique)
Maître de conférences	Jean-Marie Pradier	Docteur en psychologie. Docteur d'État. Maître de conférences. A fondé le *Teatro Laboratorio* à Montevideo (1972-1977). Membre du Groupement des Acousticiens de Langue Française ; de l'ISTA. Acteur, chanteur occasionnel dans Crossing et Theatrum Mundi (Bologne, 1990). Axe de recherche : Aspects bioculturels des pratiques spectaculaires. Principales publications : *Les Kurdes* (1968) ; *Le téléspectateur face à la télévision - l'oeil, l'oreille, le cerveau* (1989) (ed.)	1) Anthropologie du théâtre (UV théorique) 2) Le corps et l'émotion (UV théorique) 3) Émotion et complexité (UV théorique) 4) Théâtre et thérapie : Introduction (UV théorique) 5) Méthodologie pour la recherche (UV théorique)
	Philippe Tancelin	Docteur d'État. Maître de conférences. Principales publications : *Tiers-Idées* (1979) ; *Fragments-Délits* (1974) ; *Théâtre du Dehors* (1979) ; *Oliveira* (1987). Articles dans revues : Avant-scène, Change, etc. Recherches portant sur le poétique et le politique dans le théâtre contemporain.	1) Atelier d'écritures poétiques (UV pratique) 2) Introduction à l'esthétique du théâtre (UV théorique)

	Jean-Marie Thomasseau	Maître de conférences. Docteur d'État. Thèse : *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Coelina (1800) à l'Auberge des Adrets (1823)*. Pôles d'intérêt : la nature du texte théâtral, la dramaturgie romantique, l'histoire du théâtre et ses méthodes. Publications : articles dans Poétique, Littérature, Revue des Sciences Humaines, Pratiques, R.H.L.F., Revue des Lettres modernes, Mesure, ... Livres *: Le Mélodrame*, PUF, 1884 ; *Lorenzaccio*, PUF, 1986.	Histoire générale du théâtre (UV théorique)
Assistants	Jean Caridroit	Assistant. Clown et comédien. A travaillé en qualité d'assistant chez Roger Planchon et Gabriel Garran. Enseigne l'acrobatie et l'art clownesque dans la perspective théâtrale. DEA d'études théâtrales. Thèse en cours.	1) Acrobatie (UV pratique) 2) Clown (UV pratique)
	Michelle Kokosowski	Assistante. DEA d'études théâtrales. Directrice de l'Académie Expérimentale des Théâtres. Axe de la recherche et de la pratique : mise en jeu du metteur en scène à l'acteur.	1) La mise en jeu de l'acteur (UV pratique) 2) La mise en jeu du metteur en scène (UV pratique)
	Catherine Monnot	Assistante. Metteur en scène, auteur et acteur au sein d'une Compagnie indépendante qu'elle anime et qui regroupe des auteurs-interprètes et des compositeurs de musique. Axe de la recherche et de la pratique : l'écriture de spectacles et leur réalisation.	1) Jeu et improvisation (UV pratique) 2) Improvisation : Une pratique ou Réalisation ou le pari d'une expérience (UV pratique) 3) Atelier d'écriture (UV pratique)
	Marc-André Risacher	Assistant. Architecte de formation. Régies de spectacles et de festivals. Scénographies avec Michel Raffaëlli et André Acquart. Secrétaire général de l'AFSTT (Association Française des Scénographes et Techniciens de Théâtre), section française de l'OISTAT (Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architectes du Théâtre) associée à l'ITI - Institut International du Théâtre. Doctorat en cours de réalisation : *La scénographie, organisation et traitement des espaces de spectacle*.	1) Introduction à la scénographie (UV théorique) 2) Le projet de scénographie (UV pratique)

	Stephanette Vendeville	Assistante. Spécialité et centres d'intérêt : la formation de l'acteur, particulièrement dans le domaine gestuel, corporel et bio-mécanique. Maître d'œuvre d'ateliers de recherche, de création et de réalisation internationale. Actrice au *Living Theatre*. Traductrice des oeuvres réflexives de Julian Beck : *La vie du théâtre* (Gallimard, 1978). Thèse en cours : *Mise en rapport de Theandrique avec les mises en scène de Julian Beck.*	1) Corporel - Gestuel (UV pratique) 2) Bio mécanique (UV technique) 3) Théâtre des années 60 (UV théorique) 4) UV d'atelier (UV pratique)
Chargés de cours	Guy Aguenier	Comédien. Anime des ateliers de formation du comédien.	Voix - Corps - Imagination (UV pratique)
	Gilone Brun	Scénographe.	Espaces scénique (UV technique)
	Guy Bruno-Germain	Diplômé de l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris. Sculpteur. Concepteur de masques pour le théâtre. Spécialité : Études des pratiques du masque (Afrique Noire, Bali), historique, fabrication et port du masque.	1) Histoire et port du masque (UV mixte) 2) Masque (UV pratique/technique)
	Claude Buchvald	Comédienne. Anime des ateliers de formation du comédien.	1) Jeu et mise en scène (UV pratique) 2) Pré-atelier (UV pratique)
	Françoise Decaux	Comédienne. Réalisatrice.	1) Introduction au jeu dramatique (UV pratique) 2) Jeu et improvisation (UV pratique)
	Jean-Marie Eichert	Scénographe depuis 1971, dont 13 années passées au sein du Théâtre de l'Aquarium. Enseignant à Paris VIII depuis 1974. Diplôme de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.	Scénographie pratique (UV pratique/technique)
	Christian Griffoul	Diplôme Supérieur des Beaux-Arts de Paris. Formation : Faculté des Marionnettes de Prague. École Jacques Lecoq. Directeur d'une Compagnie de marionnettes. Membre du Centre National des Marionnettes. De 1975 à 1991, création de 18 spectacles de marionnettes présentés dans les théâtres parisiens et en décentralisation.	1) Initiation à la marionnette (UV mixte) 2) Marionnettes (UV pratique/technique)
	Youssef Haddad	Docteur de 3ème cycle en études théâtrales. Ancien directeur du Département Théâtre de l'Université Libanaise. Metteur en scène, acteur, conteur. Anime des ateliers de formation du comédien et d'expression orale. Principales publications : *L'art du conteur, l'art de l'acteur* ; *La clinique du village*. Réalisateur de Une fenêtre entre le coeur et le coeur et Tiny Alice.	1) Théâtre arabe (UV théorique) 2) Conteurs et jeux scéniques (UV mixte)

	Philippe Henry	Docteur en Esthétique, Sciences et Technologies des arts, option Théâtre, Danse et Arts de la Scène. Directeur administratif et conseil dramaturgique du Théâtre du Mouvement - Compagnie professionnelle de mime corporelle. Maîtrise en Sciences de l'Éducation. Doctorat en cours de finition sur le thème : *La composition scénique du texte dramatique*.	1) La composition du texte dramatique (UV théorique) 2) L'environnement institutionnel et économique du spectacle vivant 3) La conduite économique d'un projet (UV théorique/technique)
	Bernard Martin	CAPES d'allemand. DEA d'études théâtrales. Thèse de doctorat en cours de réalisation (la théâtralisation de l'écrit non-théâtral). Metteur en scène. Écrivain de théâtre. Spécialiste en analyse sémiologique de spectacles.	1) Analyse sémiologique de spectacle (UV mixte) 2) Mise en scène, mise en signe (UV théorique) 3) La théâtralisation de l'écrit non théâtral (UV théorique)
	Claude Merlin	Comédien. Metteur en scène.	Appréhension du phénomène théâtral (UV pratique)
	Mateos Luis Pepito	Docteur de 3ème cycle (le conteur et l'acteur). Intervenant à Paris V. Animateur d'ateliers théâtre et écriture en milieu scolaire. Conteur, comédien. Publication d'articles et de récits.	1) Du conteur à l'imaginaire (UV pratique) 2) Du lecteur à l'acteur (UV pratique) 3) Du non texte au texte ou du corps à la feuille (UV pratique)
	Geneviève Schwoebel	Auteur et metteur en scène. Professeur stagiaire aux ateliers Gérard Philippe. Responsable de la recherche B13 à Paris 8 ("du processus créateur"). DEA d'études théâtrales et cinématographiques. Adaptatrice d'Hoffman, Shakespeare. Auteur de *La ligne de partage, May Bartram*. Mise en scène au TGP de *Naufrages* (juin 90).	Texte et mise en scène (UV mixte)
	Jean-Pierre Thomas	Étudie la danse classique, puis la danse contemporaine chez Merce Cunningham à New-York, ainsi que des danses traditionnelles africaines et le flamenco. Danse dans des groupes indépendants et la compagnie Jean Pomarès. Poursuit ses propres créations depuis 1979. A réalisé un mémoire de maitrise sous la direction de René Schérer dont le sujet est Danser, sa question ontologique.	Danse (UV pratique)
	Dominique Vendeville	Licence d'études théâtrales et licence d'anglais. Stages de comédienne au *Tenjo-Sajiki* (Terayama), au *Teatr Laboratorium* et au *Living Theatre*.	Corporel - Gestuel (UV pratique)

Annexe 8 : Préambule à un projet de création d'une section « danse » au Département Théâtre de l'Université Paris 8 (1989)[1559]

Un des soucis majeurs du Département de Théâtre de l'Université de Paris VIII a toujours été et reste plus que jamais d'articuler son enseignement sur la dynamique de la création artistique contemporaine. En ce sens, il ne peut ignorer l'importance croissante des connexions interartistiques au sein même et en dehors des arts du spectacle : la rencontre fréquente et fructueuse du théâtre et de la Danse en est un des exemples privilégies.

Compte tenu de cet évènement esthétique capital et aussi de la demande de plus en plus pressante des étudiant(es) d'effectuer des recherches en Danse et très prochainement de préparer le futur diplôme d'Etat de Professorat de cette discipline, le Département croit nécessaire d'ouvrir dès octobre 1989 une solide section « Danse » susceptible de dispenser un enseignement pratique et théorique répondant à cette double exigence.

Le fonctionnement de cette section sera, dans un premier temps, assuré, d'une part, par cinq artistes confirmés d'envergure internationale : Karine Saporta, Dominique Dupuy, Jackie et Denis Taffanel et Charles Pirat ; d'autre part, par un Professeur d'Esthétique, Michel Bernard, et enfin par une technicienne docteur de 3ème cycle, spécialiste de Vidéodanse, Marie-Françoise Garaudet (responsable du service de création vidéo de l'Université Paris VIII). À ces interventions s'ajouteront aussi bien entendu celles des enseignants du Département de Musique et plus généralement de l'ensemble de l'UFR qui voudront bien s'associer à cette section.

Cet enseignement destiné, comme on le voit, à un double public à la fois d'étudiants visant un Diplôme universitaire et d'artistes en quête d'une formation et d'un perfectionnement chorégraphique, sera dispensé annuellement et selon des créneaux variables du calendrier en 5 lieux différents : à Paris (studio de Clichy), à Fontvielle (« le mas de la danse »), à Montpellier (studio de la compagnie du « groupe incliné »), à Caen (Centre chorégraphique national) et bien entendu à Saint-Denis même dans le cadre des locaux universitaires.

Il s'agit donc d'un enseignement non seulement souple, mobile et décentralisé, mais aussi directement lié à des créations chorégraphiques de troupes professionnelles. Il devrait aussi permettre d'inaugurer en France une filière universitaire de formation et de recherche chorégraphique analogue à celle qui existe depuis des décennies aux USA et à laquelle on doit l'essor prodigieux de la Danse contemporaine.

Michel Bernard.

[1559] Michel Bernard, « Préambule à un projet de création d'une section "danse" au Département théâtre de l'Université Paris VIII » (1989). Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

Annexe 9 : Questionnaire à destination des étudiants de l'*Institut für Theaterwissenschaft* de la FU (1996)[1560]

Fragebogen

Liebe Mitstudierende,
am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin finden momentan größere Umstrukturierungen sowohl mit Blick auf die inhaltliche Ausrichtung als auch auf die Studienordnung statt. Da die letzte statistische Erhebung über die Präferenzen der Studierenden bereits zwei Jahre zurückliegt, möchten wir noch vor den Semesterferien eine Befragung durchführen, um aktuellen Daten zu erhalten.
Diese Umfrage ist natürlich anonym. Bitte zu jeder Frage nur eine Antwort ankreuzen; Mehrfachnennungen können nicht gewertet werden. Es werden nur Originalfragebögen berücksichtigt. Vielen Dank für Eure Hilfe.

Eure statistische Arbeitsgruppe

1) Ich studiere Theaterwissenschaft…
   - Im Hauptfach
   - Im Nebenfach
   - Weder noch (z.B. Gasthörer o.ä.).

2) Ich studiere Theaterwissenschaft…
   - Im Grundstudium
   - Im Hauptstudium
   - Weder noch.

3) Nach der gültigen Studienordnung besteht ab dem Hauptstudium die völlige Wahlfreiheit der eigenen Schwerpunktsetzung.

Ich studiere/ich möchte studieren…
- Ausschließlich Film- und Fernsehwissenschaft (Magisterabschluss Film- / Fernsehwissenschaft.
- Film- und Fernsehwissenschaft Schwerpunktmäßig, möchte aber auch theaterwissenschaftliche Lehrveranstaltungen besuchen (Magisterabschluss Film- / Fernsehwissenschaft).
- Ausschließlich Theaterwissenschaft (Magisterabschluss Theaterwissenschaft).
- Theaterwissenschaft schwerpunktmäßig, möchte aber auch Film- und Fernsehwissenschaftliche Lehrveranstaltungen besuchen (Magisterabschluss Theaterwissenschaft).
- Weiß nicht.

4) Ich habe mich an der FU Berlin im Fach Theaterwissenschaft immatrikuliert…
   - Weil ich wusste, dass der Studiengang als integratives Modell der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft konzipiert ist. **71%**

[1560] Protokolle der Sitzung des Institutsrats (30 octobre 1996), in *Protokolle-Kommission Wissenschaft / Protokoll des Institutsrates Theaterwissenschaft (1991-1997)*, Universitätsarchiv Freie Universität Berlin. En gras apparaissent les annotations manuscrites.

- Weil ich von einem rein theaterwissenschaftlichen Studiengang ausgegangen war. Im Verlauf meines Studiums habe ich aber die Vorzüge des integrativen Modells Theater-, Film und Fernsehwissenschaft für mich entdeckt. **18%**
- Weil ich mich ausschließlich auf Theaterwissenschaft spezialisieren wollte/will. [?]
- Weiß nicht/Sonstiges. **7%**

5) Es steht zur Diskussion den Studiengang des integrativen Modells in zwei getrennte Studiengänge aufzuspalten: in einen theaterwissenschaftlichen und in einen film- / fernsehwissenschaftlichen.
   - Ich bin dafür. **26%**
   - Ich bin dagegen, weil ich nach den Möglichkeiten der bisherigen Studienordnung weiterstudieren möchte, d.h. Theater-, Musiktheater-, Film- und Fernsehwissenschaft. **59,5%**
   - Ich bin dagegen aus anderen Gründen. **8%**
   - Weiß nicht. **6%**

6) Es wird diskutiert, das Institut für Theaterwissenschaft in Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft umzubenennen.
   - Ich bin dafür. **86%**
   - Ich bin dagegen. **5%**
   - Weiß nicht. **9,5%**

7) Die Vielfalt des Studienangebots am Institut für Theaterwissenschaft der FU…
   a) In Theaterwissenschaft beurteile ich als…
   - Sehr gut. **7%**
   - Gut. **29,5%**
   - Zufriedenstellend. **33%**
   - Ausreichend. **16%**
   - Mangelhaft. **9%**
   - Weiß nicht. **6%**

   b) In Film- und Fernsehwissenschaft beurteile ich als…
   - Sehr gut. **3%**
   - Gut. **16%**
   - Zufriedenstellend. **24%**
   - Ausreichend. **26%**
   - Mangelhaft. **27%**
   - Weiß nicht. **3%**

8) Meines Erachtens nach hat sich das Studienangebot am Institut für Theaterwissenschaft in den letzten Semestern…
   - Verschlechtert. **59%**
   - Ist gleich-geblieben. **13%**
   - Verbessert. **2%**
   - Weiß nicht. **26%**

9) Ich fühle mich von den Lehrkräften am Institut ausreichend betreut.

- Ja. **20%**
- Nein. **57%**
- Weiß nicht. **24%**

Zum Schluss bitte noch drei Angaben für die Statistik:

410/17 > <u>393</u>

A) Ich fülle diesen Fragebogen – zum ersten Mal aus. – zum wiederholten Mal aus.
B) Ich bin – männlich – weiblich.
C) Meine Matrikelnummer lautet:

Annexe 10 : Statuts de l'Association pour la défense et le développement de l'enseignement du théâtre dans l'université française (1972)[1561]

STATUTS

Article 1 :

Il est fondé entre les adhérents aux présents statuts une association régie par la loi du 1er juillet 1901 et le décret du 16 août ayant pour titre :

Article 2 :

Association pour la défense et le développement de l'enseignement du Théâtre dans l'Université Française.

Article 3 :

L'association se donne pour but de développer l'enseignement, la recherche et la pratique théâtrale dans l'Université ou en relation avec elle à condition qu'ils obéissent aux orientations suivantes :

1) Le théâtre est une activité : comme tel, il se rattache à l'ensemble de l'expérience humaine, et il doit être envisagé dans sa globalité, psychologique, sociale, économique, politique, historique, idéologique. Toute démarche qui tendrait à le réduire à un art dont il suffirait d'établir les techniques et de dégager les lois esthétiques, ne peut être encouragé par l'association.

2) L'enseignement, la recherche et la pratique sont indissociables et sont la condition même de la constitution d'une connaissance scientifique du phénomène théâtral. Tout démarche qui consiste à réduire le théâtre à une connaissance livresque ou à une description professionnelle existante sans engager une réflexion critique ou théorique, ou inversement, ne peut être encouragé non plus par l'association.

3) Il ne s'agit pas bien sûr d'exclure ces points de vue ; mais de les remettre en perspective dans une théorie d'ensemble de la pratique théâtrale.

4) La notion même de théâtre mérite d'être redéfinie, et, en faisant éclater ce qu'a d'étroit la notion de spectacle, de s'élargir à toute activité de jeu de groupe incluant des situations fictives et réelles et une volonté d'expression. Le but des études théâtrales à l'Université est de définir un champ particulier d'activités ludiques correspondant aux besoins fondamentaux de la société, c'est-à-dire d'élaborer une science utile dont les applications aident à la transformation de la pratique théâtrale actuelle, à l'évolution de ceux qui s'y livrent (acteurs et spectateurs) et à une meilleure efficacité sociale de leur activité (acteurs et spectateurs).

[1561] « Statuts de l'Association pour la défense et le développement de l'enseignement du théâtre dans l'université française » (1972). Archives de Bernard Dort déposées à l'IMEC, carton DOR 29.1. Il s'agit vraisemblablement d'une première version, transformée au fur et à mesure des réunions.

5) Dans ces conditions, l'activité théâtrale forme, à l'intérieur des sciences humaines, un domaine spécifique, et les études théâtrales dans l'Université doivent parvenir à se constituer en secteurs indépendants des autres structures d'enseignement et de recherches déjà existantes. Mais elles ont besoin d'être ouvertes sur le monde extérieur tant du côté des professionnels dont l'expérience leur est utile et qui ont besoin d'un lieu de réflexion théorique, que du côté public pour qui elles ont à élaborer une véritable pédagogie théâtrale, notamment dans tout le secteur scolaire, dans celui de l'animation et dans celui de la formation permanente.

6) De ce fait, les centres d'études théâtrales posent des problèmes de structure très complexes : l'association a pour but d'élaborer ces [*sic*] et d'aider leur mise en place dans un esprit d'invention et en remettant en question les filières actuelles de recrutement des enseignants, la définition des cursus, des diplômes et des débouchés. Ces centres d'étude, ouvert au monde extérieur, pourraient même devenir un ferment dans la rénovation de l'Université.

Article 4 :

Le siège social est fixé à :

Université Lyon II
Ensemble universitaire de Bron-Parilly
Bd. De l'Hyppodrome
69 Bron

Il pourra être transféré par simple décision du comité directeur ; la ratification par l'assemblée générale sera nécessaire.

Article 5 :

L'association comprend des membres actifs et des membres honoraires.

Article 6 :

Font partie intégrante de l'assemblée générale les membres actifs de l'association à jour de leurs cotisations.

Article 7 :

Sont membres actifs de droit les enseignants (professeurs, maîtres de conférences, chargés d'enseignement, maîtres-assistants, chargés de cours titulaires ou associés adhérants [*sic*] aux présents statuts et assurant un enseignement régulier du théâtre à l'intérieur d'une structure officiellement reconnue par les statuts d'une Université.

Article 8 :

En outre sont comptés comme membres actifs les personnes adhérant aux présents statuts et élues par l'Assemblée Générale à la majorité des 2/2 des votants.

Article 9 :

Sont membres d'honneur ceux qui ont rendu des services signalés à l'Association. La qualité de membre honoraire ne peut conférer à ses détenteurs aucun droit de regard sur l'administration de la société.

Article 10 :

Les radiations sont prononcées pour les motifs suivants : démission, décès, non paiement de cotisation, ou pour motif grave, ce dernier cas relevant d'une décision devant être prise par l'AG.

Article 11 :

Les ressources de l'association comprennent : le montant des cotisations, les subventions publiques et privées, et tout autre moyen prévu par la loi.

Article 12 :

Comité de direction :
L'association est dirigée par un comité directeur élu pour deux ans par l'AG. Les membres sont rééligibles ou révocables par décision prise en assemblée générale extraordinaire.

Article 13 :

Toutes les Universités présentes au niveau de l'Assemblée Générale doivent être représentées au Comité Directeur, celui-ci se composant pour les 2/3 de représentants des structures universitaires officielles.

Article 14 :

Le Comité Directeur choisit parmi ses membres au scrutin secret un Bureau composé de :

1 président
2 vice-présidents
1 secrétaire général
1 secrétaire général adjoint
1 trésorier

Le président de l'association est élu par l'Assemblée Générale à la majorité absolue au premier tour, relative au second et dernier tour.

En cas de vacance, le Comité pourvoit au remplacement de ses membres. Il est procédé au remplacement définitif au cours de la plus proche assemblée générale.

Article 15 :

Le Comité directeur se réunit une fois au moins tous les six mois sur convocation du président, ou à la demande du quart de ses membres. Les décisions sont prises à la majorité des voix, en cas de partage la voix du président est prépondérante.

Article 16 :

L’assemblée générale se réunit au moins une fois par an sur convocation du président. Elle statue à la majorité des 2/3 des membres présents, le quorum exigé étant de 50%.

Article 17 :

Si besoin est, ou sur demande de la moitié plus un des membres inscrits, le président peut convoquer une assemblée générale extraordinaire à tout instant.

Article 18 :

Un règlement intérieur sera établi par le Comité de Direction qui doit le faire approuver par l’Assemblée Générale. Ce règlement est destiné à fixer les divers points non prévus par les statuts, notamment ceux qui ont trait à l’administration interne de l’association.

Article 19 :

En cas de dissolution prononcée par les 2/3 au moins des membres présents à l’AG, un ou plusieurs liquidateurs sont nommés par celle-ci, et l’actif, s’il y a lieu, est dévolu conformément à l’article 9 de la loi du 1er juillet 1901.

Annexe 11 : Liste des enseignants du Centre d'études théâtrales de l'Université de Nanterre (1982-1983)[1562]

Statut	Nom	Activités annexes	Enseignements
Professeur (responsable du Centre)	Jacqueline de Jomaron		Histoire de la mise en scène : De André Antoine à Bertolt Brecht
Maître-assistants	Danièle Sallenave		1) Théâtre et cinéma - L'acteur dans l'espace théâtral et cinématographique 2) Poétique (TP de poétique théâtrale) - Le texte et les signes de la représentation
	Jean-Noël Segrestaa		Théâtre du XXème siècle - Révolutions théâtrales au XXème siècle
Assistants	Bernard Faivre		Du théâtre grec antique au théâtre classique français
	Jean Jourdheuil		1) Du drame bourgeois au théâtre de l'absurde 2) L'activité théâtrale dans la France contemporaine 3) Initiation à la mise en scène contemporaine 4) Théâtre du XVIème siècle - La farce : une culture populaire ? 5) Évolution d'un personnage ou d'un mythe (Amphitryon et Danton)
	Jean-Pierre Sarrazac		1) Théâtre et roman - L'image du corps dans la création théâtrale et romanesque contemporaine 2) Récit et jeu dramatique - Atelier sur le conteur 3) Écritures dramatiques contemporaines - La vie quotidienne au théâtre
	Liliane Picciola		1) Du drame bourgeois au théâtre de l'absurde 2) Théâtre du XVIIème siècle - Magiciens et pratiques magiques dans le théâtre français du XVIIème siècle
Chargés de cours	Jean-Louis Besson	Professeur au lycée A. Renoir, Asnières	Récit et jeu dramatique - Atelier sur le conteur
	Jean-Gabriel Carasso	Animateur, comédien	Animation culturelle

[1562] *Brochure du Centre d'études théâtrales de Nanterre 1982-1983*. Archives de Michel Vinaver déposées à l'IMEC, carton VNV 106.

	Émile Copfermann	Écrivain, critique dramatique	L'activité théâtrale dans la France contemporaine
	Michel Deutsch	Auteur et metteur en scène	Atelier de réalisation
	Evelyne Ertel	Professeur au lycée Gabriel Fauré, Paris	Théâtre et pédagogie
	Colin Harris	Comédien	1) Techniques de l'expression : Geste et mouvement 2) Technique de l'expression : Jeux et images
	Josiane Horville	Administratrice de théâtre	L'entreprise théâtrale
	Noël Kuperman dit Napo	Directeur artistique	Initiation aux techniques de la scène
	Michel Puig	Compositeur	Techniques de l'expression : la voix