

Denis Guénoun

Théâtre et Universités

Rapport pour le Ministère de la Culture

A.R.S.E.C. Rhône - Alpes

2000

Je remercie sincèrement pour les entretiens, formels ou pas, qu'ils ont bien voulu m'accorder pendant la préparation de ce travail, Robert Abirached, Georges Banu, Franck Bauchard, Anne-Françoise Benhamou, Catherine Bizouarn, Marcel Bozonnet, Danièle Bré, Sylvie Chalaye, Juliette Chemillier, Anne-Sophie Destribats, Florence Dupont, Helga Finter, Jean-Philippe Ibos, Catherine Joannès, Didier Juillard, Michèle Kokosowski, Judith Le Mauff, Catherine Lephay-Merlin, Hervé Loichemol, Alain Lucchini, Maryse Menguy, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Jean-Claude Mézière, Rémy Paul, Jean-François Peyret, Didier Plassard, Reine Prat, Bernadette Rousseau, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac, Thierry Séguin, Bruno Tackels, Vincent Utard, Claudio Vicentini, Nadia Vonderheyden, Dominique Wallon et Jean-Paul Wenzel. La liste serait interminable de ceux qui, de plus longue date, ont aidé à ma réflexion sur les sujets ici abordés – par leurs interventions publiques, par entretiens sollicités ou conversations im-promptues, ou encore par leurs exemples, actifs. Puisque, mis bout à bout, théâtre et université ont occupé toute ma vie professionnelle, c'est de tout mon âge adulte que je devrais reconnaître les dettes. C'est un peu trop. J'y renonce, en m'excusant auprès de ceux dont l'absence est la plus injuste.

C'était convenu d'emblée : ce rapport ne serait pas documentaire, mais seulement de réflexion. Il ne contiendrait ni description rigoureuse ni analyse détaillée des faits qu'il évoque : parce que je ne sais pas user convenablement des méthodes nécessaires pour rassembler ni traiter ces informations. Et parce que le temps était très court, dont j'ai pourtant poussé deux fois la borne. Néanmoins, recueillant les données fragmentaires dont j'ai pu prendre connaissance dans un laps si mince, j'ai mesuré combien de telles études seraient utiles. Il faudrait, pour conduire ces réflexions un peu plus loin qu'elles ne vont ici, des vues économiques, sociologiques ou institutionnelles qui, à ma connaissance, font défaut pour l'instant. Un simple bilan des formations concernées (avec leurs cursus réels, leurs enseignements, le détail de leur implantation et de leurs structures), une compréhension des exactes situations de droit qui sont les leurs, et de ce qu'elles engagent quant aux statuts de leurs personnels très divers, et a fortiori un examen des mouvements de société qui les portent et qu'elles expriment, seraient de toute nécessité pour comprendre bien ce dont on parle, et en traiter pertinemment.

J'ai même dû renoncer à ce que tout de même je pensais faire au début : un diagnostic précis des problèmes soulevés par l'emploi de professionnels du spectacle pour les enseignements dits « pratiques » de théâtre à l'université. L'urgence pourtant l'imposait : la situation des artistes ou techniciens sollicités pour ce travail est, dans nombre de cas, littéralement intenable, malgré toute la volonté, même l'ardeur, qu'ils y mettent. Un écheveau de complications et de blocages – touchant l'emploi, les droits sociaux, le fisc, et au bout du compte la

réalité des rémunérations – font de ces modules expérimentaux, mais qui prolifèrent, autant de casse-têtes et de culs de sacs. Il faut y remédier au plus vite, et donc, me semblait-il, dresser un inventaire des problèmes tels que concrètement ils se posent. Mais ce simple relevé a excédé mes compétences : la chose demande, outre des nerfs passablement solides, de se plonger dans un maquis réglementaire devant quoi j’ai déclaré forfait.

Je mesure donc, en bien des pages, combien il manque aux développements qu’on va lire de s’appuyer sur des états de faits, quantifiés quand c’est possible, et en tout cas dûment décrits, qui clarifieraient les constats, et cadreraient les perspectives. J’ai dû me fier à mon expérience, heureusement assez diverse, et dont j’ai seulement cherché, quand je l’ai pu, à vérifier si elle ne contredisait pas des données connues. Et je m’en suis tenu aux quelques instruments de réflexion que sans cesse je fourbis, et dont je fouille toujours la même terre, quelque part entre philosophie et théâtre. Mais l’expérience personnelle ici est insuffisante : rien ne pourrait donc advenir de meilleur aux quelques hypothèses ci-dessous, sur ce plan comme sur tous les autres, que d’être activement discutées.

1.

Théâtre, culture, universités

L'existence séparée des théâtres et des universités semble relever d'une distinction claire. Les théâtres s'affairent à produire et présenter des spectacles, les universités travaillent à étendre et transmettre des savoirs. Leurs relations paraissent donc concerner deux ensembles d'activités reposant chacun sur sa propre assise, et inscrit dans sa visible circonscription. Pourtant, qu'on s'en réjouisse ou qu'on le déplore, la netteté de cette partition, aujourd'hui, à l'examen se brouille. Cela résulte de quelques raisons aisément observables, et d'autres qui le sont moins.

D'une part, comme c'est normal, les théâtres se préoccupent de formation. Or, les connaissances utiles à l'exercice des professions théâtrales semblent désormais à la fois plus nombreuses et moins définies. Pour le métier d'acteur, les corps de disciplines (maintien, diction, déclamation) qui faisaient la matière des enseignements d'autrefois se sont vus mis en cause et débordés : la diction est moins enseignée¹, maintien et déclamation sont obsolètes. A leur place, s'est installée pragmatiquement une communication des usages esthétiques – une sorte d'accord moyen sur l'approche d'un rôle, avec les variations tenant aux établissements, et aux maîtres, quant aux procédures d'inclusion des acteurs dans les choix d'une mise en scène. En outre, les savoirs formels (ou simplement les

¹Ce qui est sans doute à corriger. On le verra au long de ces pages, et on s'y attend peut-être, je ne préconise en général aucune « restauration » : il ne me semble pas que les évolutions soient par nature déplorables, que le monde coure à sa chute, ni qu'il faille déplorer sans nuance la perte des temps anciens. Je ne m'en sens donc que plus à l'aise pour dire que l'enseignement de la diction, au sens strict, mérite une reviviscence.

commentaires) se composent plutôt à partir d'un ensemble de pensées flottantes, incluant divers recours aux sciences humaines et à leurs voisinages : beaucoup de psychologie – après un trop plein de sciences sociales – , un peu d'histoire et d'esthétique, quelques appels incontrôlés à la théologie, voire aux mystiques courantes ou à divers occultismes paramédicaux. La formation au métier d'acteur relève donc moins que par le passé de techniques autonomes, définies, détenues par des praticiens clairement qualifiés pour les transmettre. Autour des acteurs, les métiers du théâtre changent. A côté de fonctions traditionnelles pour lesquels la qualification paraît stable (couturiers, costumiers), déclinante (tapissiers, serruriers) ou à renouveler (techniques scénographiques, métiers de l'image et du son), il faut des metteurs en scène – dont la formation reste à ce jour totalement indéfinie – et beaucoup de professions nouvelles dont l'enseignement est très flou (métiers de la production, de la communication, du commerce). Les théâtres ne peuvent donc aujourd'hui prétendre ni maîtriser, ni dispenser à eux seuls, les enseignements requis pour les métiers qui les soutiennent. La formation y devient une question ouverte, et le dialogue pourrait sembler plus naturel avec les maisons qui font de la transmission et de l'enseignement leurs raisons d'être : les universités.

D'autre part, nombre de ces dernières ont ouvert des enseignements de théâtre. Depuis la création des études théâtrales à la Sorbonne, puis à l'université de Paris III-Sorbonne nouvelle², la liste de ces foyers s'est considérablement étendue, leurs implantations se sont multipliées. Allant de l'existence d'« options théâtre » accessibles à des étudiants d'autres disciplines, principalement

² A l'initiative de Jacques Schérer, créant à la Sorbonne l'Institut d'Etudes Théâtrales à partir de 1959, devenu après 1968 l'I.E.T. de Paris III (Renseignements figurant sur la plaquette pédagogique de l'I.E.T., confirmés par J.-P. Sarrazac.) Cf. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dir. M. Corvin, Bordas, 1995, articles « Universitaire (le théâtre) » (M. Pruner) et « Université et théâtre » (P. Pavis). Dans le premier de ces articles, est indiquée la date de 1950 pour la création des études théâtrales à la Sorbonne : il semble s'agir d'une coquille.

littéraires³, jusqu'à des cursus complets (DEUG, licence et maîtrise, DEA, Doctorats)⁴, en passant par toutes les formules intermédiaires (Diplômes universitaires⁵, licences et maîtrises sans DEUG complets⁶, cursus provisoirement démunis de troisièmes cycles pleins ou spécifiques⁷), la carte de ces « filières » concerne désormais des milliers d'étudiants et deux dizaines de villes⁸. On peut comprendre que l'existence de ces enseignements, qui dans les milieux du spectacle paraissait naguère (et paraît encore à certains) une espèce de bizarrerie sans raison nette, ne puisse plus être ignorée, ni tenue à l'écart de la vie théâtrale dont, pour de consistants motifs sur lesquels on reviendra, elle est désormais partie prenante. L'un au moins est très manifeste : les enseignements de théâtre dans les universités font appel, de façon croissante, à des professionnels du théâtre, sous de multiples modes. Ainsi, plus nombreux sont les acteurs (mais aussi metteurs en scène, décorateurs, administrateurs, et beaucoup d'autres) qui franchissent, ou re-franchissent pour certains, la porte des universités, et se trouvent brutalement immergés dans la sociologie très marquée et les inimitables problèmes qui sont leur apanage.

³ Par exemple au département de Lettres modernes de l'université de Nantes, où ces options justifient l'existence d'un poste de maître de conférences spécialisé en Arts du spectacle (théâtre).

⁴ C'est le cas, par exemple, dans les trois universités parisiennes qui connaissent ces cursus (Paris III – Censier, Paris VIII – Saint Denis, Paris X – Nanterre).

⁵ Par exemple le DEUST d'Aix-en-Provence.

⁶ Par exemple, à l'Université Marc Bloch – Strasbourg II.

⁷ Ce qui est, très provisoirement, le cas à l'Université de Haute Bretagne – Rennes II, où le DEA est encore intégré au DEA des arts.

⁸ Une quinzaine pour les enseignements de théâtre au sens strict (Bordeaux, Montpellier, Aix, Nice, Grenoble, Lyon, Strasbourg, Metz, Lille, Caen, Rennes, Paris, Saint-Denis, Nanterre, plus les sites de formations incomplètes ou optionnelles), à quoi s'ajoutent les cycles professionnalisants visant les métiers de la production, de la gestion ou de la communication, dont certains sont orientés vers le théâtre, et la plupart vers l'ensemble des métiers du spectacle, voire plus généralement de la culture. Cf. *Art et Culture dans les Universités françaises*, Ministère de l'Éducation nationale, (DGES-MST-DGRT), janvier 1996 (données dépassées aujourd'hui, mais je ne connais pas de publication qui les mette à jour.)

Ainsi, aux deux bouts de la chaîne, ou de la lorgnette, la relation entre théâtre et université a donc acquis, *nolens volens*, une complexe consistance. Mais l'essentiel, ou au moins la cause la plus riche d'effets en même temps que la plus obscure, n'est pas là. Si « le théâtre » et « l'Université » entretiennent aujourd'hui des rapports si confus et difficiles à débrouiller, c'est d'abord du fait de l'implication de l'un et de l'autre dans une zone médiane, mal définie, hautement problématique : la Culture. Dès les années héroïques du ministère éponyme, André Malraux, dans un de ses discours voué à la célébration enflammée de cette notion⁹, revenant sur un point évoqué avant lui par Gaétan Picon¹⁰, déclarait :

« L'Université est ici pour enseigner. Nous sommes ici pour enseigner à aimer. Il n'est pas vrai que qui que ce soit au monde ait jamais compris¹¹ la musique parce qu'on lui a expliqué *La Neuvième symphonie*. Que qui que ce soit au monde ait jamais aimé la poésie parce qu'on lui a expliqué Victor Hugo. Aimer la poésie, c'est qu'un garçon, fût-il quasi illettré, mais qui aime une femme, entende un jour " lorsque nous dormirons tous deux dans l'attitude que donne aux morts pensifs la forme du tombeau " ¹² et qu'alors il sache ce que

⁹ Le 19 mars 1966, pour l'inauguration de la Maison de la culture d'Amiens. Cf. A. Malraux, *La politique, la culture, Discours, articles, entretiens (1925-1975)*, Gallimard-Folio 1996, p. 320-330. On se reportera utilement à la version enregistrée de ce discours (Malraux, *Discours*, INA-Fnac-nrf, 1991), à la fois pour des formulations orales qui ont été rectifiées dans le livre, et aussi (surtout) pour certains accents et inflexions, intraduisibles à l'écrit, qui précisent la pensée – ou l'affect.

¹⁰ Je m'arrête plus bas sur le discours de Gaétan Picon, alors directeur général des Arts et Lettres, auquel Malraux semble faire référence.

¹¹ La formule est bizarre. On attendrait : « aimé ». S'agit-il d'un lapsus ? Le ton de l'élocution, au disque, ne le laisse pas supposer. On peut imaginer que Malraux oppose deux formes de « compréhension » : une compréhension explicative, et une compréhension par l'amour. C'est possible, mais il faudrait exactement le vérifier.

¹² La mise en page dans l'édition des discours est curieuse. Il faut évidemment lire :

Lorsque nous dormirons tous deux dans l'attitude
Que donne aux morts pensifs la forme du tombeau

L'argumentation, avec ces deux vers, figurait déjà dans le discours de présentation du nouveau ministère à l'Assemblée, le 17 novembre 1959, cité par M. Fumaroli à la p. 63 de son pamphlet que j'évoque plus bas. Cf. ci-dessous, n. 17. Les deux vers proviennent de *Tristesse d'Olympio*, dans *Les Rayons et les Ombres*. Je dois à Eric Vautier – animateur d'un site Hugo sur Internet – de les avoir retrouvés.

c'est qu'un poète. Chaque fois qu'on remplacera cette révélation par une explication, on fera quelque chose de parfaitement utile, mais on créera un malentendu essentiel. Ici, les nôtres doivent enseigner aux enfants de cette ville ce qu'est la grandeur humaine et ce qu'ils peuvent aimer. Ensuite¹³ l'Université leur expliquera ce qu'est l'Histoire. Mais il faut d'abord qu'existe l'amour, car après tout, dans tout les formes d'amour il ne naît pas des explications. »¹⁴

Ainsi, dès sa naissance, le Ministère tente de caractériser la notion qui le porte (le « mot si confus de culture »¹⁵) par sa différence tranchée avec le domaine qui fonde la compétence de l'Université. Dans les lignes ci-dessus, l'opposition est reconduite au couple *amour – explication* (aussi désigné comme : *révélation – explication*), couple qui lui-même développe l'affrontement *enseigner – enseigner à aimer*. Car c'est un véritable face-à-face : on note l'étonnante formule « les nôtres », pour désigner les enrôlés dans la naissante Maison (« Ici, les nôtres doivent enseigner aux enfants de cette ville... »), invocation quasi-eschyléenne, en tout cas très partisane, voire clanique, aux accents presque guerriers. Et le conflit dont il s'agit, on n'en peut douter au vu du contexte, est bien celui qui met aux prises la rupture événementielle, l'innovation radicale ici exaltée¹⁶, avec la continuité universitaire.

On pourrait ne voir là que rugissements, un peu furieux, accompagnant une venue au monde, et ne leur reconnaître qu'une portée limitée, comme à un témoignage du temps. Mais, quelque vingt-cinq ans plus tard, et dans l'autre camp, la guerre semble toujours chaude. Lorsqu'il publie en 1992 son pamphlet *L'Etat*

¹³C'est la formule du discours enregistré. A l'édition, la priorité évidemment revendiquée ici pour la Culture (nous d'abord, ensuite l'Université) est atténuée en : « Aussi l'Université, etc. », qui pose une alternative sans hiérarchie.

¹⁴*Op. cit.*, p. 326-327. Cf., sur le même thème et avec des arguments proches, un passage du discours de Dakar (30-03-66), *ibid.*, p. 337.

¹⁵Mais la confusion n'est pas ici totalement péjorative, comme elle le sera pour d'autres (j'y reviens ci-après). La phrase exacte est : « Si cet étrange appel au mot si confus de culture résonne tellement d'un bout à l'autre du monde [...] » *Ibid.*, p. 328.

culturel, qui s'en prend avec violence à la « religion moderne » de la culture – où il voit, plus qu'un mal sectoriel, une sorte de pathologie générale de l'Etat en France, entraînant de multiples lésions et symptômes dans le corps social – Marc Fumaroli ne manque pas une occasion d'y rappeler cet antagonisme, à ses yeux radical, entre Culture et Université – ou, plus largement entre la culture et l'école, l'enseignement, l'étude, constellation dont l'Université devrait être le fleuron. On n'en finirait pas d'énumérer les références à cette essentielle contrariété.¹⁷ La Culture est désignée, avec beaucoup de constance, comme une invention strictement démoniaque : une simulation, une fiction sans substance réelle, mais qui prend corps à force de persuasion, quasiment par hypnose¹⁸. C'est « l'autre nom

¹⁶ « Ici, pour la première fois, ce que nous avons tenté ensemble est exécuté et nous pouvons dire que ce qui se passera ce soir se passe dans le domaine de l'histoire.[...] Rien de semblable n'a jamais existé au monde, sous aucun régime [...] ». *Ibid.*, p. 320.

¹⁷ Marc Fumaroli, *L'Etat culturel, Une religion moderne*, De Fallois 1992, rééd. augmentée, Le Livre de Poche Biblio-Essais, s.d. (vraisemblablement 1999, si on en juge par les dernières références datées en annexe, par ex. p. 400 n.1). Cf. p. 14, 34-35, 53, 60, 63, 73, 96, 97, 101, 116-121, 133, 148-149 (sur G. Picon), 151, 217, 235, 256, 285-295 (« Culture contre Université »), 329-335, 339-346, 348-349, 352, 396, 400-411.

¹⁸ « La culture est un autre nom de la propagande », *op. cit.*, p. 19 (*id.* p. 112) ; « ce que j'appelle l'Etat culturel, cette tyrannie larvée qui rétrécit la France, et l'oblige à se contracter contre elle-même » (*ibid.* p. 28) ; « on n'insistera jamais assez sur l'erreur commise en 1959 dans le nouveau découpage qu'entraîna l'invention d'un ministère taillé sur mesure pour Malraux [...], cette répartition arbitraire des compétences s'est projetée sur la société civile française et a fini par mouler ses représentations » (p. 95) ; « Culture, maintenant, c'est l'accoutumance imposée aux esprits, à l'aide des arts utilisés comme moyens de séduction et d'imprégnation, de formules répétitives, de slogans, de poncifs idéologiques. [...] Grâce à [elle], le viol des foules devient contagion unanime, facile, affective » (p. 113) ; « cet état de légère ivresse "culturelle" [...] acquiert maintenant force de loi pour tout le territoire français. », (p. 193) ; « le mot "culture" fait partie de ce vocabulaire étrange, inquiétant, envahissant, qui a introduit une sorte de fonction dévorante dans notre langue, et dont la boulimie sémantique est inépuisable » (p. 194) ; d'ailleurs, « culture n'est pas un mot français. C'est un germanisme mâtiné d'anglicisme » (p. 196) ; « Culture en France est devenu le nom de la religion d'Etat » (p. 202) ; « la stratégie d'intoxication de l'opinion [...] est un des objets principaux du ministère de la Culture » (p. 220) ; « il s'agit bien d'une foi, et nous ressemblons à ce que nous croyons » (p. 326) ; « la "Culture" d'essence nihiliste propagée par Malraux » (p. 327) ; « La Culture est le péché contre l'esprit » (p. 339) ; « la chape de plomb et de camelote posée sur Paris et sur la France par l'Etat Culturel » (p. 344) ; « cette intimidation persévérante [...] a laissé sa marque stérile un peu partout en France, et notamment à Paris » (p. 352. Dans toutes les citations ci-dessous, c'est moi qui souligne).

de la propagande », ou tout simplement « le péché contre l'esprit »¹⁹. On notera l'article : non un péché contre l'esprit, qui déjà ne serait pas véniel, mais *le* péché en soi, l'unique, le tout, la complétude du mal fait à l'esprit. Le satanisme même. Face à cela, l'Université est un des noms de la noblesse, de la générosité innocente, de la recherche digne et humble, du grandiose et néanmoins modeste désir d'apprendre, du service rendu à la vérité²⁰. Pour tout dire : « *La Divine Comédie* de Dante est une allégorie ascensionnelle de l'Université », rien que cela. On avait cru qu'il s'agissait de condition humaine. Mais non : « Dante est l'étudiant, Virgile puis Béatrice les maîtres qui l'appellent et le guident vers le haut ».²¹ Peu importants ici, au fond, le ridicule et son innocuité. L'important est que, chez un esprit qui ne passe pas pour médiocre, la divergence évoquée par Malraux soit, encore aujourd'hui, si active. Aussi bien l'animosité envers celui-ci suinte-t-elle à de nombreuses pages. Satané ministre, quelque peu écrivain, que du haut de sa modeste chaire (au Collège de France) l'humble professeur ne craint pas de tancer charitablement comme ce « Malraux, *qui n'avait pas le bac* »²² (*sic*).

Que traduit-elle, alors, cette adversité qui met en présence l'enseignement universitaire et la nouvelle donne « culturelle », que le siècle a fait apparaître et progressivement dessinée ?²³ On l'a vu, Malraux en suggère une interprétation. Mais ce sont peut-être les réflexions de Gaétan Picon qui en proposent – dans le

¹⁹ Cf. ci-dessus, n. 18.

²⁰ Références ci-dessus, n. 17.

²¹ *Op. cit.*, p. 341-342.

²² *Ibid.*, p. 63. Je souligne.

²³ Sur cette émergence, le livre de Fumaroli, où tout n'est pas bête, fournit des éclairages très utiles, même si les données historiques sont toujours lues du même oeil méchant. Mais c'est de bonne guerre. On retiendra en particulier les pages concernant l'ascendance bismarckienne du terme (*op. cit.*, p. 64 et suiv.), et plus encore celles qui évoquent Vichy et Uriage (p. 103 et suiv.)

contexte de la naissance du Ministère – l’analyse la plus exigeante²⁴. Ses propos veulent circonscrire et spécifier l’idée de culture, qui, en bonne logique, doit fonder la légitimité du nouveau ministère et de son action. Et ce travail de dégagement se fait, d’abord, en confrontant les objectifs de l’« action culturelle » à ceux de l’enseignement en général, et de l’enseignement universitaire en particulier – ce qui s’explique aisément par la personnalité de ce haut fonctionnaire²⁵, mais qui éclaire aussi, de façon plus large, la question ici débattue. La différence de la culture à l’université se joue là autour d’une série d’oppositions, dont l’articulation est soutenue avec rigueur :

– *passé / présent* : l’université connaît des événements et oeuvres du passé, elle ignore nécessairement l’actualité du présent. A vrai dire, c’est même sa connaissance du passé (sa « culture », si l’on veut, au sens traditionnel du mot) qui fait obstacle à sa saisie de l’actuel. « Ce ne sont pas les incultes, mais les cultivés qui ne cessent de refuser la culture nouvelle. C’est au nom de Racine que l’on a refusé Hugo, au nom de Hugo que l’on a refusé Mallarmé [...]. Le passé joue contre le présent ; et l’enseignement de peut être que la connaissance du passé ». ²⁶

– *mort / vivant* : l’université ne connaît du passé qu’en tant que celui-ci est mort. Picon rappelle la règle, alors très stricte, selon laquelle n’y sont étudiés que les auteurs défunts. Il y voit une raison profonde : la science veut une élucidation totale, complète, et il lui faut pour cela des objets accomplis, déposés dans leur achèvement, dans la forme visible et finie de ce qui a eu lieu. Cette conception, très classique même si on peut évidemment la critiquer aujourd’hui, se réfère à une idée de la connaissance comme vision, qui demande une distance, comme

²⁴Cf. les extraits de ses conférences prononcées à Béthune le 19 janvier 1960, et à Amiens le 16 février 1966, in *André Malraux ministre, Les Affaires culturelles au temps d’André Malraux, 1959-1969*, La Documentation Française 1996, p. 345 et suiv.

²⁵Critique et historien de la littérature de haute réputation, et par là universitaire de grand renom – ce qu’il n’est pas inutile de rappeler ici – Gaétan Picon fut Directeur général des Arts et Lettres au nouveau Ministère de 1959 à 1966. Sur G. Picon, cf. Fumaroli, *op. cit.*, p. 147-150.

²⁶*Op. cit.*, p. 345.

perception d'une forme ou d'une complétude dont la saisie par le regard exige un éloignement, un écart sans quoi il n'est pas de vue (au moins de vue claire) possible. La distance cognitive s'oppose ici, terme à terme, à la participation à vif que requiert l'appréhension du présent : « Car sur le mort seul, on saisit le terme, qui donne son sens et sa totalité à la représentation. [...] Pour participer à la vie, il faut être vivant : on n'enseigne pas à être vivant. »²⁷

– *connaissance / création* : la connaissance est bien cette saisie de ce qui a eu lieu, de l'achevé. Le rapport au présent engage la possibilité d'entrer dans l'inachèvement, d'y participer, de communiquer avec lui. Et l'inachèvement, l'incomplétude du présent ouvre la possibilité intrinsèque de la création : « On ne peut pas connaître en ce sens l'existence d'une culture contemporaine, une action créatrice actuelle. On ne peut que communiquer avec elle en une sympathie vécue. Ici, nous n'avons pas à connaître, mais à être. »²⁸

– *enseignement / présentation* : dans son discours d'Amiens (prononcé un mois avant celui du ministre, qui semble y faire référence)²⁹, G. Picon déclarait : « Maisons de jeunes, éducation populaire, Université : il s'agit toujours d'un enseignement. Dans les maisons de la culture, il s'agit d'une manifestation, d'une Cérémonie. » Et il ajoutait : « Peu importe que l'enseignement universitaire soit théorique, alors que, dans les maisons de jeunes, on apprend à dessiner, à jouer de

²⁷*Ibid.*, p. 346.

²⁸*Ibid.*, *id.* Ou encore : « Comme les universités sont les lieux où se transmet l'image achevée des cultures passées, les maisons de la culture seront les lieux où l'image inachevée de la culture présente sera montrée à ceux qui participent d'elle sans toujours le savoir, par ceux-là même qui la façonnent. » (p. 347)

²⁹*Ibid.*, p. 357. Cf. Malraux, *op. cit.*, p. 326. Le ministre indiquait : « c'est là que je ferai une réserve sur ce qui a été dit tout à l'heure, à propos de l'Université. *Gaétan Picon avait précisé cette question.* » (Je souligne.) La référence à Picon semble concerner le discours d'Amiens prononcé par le Directeur des Arts et Lettres un mois plus tôt. Mais sur quoi porte la réserve ? Par quel orateur, intervenant peu avant le ministre, avait été émise l'opinion sur l'Université que Malraux conteste – avec l'extrême vivacité de ton, l'emportement en ce point brusquement enflammé dont témoigne le disque ? Et quelle était exactement cette opinion ? Peut-être les historiens de la décentralisation le savent-ils. Si ce n'est pas le cas, il serait intéressant de le préciser.

tel ou tel instrument. Entre tout l'ensemble de l'éducation et les maisons de la culture, *la différence n'est pas de la théorie à la pratique. Elle est de l'enseignement à la présentation.* »³⁰ C'est ici peut-être que la réflexion de Picon montre son extrême pointe. Car (cela nous sera utile plus bas) la différence entre les deux types d'institutions ne repose pas sur une séparation des champs, un cadastre des domaines. Malgré ce que semblait indiquer la différence du passé au présent, il est trop évident que Culture et Université s'occupent des mêmes choses : la culture présente aussi le passé (c'est même, on le verra, son vouloir propre que de le *présenter*, de le rendre présent), et bientôt il apparaîtra que l'Université entend porter son regard aussi bien sur le contemporain le plus proche. Leur différence ne tient pas à une circonscription des territoires : elle distingue plutôt des *modes d'appréhension*. L'Université se meut dans l'élément du savoir : c'est ce savoir qu'elle veut constituer, élargir, transmettre. La Culture est affaire de présentation, c'est-à-dire de *mise en présence*, de convocation des oeuvres devant la présence des publics, ou des publics devant la présence des oeuvres. Cette présentation est ce qu'elle veut communiquer, diffuser, élargir. GPicon poussera cette réflexion assez loin : puisque dans les pages suivantes il précisera 1) que les institutions d'enseignement peuvent bien susciter la monstration de certaines oeuvres (par exemple avec l'organisation d'un certain théâtre à l'école) : cela lui paraît légitime, il y a dit-il des subventions spécifiques pour le faire. Mais il s'agit là de l'illustration d'un enseignement, de la figuration d'un passé que l'école apprend à connaître, et non de ce qu'il conçoit comme Culture : parce que l'entreprise ne ressortit pas à la *présentation*, c'est-à-dire au devenir-présent, à la venue des oeuvres dans le présent de la présence.³¹ Ce qui le conduit alors, avec conséquence, à indiquer que 2) cette dimension du présent (et donc de la présence) peut concerner les oeuvres du passé, mais en tant qu'elles sont saisies par le

³⁰G. Picon, in *op. cit.*, p. 357. Je souligne.

³¹*Ibid.*, p. 347.

présent d'un regard, d'une interprétation. Il apparaît alors que la Culture ainsi entendue entretient un rapport singulier avec l'art de la *mise en scène*, avec la mise en scène comme art, c'est-à-dire avec cette capacité de présenter des oeuvres anciennes dans l'interprétation créative d'un regard d'aujourd'hui.³²

Ainsi, la divergence entre les deux projets, universitaire et culturel, se marque comme tout à fait essentielle, inaugurale, réfléchie, dans la détermination qui anime les fondateurs du Ministère de la culture. Et dans cette vision, le théâtre occupe une place centrale, pour des raisons tenant à la nature même de la *volonté de culture*. Spécifiquement le théâtre selon l'idée moderne qu'en ont accréditée les inventeurs de la mise en scène. On le savait : dans le ministère naissant, le théâtre se montrait primordial, quasiment originaire. Sa prééminence s'exprimait jusque dans la facture des bâtiments – où la salle de spectacles, souvent théâtrale dans son principe, faisait le coeur ou le foyer du grand volume des maisons. Fumaroli le note encore, pour le déplorer : « Le théâtre a été le fer de lance originel de la Culture “à la française” ». »³³

Or, cette dimension «culturelle» de l'action théâtrale s'est traduite – entre beaucoup d'autres signes, et pour des raisons sur lesquelles on ne peut revenir ici en détail – par l'attribution aux théâtres de fonctions de popularisation, d'information, d'interventions artistiques multiples dans les milieux censément les plus divers, fonctions qui, dans leurs acceptions nobles, ne sauraient se confondre avec la simple publicité – quoique ici ou là on puisse entretenir quelques doutes sur cette distinction. Ces fonctions touchent souvent à la transmission : ateliers de diverses sortes, débats informatifs et pédagogiques dans des écoles, lycées ou collèges – et de plus en plus dans les universités –, publications didactiques, interventions avant ou après les spectacles, écoles du regard et pédagogies de l'écoute – bref : des missions dont l'orientation culturelle se manifeste, les

³²*Ibid.*, p. 347-348.

³³*Op. cit.*, p. 49.

intéressés le savent bien, dans des pratiques très proches de l'enseignement. Et le fait que nombre d'entre eux soient des transfuges plus ou moins récents des professions enseignantes n'atténue pas le trait.

On voit ainsi se dégager deux causes au rapport complexe et difficile peu à peu établi entre théâtre et université : motifs bien différents l'un de l'autre, mais qui tiennent tous deux à la dimension « culturelle » du théâtre, c'est-à-dire à l'inclusion du théâtre dans l'émergence moderne de la Culture. D'une part, la valeur prise par le théâtre comme modèle de la présentation culturelle, et donc comme paradigme de la culture elle-même, ce qui en fait une alternative majeure au modèle universitaire de la transmission du savoir ; et d'autre part l'engagement de l'action théâtrale dans des dynamiques culturelles aux résonances éducatives, presque concurrentielles par rapport au domaine traditionnel de l'enseignement.

Mais une autre raison conditionne encore l'importance de ce troisième terme – la culture – dans l'examen du lien entre théâtre et universités, vu à son autre bout, du côté universitaire maintenant. Raison plus inattendue, et néanmoins grosse de profondes conséquences : c'est que l'Université elle-même s'est trouvée, depuis peu, immergée dans une problématique « culturelle », contaminée par un désir, un projet, un vouloir « culturels ». Qu'on me permette ici d'évoquer un souvenir. Je me rappelle ma stupeur lorsque, à peine sorti – par une décision personnelle d'arrachement – du monde du théâtre, et animé d'un vif désir de trouver, ou de retrouver, à l'Université la seule préoccupation de l'intelligible, je me vis solliciter, par le Président de l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg, pour participer à la définition de la « politique culturelle de l'Université ». On m'indiquait clairement que mon savoir-faire de directeur de théâtre serait ici apprécié – sans se douter que je n'avais d'autre souci, en ces jours difficiles, que de m'éloigner le plus possible des théâtres et de leurs agitations. Je ne comprenais, au sens strict, absolument rien à cette requête. Je me demandais ce

que la Culture venait faire là, où la connaissance devait être reine, sans imaginer un instant que je croisais des réflexions qu’ailleurs, simultanément, on s’apprêtait à formuler avec furie. Puisque « projet culturel » il y avait, je fis un effort pour tenter d’en penser la nécessité – par égard au moins pour l’université qui venait de m’accueillir. Je rédigeai donc quelques pages, dont l’argument principal était celui-ci : la vocation culturelle d’une Université, à l’égard de ses étudiants, ne peut être que de leur donner le goût, ou la curiosité, pour les matières qui n’entrent pas dans le programme de leur formation. La culture, c’est pour chacun le souci de ce qu’on ne sait pas, l’affection que préventivement on y porte : et comme l’étendue des savoirs d’aujourd’hui interdit à quiconque de prétendre en maîtriser la somme, la culture est le nom de la nécessité de porter un regard attentif à ce qui ne nous sera pas enseigné. Elle témoigne de ce qui demeure d’un appétit d’universalité dont les universités portent la trace jusque dans leur nom, mais qui ne peut plus prétendre se réaliser comme connaissance universelle, comme savoir de la totalité.³⁴

Ne nous demandons pas si la proposition était pertinente. Qu’il suffise de remarquer qu’elle se trouvait appelée par une projection des universités dans un désir « de culture », non plus au sens traditionnel (comme diffusion de connaissances) mais dans l’acception toute moderne qu’atteste l’existence du Ministère de même nom. Les universités françaises se sont vu doter, en quelques années – à peu près toutes, je suppose – d’un service, d’une mission, ou d’une « cellule » d’action culturelle. Dont les attributions diffèrent selon l’extension du terme reconnue ici et là, allant de l’organisation de spectacles sur les campus au soutien à l’expression artistique des étudiants, en passant par quelques autres variantes. Ce qui a pour conséquence de rendre apparemment caduque la distinction proposée par Picon entre le projet d’enseignement, qui ressortirait à la compétence

³⁴ « Projet culturel de l’Université des Sciences humaines de Strasbourg » (document photocopié). Ce texte est cité dans J.-M. Lauret (en coll. avec V. Becquet), *Culture et université, Le partenariat entre institutions culturelles et universités*, Les Presses du réel, 1997, p. 31.

universitaire, et celui de la présentation qui lui serait étranger. Car présentation il y a bien, désormais : et non plus au titre d'illustration des matières enseignées (c'est presque une contre-indication pour les actions culturelles universitaires, qui prennent soin de se distinguer scrupuleusement de « la pédagogie ») mais sous les auspices d'une volonté de culture, généraliste, actualisante, qui transcende tout programme et tout cursus d'études pour se vouer à la dimension proprement culturelle de l'action.

On comprend que cette situation nouvelle rende encore plus complexe la position du rapport entre théâtres et universités : parce qu'un rapport est d'autant plus clair que les termes en sont distincts, faute de quoi la relation se dégrade en concurrence, en rivalité mimétique. Rien n'est plus simple que d'examiner le rapport entre des institutions bien définies, reposant sur leur propre socle, et qui s'interrogent sur leur voisinage ou leur éloignement. L'affaire est plus obscure lorsqu'il s'agit de se demander quels liens établir entre des théâtres désormais soucieux d'interventions formatrices et pédagogiques en tous genres et des établissements d'enseignement supérieur qui s'affairent à programmer des spectacles et employer des comédiens.

Il faut enfin ajouter une dernière dimension – ce n'est pas la moindre – à cette première approche. L'examen des rapports entre théâtre et universités ne peut désormais être abordé, pas plus qu'aucune autre question qui les concerne, en ignorant le fait que ces grands ensembles sont pris, tous deux, dans un très lourd processus de *massification*. Le terme n'est pas beau, on en voudrait un autre – qui soit aussi conceptuellement plus aigu, celui-ci l'est peu. Faute de mieux (et par ignorance peut-être d'acquis récents de la sociologie) utilisons-le pour l'instant.

La chose a été précisément étudiée pour l'Université : même si le phénomène, dans sa stupéfiante ampleur, reste encore trop peu considéré dans les

réflexions courantes³⁵. L'université française – car il y a là, pour partie au moins, une spécificité nationale, ou plutôt une forte accentuation en France d'évolutions connues ailleurs³⁶ – a été emportée, depuis l'après-guerre, dans un énorme développement démographique, à vrai dire inouï si l'on s'y attarde : le nombre des étudiants étant passé de 100 000 environ avant-guerre, à 500 000 dans les années soixante, et atteignant un volume situé aujourd'hui entre deux millions et deux millions et demi de personnes, selon les formations considérées³⁷. Chiffre proprement colossal, éclairé par cet autre : aujourd'hui, *plus de 50% d'une classe d'âge située entre 18 et 22 ans suit des études postérieures au bac*³⁸. On ne s'étendra pas sur les conséquences innombrables de ce séisme, qui ont été sondées et continuent de l'être : ce n'est pas l'objet de ce travail. Contentons-nous de mentionner, ou de rappeler, deux traits fondamentaux, qui conditionnent toute réflexion : 1) l'évolution est si massive qu'elle produit un bouleversement radical de toutes les réalités universitaires ; 2) les structures universitaires (matérielles d'abord : bâtiments, équipements ; institutionnelles et pédagogiques ensuite) sont *très loin* d'avoir intégré les conséquences de cette explosion, et d'y avoir répondu, même imparfaitement. Les universités courent derrière leur propre massification, comme des navires égarés dans une régates qui voudrait de tout autres gabarits et performances que les leurs. L'équipement administratif, pédagogique, matériel des universités est *très radicalement inadapté*, en quantité d'abord, et qualitativement cela va sans dire, non à des exigences externes à quoi elles répondraient mal, mais à

³⁵ Je parle ici des réflexions courantes. Assurément le fait est débattu, analysé. Mais il me semble que sa prise en compte dans les modes de pensée ordinaire, dans les *mentalités*, n'a pas vraiment eu lieu.

³⁶ Cf. *Le Monde des étudiants* (dir. O. Galland), PUF 1995, coll. « Sociologies », p. 13.

³⁷ Données accessibles dans de nombreux ouvrages. Cf. par exemple O. Galland et M. Oberti, *Les Etudiants*, La Découverte, coll. « Repères », 1996, p. 14-17. Le chiffre qui apparaît p. 17 est de 2 175 000 étudiants dans l'ensemble de l'enseignement supérieur pour l'année 1994. Il a augmenté depuis.

³⁸ 52,4% pour l'année 1994. *Ibid.*, p. 15.

leur propre situation de fait³⁹ ; 3) les comportements et mentalités universitaires, dans leur majorité, se réfèrent encore à une situation depuis longtemps engloutie, qui est souvent celle de l'époque où les enseignants ont eux-mêmes fait leurs études. Ce décalage n'est pas à imputer aux universitaires tout bonnement comme une faute : d'abord parce que rien n'a été fait, à la mesure de l'énormité du problème, pour leur faire prendre en considération les changements survenus, mais aussi parce que ces comportements foncièrement anachroniques sont souvent une manière de ne pas abandonner les hautes exigences intellectuelles qu'ils associent à l'idée d'Université. Même tragique ou dérisoire, l'inadaptation des mentalités témoigne en bien des cas pour une sorte d'honneur de ces métiers.

Car il faut insister encore sur la nature du constat : en France au moins, *aucune grande entreprise* – même s'il n'en est pas de cette taille – *aucune autre administration* (sauf peut-être en milieu pénitentiaire) ne travaille dans les conditions, matérielles et morales, de tiers-mondisme d'un autre âge qui sont celles que subissent un grand nombre d'universités, et toutes les universités pour ce qui est de leurs structures. C'est un fait qu'on ne peut que préalablement rappeler ici : d'abord parce que *toutes les occasions sont bonnes*, c'est une exigence élémentaire de santé personnelle et collective, et aussi parce que cet état de fait conditionne tout examen d'un rapport des universités avec quoi que ce soit.⁴⁰

³⁹De nombreux cris d'alarme ont été lancés, qui semblent se perdre dans un étrange vide. Signalons, parmi les réflexions de la plus haute tenue – même si je suis loin d'en partager toutes les présuppositions et conclusions philosophiques : A. Renaut, *Les Révolutions de l'université, Essai sur la modernisation de la culture*, Calmann-Lévy, 1995.

⁴⁰ Ajoutons trois précisions. a) D'une part, je ne connais à peu près sérieusement la vie universitaire que dans le domaine des lettres et sciences humaines : il faudrait peut-être moduler le constat pour le droit, la médecine ou les sciences – puisque, comme on sait, pour des raisons sur lesquelles il faudra revenir, le secteur des lettres et sciences humaines est *le plus touché par la massification* (Cf. Renaut, *op. cit.*, p. 37-38.) b) D'autre part, il y a sans aucun doute des variations géographiques et des évolutions : tel bâtiment de construction récente souffre d'un peu moins de crasse et d'insalubrité que tel autre qui, dans une prestigieuse université parisienne, attend depuis cinq ans dit-on son déménagement, ce qui justifie une absence d'entretien encore

Or, il se trouve que ce processus de massification affecte aussi le théâtre, même si c'est de façon moins visible. On ne peut pas dire, par exemple, que la fréquentation des théâtres ait connu une croissance comparable à l'explosion des effectifs universitaires : elle s'est accrue, en relation avec l'implantation de nouveaux théâtres dans les régions, laquelle n'a cessé de se « densifier » depuis quatre décennies. Mais en aucune façon la structure sociologique du public de théâtre n'a été transformée de manière analogue à celle de la population universitaire⁴¹. C'est tout simplement parce que pour les théâtres, *la massification ne passe pas, d'abord, par là*. La seule évolution comparable – je dis bien comparable, c'est-à-dire susceptible d'être comparée, même si son poids social n'est pas de même ampleur –, dans le théâtre, avec l'évolution universitaire, est la croissance vertigineuse du nombre des pratiquants à prétention professionnelle. Et la comparaison est moins arbitraire qu'il n'y paraît d'abord : puisque, dans l'un et l'autre cas, il s'agit pour les jeunes gens de se préparer à un métier. La massification touche ici, non pas des usages de consommation, *mais des projets de vie*. Comme on le sait bien, en particulier chez les destinataires du présent rapport, le nombre des « compagnies » dramatiques est passé en moins de trente ans de quelques dizaines à plus d'un millier. Ces groupes, réalité complexe, expriment pour l'essentiel la volonté de jeunes gens qui, en effectif considérablement multiplié par rapport à l'avant-guerre, postulent à l'exercice d'une carrière théâtrale, et souvent – c'est aussi un peu nouveau – traduisent ce souhait dans les faits, avant que quiconque leur en donne la licence, en se

plus pestilentielle qu'ailleurs. Cinq ans : plus que le cursus entier de centaines d'étudiants, qui n'auront connu de l'Université que cela. Mais ces variations ne changent rien de fondamental à l'inadaptation radicale au nombre. c) Enfin, j'indique que j'en parle ici, parce que la particularité de ma biographie professionnelle (qui m'a conduit à passer quelque vingt ans hors de l'Université, dans les théâtres précisément), m'a donné l'occasion de découvrir, à mon « retour », cette situation de fait d'un regard éberlué, sans aucun accommodement progressif.

⁴¹ En tout cas dans les mêmes années. Peut-être cette structure sociologique a-t-elle été notablement modifiée dans l'immédiat après-guerre. Mais on peut penser que depuis trente ans

proclamant professionnels, par anticipation, passage à l'acte, mise en oeuvre intempestive et autodéclarée de leur désir. Cela induit pour la « profession de comédien » une sociologie trouble, et non encore totalement décryptée malgré les apports récents⁴² : car il ne fait aucun doute qu'une bonne partie de la vie du théâtre qui se pose (et se fait reconnaître) comme « professionnel » est assumée par des personnes dont le statut ne répond pas aux critères administratifs et légaux de professionnalité. Ce qui veut dire que la sociologie massifiée de l'exercice du théâtre est en partie souterraine. Elle se diffuse, hors des bornes de la profession visible, connue et repérée. La massification se fait ici par flux, qui traversent d'autres espaces de société – et une partie de cette massification du théâtre se cache derrière des effectifs universitaires. Ce n'est pas son seul abri, sa seule planque : mais il est certain que des centaines (pour le moins) de jeunes gens ne sont inscrits dans les facultés de théâtre que parce qu'il y trouvent la possibilité de légaliser, de « couvrir », de protéger socialement leur désir (et souvent leur pratique semi-clandestine) des métiers du théâtre. En regard du volume général de la population universitaire, le phénomène est plus que limité, presque microscopique. Mais pour la vie théâtrale, il ne l'est pas – et il tend probablement à croître. Résumons-nous : de la massification qui concerne le théâtre, on peut dire (entre autres choses) 1) qu'elle touche principalement le désir de *faire* du théâtre, plus que le désir d'en voir ; 2) qu'elle n'est pas entièrement repérable dans les chiffres des métiers du spectacle, mais qu'en partie masquée, elle trouve des refuges et des niches dans d'autres lieux de société ; 3) que pour une part non négligeable, même si cela n'épuise en rien la réalité du phénomène, elle s'exprime dans les effectifs des études théâtrales universitaires.⁴³

au moins, le changement social n'a été en rien comparable à celui du monde étudiant. C'est un des points sur lesquels je n'ai pu préciser les données quantitatives, comme il faudrait le faire.

⁴²Cf. P.-M. Menger, *La Profession de comédien, Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, La Documentation Française, (Ministère de la Culture – DEP), 1997.

⁴³ Ajoutons à cela un paramètre qu'une étude rigoureuse devrait prendre en compte : c'est que cette situation est rapidement évolutive. Ainsi, la croissance des départements universitaires de

Qu'est-ce alors que la *massification*, dont la notion imprécise porte les aperçus esquissés plus haut ? On pourrait le dire ainsi : c'est le fait que, pour des raisons autant mondiales que nationales, des générations de jeunes gens aient été conduits (et j'assume ici l'ambivalence du terme) à se poser le problème de leur formation non plus en termes *techniques* mais en termes *de culture*. De même que l'enseignement secondaire, pour le meilleur ou pour le pire, n'a plus (dans un grand nombre de ses filières, généralistes) pour fonction principale l'acquisition de savoir-faire techniques liés à l'exercice d'une profession, mais le fait de donner accès à un certain niveau de connaissances générales, on a pu dire de l'enseignement supérieur, dans ses premières années au moins, qu'il tendait plus à l'octroi d'une certaine *culture* moyenne qu'à la préparation à des techniques professionnelles déterminées. *Et c'est la raison de la prééminence des Lettres en termes de massification* : c'est parce que les Lettres et sciences humaines correspondent en fait à cette dotation d'une sorte de *culture* générale que les masses d'étudiants les moins préorientés s'y portent. Ainsi envisagées, les Lettres seraient donc le lieu d'un symptôme qui concerne les générations dans leur globalité⁴⁴ : elles accueilleraient des masses d'étudiants dont il ne suffit pas de dire, avec condescendance ou mépris, qu'ils ne savent pas ce qu'ils veulent, mais dont on pourrait penser positivement qu'ils veulent quelque chose comme *de la culture* plutôt que, ou avant, des acquisitions de savoir-faire. Pour le dire autrement, les études sont d'abord l'instance d'une *transformation de soi*, avant d'être le lieu d'une adaptation de soi à des nécessités extérieures. Lieu d'une

théâtre s'est brutalement accélérée dans les années 90. Il en résulte qu'on peut y trouver des étudiants, par définition en attente d'insertion professionnelle, dont on ignore encore quel sera le métier. L'observation est ici comme en suspens : on ne peut pas décrire ce que deviennent ces étudiants, puisqu'il s'agit en grande partie de générations toutes récentes, qui ne sont encore rien devenues.

⁴⁴ C'est l'hypothèse d'Alain Renaut, *op. cit.*, p. 270 et suiv., qui cite en particulier une remarque assez ancienne d'Antoine Prost, se demandant déjà en 1970 « si la croissance des enseignements supérieurs littéraires n'est pas, précisément, le signe d'une mutation irréversible dans la fonction même de l'enseignement supérieur ».

expérience sur soi : que deviens-je si je me cultive, en attendant de savoir à quoi je veux être employé ? Dans ce domaine comme dans beaucoup d'autres, il faut sans doute se défaire d'une attitude moraliste qui voit dans le refus des engagements trop prédéterminés une sorte de mollesse, de paresse, d'oisiveté maintenue. Ou bien on peut dire : paresse, oisiveté, ne sont que les faces apparentes d'un vouloir intime, obscur et très profond – le désir de choisir sa vie, et de *se changer* pour s'y disposer au mieux.

On comprend alors que – au moins si cette suggestion est pertinente – la croissance des études théâtrales soit un signe parmi d'autres, mais tout de même très significatif – car le choix de faire sa vie dans le théâtre n'est rien d'autre que ce *choix du choix*, porté à un degré de plus grande exigence et de conséquences plus soutenues. J'y reviens plus bas. Et on comprend aussi, peut-être, l'idée ici défendue que les relations entre théâtre et université sont à examiner dans le tissu, le réseau d'une certaine complexité qui leur est commune, et qui est celle d'évolutions qui affectent notre monde. Pour forcer le trait, on pourrait dire que loin de se présenter comme deux territoires observables, dont il s'agirait d'évaluer la proximité ou qu'il faudrait relier par des transports et traverses, théâtre et université se présentent plutôt désormais comme deux navires, îles ou icebergs émergeant partiellement sur un flot animé de courants profonds, croisés, contraires : la société dite « de masse » et son grondement de cultures.

2.

Le problème des formations théâtrales

Les questions que soulève cette relation – entre théâtre et universités – paraissent à première vue d’une complexité sans fond, parce que difficiles à saisir, à cerner, à *poser* même avec netteté. Pour tenter d’y voir plus clair, il faut encore prendre la peine d’en passer, apparemment, par un nouveau détour, qui n’est en fait que la détermination du problème qui englobe ces questions et leur donne un sens : le problème des formations théâtrales.

A. Constats

Il faut d’abord consentir à un constat, simple mais brutal : pour des raisons sur lesquelles ce n’est pas le lieu de s’interroger ici, le panorama des possibilités de formation théâtrale en France est à la fois très gravement lacunaire et, pour ce qui existe, tout à fait chaotique⁴⁵.

Rappelons d’abord ce qu’il en est de l’étagement de ces formations. Un enfant, ou un adolescent, qui veut apprendre la pratique du théâtre n’a, dans l’immense majorité des situations, aucune possibilité claire devant lui. La filière traditionnelle des Conservatoires d’art dramatique paraît déclinante : elle a en tout cas perdu une grande part de son attrait, de sa vitalité. Même lorsqu’elle est disponible, beaucoup d’enfants et de familles s’en écartent, ou l’ignorent. Il existe

⁴⁵ Un tel constat, délibérément sévère parce que la situation l’appelle, comporte toujours une injustice apparente à l’égard des personnes, qui peuvent voir leurs efforts dénigrés ou ignorés. J’ai constaté pour ma part beaucoup de dévouements et de cœur. Le contexte que j’évoque stérilise, ou noie, ces efforts.

ici ou là des cours privés, qui n'offrent aucune garantie lisible de qualification, de tarifs, de pédagogie. Ce qui est aussi le cas des maisons de jeunes ou de quartiers : les tarifs y sont assurément plus prévisibles, mais les compétences et niveaux des ateliers varient du meilleur, qui oeuvre parfois dans une totale discrétion, au pire, qui n'est pas absolument rare. Les possibilités offertes dans les écoles sont anarchiques : qu'il s'agisse de pratiques intégrées dans les enseignements ou d'activités de loisirs, parascolaires, rien n'indique qu'elles soient dispensées par des enseignants théâtralement qualifiés⁴⁶. Tout dépend ici, comme on sait, des passions personnelles des animateurs, et des conjonctures. Répétons-le : je n'entends pas céder à un dénigrement hautain, extrêmement injuste, et même à certains égards révoltant. Il se trouve, dans chacune de ces situations, des animateurs d'un dévouement et d'une passion pour l'art quasi apostoliques. Mais eux-mêmes le savent, et le disent : ils participent d'un paysage incohérent, et en outre largement troué – car il n'est pas rare qu'une famille en quête de formation théâtrale ne trouve autour d'elle, tout simplement, *rien*. Rien en tout cas qui mérite clairement sa confiance et ses débours.

⁴⁶ J'excepte ici le cas des options théâtre des lycées, sur lesquelles je reviendrai plus bas, mais dont on peut dire d'emblée que, malgré d'évidents défauts, elles se détachent de ce tableau par d'indéniables vertus de cohérence, d'exigence, et de clarté. A supposer, comme on le laisse entendre aujourd'hui – et comme cela commence d'entrer en pratique depuis peu – que d'autres expériences viennent élargir le champ des pratiques théâtrales proposées dans les établissements scolaires, et cela dans le cadre d'un développement volontariste des enseignements artistiques à l'école (dont on ne peut que vivement se réjouir, sous réserve d'examen de ses modalités), une telle extension aurait au moins deux conséquences qui accentuent ce dont nous aurons à parler : 1) le problème de la formation, et de la qualification, des maîtres pour ces enseignements se posera de façon encore plus nette qu'il ne se pose déjà : on ne peut indéfiniment considérer qu'il suffise d'avoir fait des études littéraires comprenant une approche latérale de Corneille, ou de Beckett (dans le meilleur des cas) pour être compétent dans l'enseignement du théâtre ; 2) comme on a déjà pu l'observer sur des échantillons plus limités, il est à prévoir que l'extension de ces pratiques aura pour contre-coup d'accroître les *effets de désir* provoqués chez les adolescents : désirs de théâtre, désir de vie dans le théâtre (*cf.* ci-dessous chapitre 3). L'engagement intempestif des jeunes gens dans les études et carrières théâtrales ne semble donc pas près de régresser.

Les perspectives offertes aux jeunes adultes ne sont pas plus claires, ni au fond meilleures, même si leurs obscurités sont d'une autre sorte. L'offre des théâtres en formations, en dehors des écoles professionnelles, est extrêmement faible. Si l'on considère pour l'instant les possibilités qui s'ouvrent devant des jeunes gens qui veulent apprendre le théâtre, à un bon niveau mais sans pour autant s'engager (ou s'engager déjà) dans un projet professionnel, il y a des initiatives ici et là, qui sont loin de mériter mépris ou désintérêt. Mais elles sont, de toute évidence, l'exception, et les théâtres sont conduits souvent à leur donner une forme ponctuelle. On ne peut en aucune façon parler d'une *formation*, régulière et progressive, proposée à ceux qui en manifesteraient le désir. Il s'agit plutôt de quelques cours, relativement épars, et d'ateliers ou de stages, dont certains sont sans aucun doute d'un bon niveau, mais qui valent comme une sorte de goutte d'eau dans l'océan de la demande.

Pour ce qui est des écoles à orientation professionnelle, elles sont certes un peu plus nombreuses aujourd'hui qu'il y a vingt ans. Mais ce nombre, même accru, reste plus que limité : en conséquence de quoi lesdites écoles ont à faire face à des milliers de demandes à chaque session, auxquelles elles répondent, si on ose dire, par une offre de quelques places disponibles. Conservatoire, TNS, Ecole de Lyon, TNB, Cannes, Saint-Etienne et quelques autres : tout cela constitue, au plus, une centaine de places disponibles par an (certaines écoles n'ouvrant un concours qu'un ou deux ans sur trois)⁴⁷. La formation y est considérée comme de bonne qualité, pour des raisons compréhensibles dont la plus claire est que le cursus se développe quotidiennement pendant deux ou trois ans, et offre donc au moins une garantie d'intensité. Ce n'est évidemment pas ici le lieu de juger précisément de leur valeur – je ne ferai que quelques observations ci-dessous, en tant qu'elles

⁴⁷ Deux ans sur trois à Strasbourg, un an sur trois à Rennes. Rémy Paul, responsable du suivi de ces formations au ministère de la culture (DMDTS) m'indique, début janvier 2000, que l'ensemble de ces écoles, *toutes promotions confondues*, accueille, au maximum, entre 150 et 200 jeunes gens.

recourent les préoccupations du présent rapport. Mais il y a peu de nécessité à argumenter sur le fait que l'offre de formation qu'elles proposent est sans proportion avec l'étendue des besoins – ou au moins des désirs vivement éprouvés.⁴⁸

Autour de ces écoles, les cours privés, que je m'abstiens de décrire ici : non qu'il s'agisse d'une réalité indescriptible, mais parce que dans son détail je la connais mal. Il est néanmoins tout à fait clair qu'on ne peut la tenir pour une réponse appropriée à la demande en formation : d'abord parce que les cours sont souvent chers ou très chers, ensuite parce qu'un bon nombre d'entre eux (que la rumeur tient pour les meilleurs, ou les mieux cotés) sont en état de totale surcharge, puis encore parce que les enseignements y sont, dans la plupart des cas, plus que partiels : unilatéraux, n'ouvrant sur aucune des dimensions de réflexion approfondie que la pratique aujourd'hui demande – je reviens sur cet aspect un peu plus bas –, enfin parce qu'aucune procédure d'appréciation sérieuse ne leur est appliquée, et que rien donc ne permet de fournir aux postulants une évaluation à peu près pondérée de leurs vertus et de leur efficacité.

Je m'excuse d'imposer au lecteur la redite de ces quelques évidences, mais elle me paraît indispensable pour comprendre à quel type de besoins, ou au moins de demandes subjectives, répond très souvent l'existence des cursus d'études théâtrales dans les universités. En effet, ces formations – retenons-nous, pour un instant, d'en venir à leurs criants défauts – présentent, *dans la situation ci-dessus évoquée*, quelques caractéristiques remarquables. 1) Elles sont gratuites (au moins

⁴⁸ Donnons tout de même une indication quantitative, puisque apparemment cette nécessité de bon sens n'est pas visible aux yeux de tous. On m'indique (Rémy Paul, dans le même entretien, début janvier 2000), que le nombre de comédiens en exercice, tel qu'on peut l'apercevoir à travers la perception des indemnités de Congés spectacles, est aujourd'hui d'environ 14 000 personnes. *Ce chiffre a doublé en sept ans*. L'offre de formation professionnelle pour ce métier est donc *de 1% par rapport au nombre d'acteurs en exercice*. En considérant même que la formation vaille pour une vingtaine d'années (ce qui est évidemment optimiste, ne serait-ce qu'en regard de la croissance du nombre des acteurs), on atteint une fraction de 20%.

au sens où le sont les études universitaires, cette affirmation n'étant pas d'une exactitude absolue ; 2) Elles engagent un travail à plein temps, comme les écoles professionnelles, et donnent donc à bon droit aux étudiants le sentiment de se consacrer pleinement à l'activité de leur choix : le théâtre ; 3) Elles offrent une formation relativement différenciée, incluant souvent pratique et théorie – ce qu'elles sont à peu près seules à faire –, et offrant dans plus d'un cas des possibilités d'initiation à certains métiers du théâtre à quoi rien ou presque ne prépare ailleurs (droit du spectacle vivant, initiation à la production théâtrale, ateliers d'écriture dramatique, etc.) ; 4) Leurs implantations s'étendent géographiquement, ce qui permet de suivre les cursus à Rennes ou Lyon, Lille ou Aix, Paris ou Bordeaux (avec, cela va de soi, des manques évidents, comme Toulouse, par exemple). 5) *Last but not least*, elles sont sanctionnées par des diplômes dotés d'une valeur légale (DEUG, licence, maîtrise, et dans certains cas DEA et doctorats). On comprend alors que ces formations ne manquent pas d'attrait – mais à la condition de reconnaître que, dans une grande majorité des cas (même si ce n'est pas absolument le modèle général), cette attraction s'exerce sur des jeunes gens qui veulent tout simplement « faire du théâtre », c'est-à-dire vouer leur activité professionnelle et consacrer leur vie à l'action théâtrale, ou, à défaut, à ses alentours les plus immédiats.

Faut-il penser alors que les universités offrent des perspectives satisfaisantes, là où toutes les autres formules seraient gravement en défaut ? Certainement pas. Pour de très nombreuses raisons : parce que les étudiants y souffrent des mêmes énormes carences que présente par ailleurs la vie universitaire dans son ensemble (bâtiments sinistrés, équipements homéopathiques, dotations en postes d'enseignement sans aucun rapport avec les effectifs étudiants, administrations en état de perpétuelle apoplexie, etc.) ; ensuite parce que la demande étudiante étant, au fond, prioritairement d'accès aux professions du spectacle, la formation

Admettre cet état de fait, c'est donc admettre que les quatre cinquièmes des comédiens soient

proposée n'y répond que de façon minime et décalée ; enfin parce que ces formations se développent dans un total désordre, interne et externe : interne, comme on va le dire, par l'absence de projet cohérent sur les programmes ; externe, parce que les universités dans ce domaine s'ignorent les unes les autres, et qu'aucune instance de coordination n'existe pour des cursus qui aboutissent à l'obtention des mêmes diplômes, sans présenter d'autre harmonie que la conformité graphique aux inénarrables schémas de validations, compensations et semestrialisations dont regorgent les formulaires des administrations centrales.

Il est donc de toute première importance, et de notre responsabilité, de reconnaître dans sa clarté brutale le fait qu'en France, les enfants ou jeunes gens qui souhaitent apprendre le théâtre – que ce soit pour un usage de loisir, de *culture* ou de profession – ne bénéficient absolument pas de possibilités convenables : claires, aux qualités repérables et progressives, d'un accès démocratique et d'une acceptable efficacité. Il n'est que de refaire, une fois encore, la comparaison rebattue avec l'enseignement musical, sans doute pas exempt de défauts : mais celui-ci ouvre à qui le désire, à peu près partout sur le territoire, la voie d'un apprentissage gradué et dont on peut raisonnablement espérer qu'il s'accordera, peu ou prou, aux aptitudes et désirs de celui qui s'y engage, et lui permettra de s'adonner à une pratique amateur, de petit ou de haut niveau, ou à un engagement dans la vie professionnelle, s'il en a les possibilités et en fait le choix. En regard de cette situation évidemment améliorable mais à peu près décente, l'enseignement du théâtre en France fait figure d'enfant des rues : mordant et rageur, certes, par endroits, mais au regard des exigences sociales foncièrement déshéritée. Le tableau de l'enseignement théâtral ici esquissé, en une période où les apprentissages artistiques montrent de plus en plus leurs conséquences et leur portée, n'est pas digne d'un pays comme la France.

A ce constat s'en ajoute un autre, qui demande qu'on entre un peu plus dans l'examen des contenus. Mettons un instant face à face, pour la commodité de l'exposition, les enseignements universitaires d'une part, et de l'autre les formations diverses qui assument, explicitement ou non, une orientation professionnelle. Pour ces dernières, il faut revenir sur ce qui était brièvement évoqué au début. Le retrait des disciplines anciennes de l'enseignement dramatique a eu pour effet que ces formations se sont trouvées centrées, plus encore qu'elles ne l'étaient précédemment, sur la dimension proprement *pratique*. Dans l'immense majorité des écoles et cours professionnels, l'enseignement consiste à peu près exclusivement en un processus de *répétition* : soit qu'il s'agisse de classes à l'ancienne, où l'on passe une scène, mais cela se raréfie, soit qu'il s'agisse de la responsabilité d'un groupe confiée à un homme ou une femme de théâtre, pour des périodes variables (dans certaines écoles, stages d'un à deux mois, plus rarement classes à l'année) et dans lesquelles le professeur, qui assume ici exactement la fonction de metteur en scène, fait répéter aux élèves une oeuvre ou un fragment d'oeuvre. L'enseignement, dans son corps principal et souvent unique, est donc composé d'une série de séquences plus ou moins longues, où le jeune acteur répète une sorte de spectacle, simplement affranchi (ce n'est pas rien) des contraintes de la représentation dans son mode ordinaire. Il s'agit donc très peu d'un apprentissage progressif et ordonné. Plutôt d'un entraînement : la fréquentation de metteurs en scène de bon ou de haut niveau professionnel (selon la stature des écoles) permettant au jeune comédien ou à la jeune actrice de rôder en quelque sorte sa pratique d'acteur, de l'affirmer peu à peu. Il est significatif que dans certains de ces centres (le TNS par exemple), l'apprentissage, dans son caractère évolutif visible, se soit comme réfugié dans les disciplines annexes : musique, danse, arts martiaux, matières pour lesquelles on reçoit à proprement parler des *cours*.

Je ne veux pas dire ici que cette évolution, qui s'est beaucoup affirmée au cours des années 70, soit à regretter. Elle correspond, en partie au moins, à une

évolution de la pratique professionnelle du théâtre, et a heureusement dégagé l'enseignement de routines et d'académismes qui l'engonçaient. Je la crois cependant moins irréversible, en tout cas dans son unilatéralité, qu'on pourrait le penser : il ne me paraît pas impossible que de nouvelles formes d'apprentissage, correspondant à des savoirs réorganisés et convenant mieux à notre temps, se fassent jour et s'imposent peu à peu. Mais ces changements auraient dû avoir comme corollaire le développement de disciplines plus « théoriques », ou, pour le dire autrement, de pensée. Pourquoi ? Pour la simple raison que le comédien qui se trouve ainsi livré à une succession d'expériences sans ordre préconçu a besoin d'instruments pour établir des liens, construire des cohérences, tracer peu à peu, de façon autonome, la ligne de jugement et d'action qui sera la sienne. On le sait, les jeunes acteurs ont une tendance bien normale à se projeter dans l'univers mental des maîtres. Si cet univers change tous les deux mois, il serait à souhaiter que les élèves des écoles puissent disposer de quelques outils pour construire leur autonomie face à des enchaînements qui les font passer sans préavis d'un freudisme effréné à un mysticisme rampant, ou d'un marxisme résiduel à un baroquisme de combat. Bref, il faudrait à ces jeunes gens un peu de culture. Or, comme on peut le voir, y compris dans les meilleures écoles 1) l'enseignement d'histoire du théâtre reste larvaire, ce qu'on s'est habitué à admettre mais qui est tout de même proprement révoltant ; 2) la formation aux débats contemporains sur la pratique et les enjeux du théâtre est erratique ; 3) la mise à disposition d'éléments de réflexion en sciences humaines (approches du langage, de la cognition, des formations sociales ou des comportements) est évidemment, ou nulle, ou soumise à l'aléa le plus frivole. On peut s'en satisfaire, et admettre comme une donnée du réel que les acteurs soient par nature incultes ou autodidactes. Qu'il me soit permis au moins de penser, et de dire, que ce n'est ni une évidence, ni une bonne chose pour les évolutions artistiques et civiques du théâtre.

Réflexions d'universitaire, pourra-t-on penser. Peut-être : mais d'universitaire bien récemment revenu aux études, après deux décennies d'immersion théâtrale. Et qui symétriquement n'incline pas, de ce fait même, à l'indulgence à l'égard des formations universitaires. Car celles-ci sont affectées de défauts quasiment inverses des précédents, mais non moins nets. Ils me paraissent, en première approche, de trois espèces principales :

– Tout d'abord, je l'ai dit, le désordre. Enseignants et responsables ont fait, sans aucun doute, dans chaque université des efforts réels pour imaginer un cursus d'ensemble, à peu près organisé. Mais, pour ce que j'ai pu en voir – je ne connais pas tous les départements concernés – ces formations présentent une cohérence qui est plus externe, administrative, que réellement « scientifique » ou pédagogique. Il ne me paraît pas exagéré de dire que les enseignements répondent en grande partie aux spécialisations et singularités des professeurs (ce qui est certes une bonne chose, d'usage dans le supérieur, mais qui doit être pondérée par une complémentarité organisée), plutôt qu'aux exigences de progressivité et de distribution des disciplines. Surtout, aucun *projet d'enseignement* bien net ne me semble présider à la structure des cursus, ni donc à la définition des diplômes. Certes, ici comme ailleurs, on prouve le mouvement en marchant, et il n'y a pas lieu de rêver à une quelconque uniformisation, ni cohérence administrativement imposée : et d'ailleurs, redisons-le, ce n'est pas la cohésion *administrative* qui fait défaut. Celle-ci serait plutôt surabondante, en pléthore par rapport à l'articulation des contenus. Il s'agit seulement de souhaiter un minimum d'orientation intellectuelle, définie et lisible. Or, tout en enseignant dans ces matières, je ne pense pas pouvoir aujourd'hui préjuger valablement de ce qu'auront appris des étudiants inscrits dans une autre université, pour les mêmes cursus que ceux que je sanctionne là où je me trouve.

(On me pardonnera peut-être de formuler, à titre de première proposition dans ce rapport, une suggestion dont la prise en compte n'est évidemment pas du

ressort du Ministère de la Culture : mais pas même, non plus, de celui de l'Education Nationale, car elle concerne directement les intéressés. Il est absolument anormal que n'existe à ce jour aucune structure de concertation des enseignants de cette discipline. Telle ou telle initiative semble avoir été prise en ce sens, il y a quelques années, mais à ma connaissance rien de visible n'en subsiste aujourd'hui. Il paraît donc clairement indispensable, voire urgent, que les universitaires impliqués dans les enseignements de théâtre se dotent, en toute autonomie, d'un lieu d'échanges et de réflexion – une association professionnelle des enseignants de théâtre à l'université ? – dont la fonction devrait être, à mes yeux, moins corporative que de partage des expériences, des réflexions et de formulation des propositions d'avenir.)

– Le deuxième défaut, lié au précédent, est que les enseignements théoriques, évidemment plus consistants que dans les cours et écoles professionnelles (c'est bien le moins qu'on puisse attendre de l'université) ne sont néanmoins pas aujourd'hui fermement établis sur leurs bases, ou assurés dans leur projet⁴⁹. Ils ont subi le choc de la crise des représentations socio-historiques, et en particulier du marxisme dont l'influence dans la pensée du théâtre était profonde, singulièrement dans sa forme brechtienne. Et ce descellement des assurances théoriques, salutaire à tant d'égards, ne s'est accompagné d'aucune recomposition – admise en commun ni même simplement débattue – du dispositif des savoirs. Il en résulte une sorte de mollesse des contenus qui n'est pas en soi une garantie de la qualité des analyses. On peut s'extraire des dogmatismes sans renoncer à penser.

– le troisième aspect des études théâtrales universitaires qui demande une critique sérieuse est la part et la nature des enseignements « pratiques » qu'elles comportent. Il faudrait faire à leur propos une recension exacte, dont les

⁴⁹ Cf. P. Pavis, « Théorie et pratique dans les études théâtrales à l'université », in *Théâtre* n° 1, Université Paris 8, L'Harmattan, 1998, p. 103.

instruments n'existent pas aujourd'hui⁵⁰. Mais on peut cependant remarquer, de façon très schématique : 1) qu'en présence simple, ou en volume, la part des pratiques semble varier de la quasi-inexistence dans certaines universités, à une part très marquée, ou au moins très visible, dans d'autres ; 2) que la responsabilité de ce qui est en général baptisé « ateliers » est confiée, parfois à des enseignants titulaires de statut universitaire courant (ce qui pose divers problèmes sur lesquels on reviendra), parfois à des professeurs ou professionnels associés (PAST, titulaires d'un contrat temporaire), parfois à des « intervenants » recrutés temporairement pour le temps d'un atelier (en général sous la forme administrative de « charges de cours » ou de charges d'enseignements, ce qui soulève de considérables difficultés, au moins pratiques). 3) que dans chacun de ces trois cas, et particulièrement dans les deux derniers, le recrutement de ces formateurs oscille entre des personnalités dont on peut dire, sans trop d'exagération, qu'elles ont pris du recul par rapport aux métiers du spectacle, et d'autres qui sont pleinement engagées dans les formes les plus aiguës et actuelles de la création ; 4) que les orientations disciplinaires desdites pratiques sont très variables : des ateliers d'écriture dramatique, aux initiations à la régie lumière ou à la fabrication des costumes, en passant bien sûr par de nombreux ateliers de jeu d'acteur ; 5) que les intensités et les périodicités de ces séances de travail font l'objet de choix très hétéroclites : séances régulières (généralement hebdomadaires) ici ou là, ou au contraire regroupées sur des sessions d'un ou plusieurs week-ends, ou de quelques jours, sortes de stages mis en place dans certaines universités pour obtenir un travail plus dense, et aussi pour faciliter la participation d'authentiques professionnels du théâtre à qui un rythme de cours classique est intenable (du fait de leurs participations à des spectacles, répétitions, tournées, etc.).

Cette extrême diversité pourrait être, et constitue bien à certains égards, une richesse. Mais on ne peut ignorer qu'elle vaut aussi, en plus d'une circonstance,

⁵⁰ Ce qui renvoie, évidemment, au problème de coordination évoqué plus haut.

comme handicap : les formations pratiques, très attirantes (puisqu'elles authentifient aux yeux des étudiants le caractère proprement *théâtral* des études), formant une sorte de loterie où les jeunes gens peuvent tirer le meilleur numéro (un stage assez long et intense avec un professionnel de premier plan) aussi bien qu'un lot très piètre (quelques séances d'une heure et demie, égrenées dans l'année, avec un animateur désappointé à qui le professionnalisme est devenu un souvenir, parfois une aigreur, ou une souffrance). Et le tirage se fait au gré de l'implantation géographique, de l'initiale du nom propre, ou des hasards du calendrier.

Si les études théâtrales ont quelques belles vertus qui assurent leur succès, elles présentent donc aussi des défauts très marqués, presque exactement inverses de ceux des écoles professionnelles. Et c'est semble-t-il cette symétrie qui doit conduire à un réexamen du dispositif *dans son ensemble*. Tel qu'il est, il n'a bien sûr été voulu ni prémédité par personne en particulier. Il résulte d'une distribution d'énergies et d'initiatives très diverses, difficilement harmonisables : entre des ministères différents, des disparités géographiques, des approches privées hétéroclites, c'est la possibilité même de réfléchir à ce tout qui est assurément discutabile. Mais on ne doit pas exciper de cette difficulté pour éluder la nécessité d'un diagnostic, ou au moins d'un regard, d'ensemble. Je dis en cela, simplement, ma conviction.

B. Modèles

C'est pourquoi, avant de faire quelques observations sectorielles et propositions limitées, je ne voudrais pas esquiver la question de savoir *ce que pourrait bien être, dans sa globalité, un enseignement de théâtre plus satisfaisant*. Il va de soi que ce genre de formulations utopiques n'est pas sans poser divers problèmes : parce que, quel qu'il soit, un tel schéma paraîtra nécessairement inapplicable, et sans rapport avec les possibilités du jour – et aussi parce qu'on peut discuter le principe même d'un dispositif unifiant, avec ses

risques de bureaucratisation et de lourdeur dirigiste. Assurément, la dernière chose souhaitable serait d'accroître, ou d'étendre ailleurs, les absurdités qui sont aujourd'hui celles de la pratique universitaire : laquelle est à la fois *sous-administrée*, selon un récent diagnostic très clairvoyant⁵¹, mais aussi *sur-bureaucratisée*. Et peut-être n'est-ce pas sans rapport : comme si l'absence d'une organisation administrative pertinente et efficace se trouvait fantasmatiquement compensée par l'inflation des démarches absurdes et des procédures aussi proliférantes qu'inutiles. Il ne s'agit donc pas de proposer une institution unique : vain exercice. Mais plutôt d'explicitier un *modèle*, c'est-à-dire le dispositif imaginaire, l'espèce d'idée régulatrice par rapport à laquelle on peut juger les choses existantes et tenter de les faire se mouvoir. Il s'agit tout simplement de ne pas se satisfaire de la plainte : mais de prendre le risque d'énoncer des désirs positifs – dussent-ils poser leurs objets, initialement au moins, dans une fiction.

A vrai dire, en considérant les choses sous cet angle, ce n'est pas un modèle mais deux qui se font jour : l'un plutôt unitaire en effet, et l'autre qu'on peut dire dualiste. Laissons pour l'instant de côté le problème des initiations et apprentissages qui pourraient être proposés aux enfants et adolescents⁵², pour nous en tenir à l'offre de formation faite aux jeunes adultes. Le modèle unitaire supposerait que l'on souhaite pour tous ceux qui se destinent à une profession théâtrale un corps d'enseignements communs, de deux ans par exemple, qui comprendrait un ensemble de disciplines tenues pour solidairement indispensables à l'exercice d'un métier de théâtre, quel qu'il soit : éléments d'histoire du théâtre et d'histoire des arts, esthétique et dramaturgie, géo-sociologie des spectacles, initiations aux réalités juridiques et économiques des théâtres, rudiments de techniques scéniques (lumière et son, initiation aux machines) plus quelques

⁵¹ Cf. ARESER (Association de réflexion sur les enseignements supérieurs et la recherche), *Quelques diagnostics et remèdes urgents pour une université en péril*, Paris, Raisons d'agir ed., 1997, p. 25 et suiv.

⁵² J'y reviens ci-dessous.

matières plus généralistes (peut-être optionnelles : littérature ou philosophie, par exemple) et d'autres au contraire plus spécialisées (optionnelles aussi : jeu dramatique, écriture, danse, etc.). Il faudrait donc que ce premier temps de formation associe des composants théoriques et pratiques. On comprendra qu'il ne s'agit pas ici d'une proposition élaborée dans son détail, mais à peine de l'esquisse d'une direction.

Après un tel temps d'enseignement commun – qui, grâce au jeu des options, n'interdirait évidemment pas à ceux qui entendent devenir comédiens, par exemple, de développer plus spécifiquement des pratiques d'acteur – viendrait un second temps de spécialisation, qui devrait comporter des branches d'orientation très distinctes : jeu d'acteur, scénographie, mise en scène, écritures, régie, métiers de la production, métiers de la communication, etc. Un tel modèle, on le voit, associerait puis différencierait des fonctions qui sont actuellement assumées par les formations universitaires et certaines qui relèvent plutôt des filières professionnelles. Il aurait d'abord à mes yeux le mérite d'enrichir et de compléter les unes et les autres, mais aussi d'ouvrir les passerelles, et de permettre les dialogues. Bref, il s'agirait là de l'idée d'un enseignement supérieur de théâtre – universitaire ou non dans son statut, là n'est pas l'important –, de la création de véritables Ecoles supérieures de théâtre qui proposeraient des cursus plus denses que ceux d'aujourd'hui, et plus adéquats aux exigences contemporaines de ces métiers.⁵³

A ce modèle on peut assurément en opposer un autre (ou beaucoup d'autres, je ne l'ignore pas : il est ici seulement question de ceux qui me paraissent constituer de bons repères, de bons principes d'évaluation pour les actions à

⁵³ Rappelons que, dans ce domaine comme dans tous les autres, les formations de demain devront autant préparer à un métier qu'à la possibilité d'en changer. On ne saurait donc surestimer l'importance des enseignements fondamentaux (théoriques et pratiques) par rapport aux spécialisations. Ce qui devrait conduire à poser aussi le problème des proximités et ouvertures entre de tels enseignements et les autres formations artistiques voisines : musique, danse, arts plastiques, cinéma et vidéo par exemple.

mener) : modèle binaire, dualiste, qui repose sur le parallélisme de deux groupes de filières posées d'emblée comme différentes. Il s'agirait, d'une part, des formations préparant à tous les métiers *de la scène* (je dis ici de la scène, plutôt que du théâtre, pour les raisons qu'on va voir) : acteurs, metteurs en scène, régisseurs, scénographes et costumiers, éclairagistes, etc. Et d'autre part, des formations ouvrant à la réflexion et au commentaire sur les activités scéniques (métiers en quelque sorte secondaires, non par leur importance mais par leur statut, comme on parle en bibliographie de *littérature secondaire*, c'est-à-dire de littérature de second degré, de littérature sur la littérature) : activités qui interviennent en amont ou en aval de la pratique scénique, pour en établir les conditions ou en analyser les résultats – métiers de la production, donc, de la communication (rapport aux publics, à l'information), et du commentaire (savant ou critique). Cette distinction est bien sûr, à certains égards fragile, comme l'est toute frontière, toute dissociation d'activités si proches et entremêlées. Mais il n'est pas inutile de réfléchir à ce qu'elle entraîne. Dans ce modèle dualiste, les formations de la première sorte sont plutôt du type de celles qu'on appelle professionnelles (bien qu'en fait, les autres le soient aussi, même si c'est dans une stratégie parfois plus indirecte). Appelons-les formations de type I, et leurs institutions, des Ecoles. Et celles qui ressortissent aux filières du deuxième groupe évoquent plutôt les actuelles études universitaires. Appelons les formations de type II, et leurs lieux des Facultés. Mais en supposant, c'est indispensable, que la différence suggérée par l'héritage de ces noms soit profondément repensée, remaniée. Pour les raisons que voici :

- d'une part, l'existence des deux types de formations ne relèverait pas de la distinction entre pratique et théorie ; les unes et les autres comprendraient des éléments pratiques et des séquences théoriques : elle se spécifieraient selon la distinction entre métiers de la scène et autres métiers concernant le théâtre ;

– le partage pourrait se formuler encore ainsi : les formations de la première sorte seraient celles dont les enseignants pourraient, pour la plupart, provenir des théâtres eux-mêmes (des éclairagistes aux acteurs) ; celles du second type feraient appel à des enseignants de statut universitaire (des juristes aux historiens) ;

– les enseignants ressortissant à chacun des deux types d'établissements devraient évidemment concourir aux formations de l'autre espèce : les universitaires aux enseignements théoriques indispensables dans les Ecoles, les professionnels aux enseignements pratiques des Facultés ;

– devraient également exister des passerelles rendant possibles, sous conditions, les réorientations de l'un à l'autre des deux cursus ;

– les formations délivrées dans les Facultés devraient assumer la plénitude de certaines finalités professionnelles : production, communication, journalisme, analyse et théories (enseignement et recherche). Elles devraient se doter des moyens et des structures permettant d'assumer sans réserve le caractère professionnel de ces orientations ;

– les établissements dispensant les formations de la première sorte devraient être mis en état d'accueillir *réellement* tous les étudiants qui veulent se destiner aux métiers de la scène (de façon à éviter que certains ne se dirigent vers les Facultés uniquement du fait de la pénurie disproportionnée des places disponibles dans les Ecoles – comme c'est le cas aujourd'hui)⁵⁴.

– il est clair que l'affectation des métiers de la production aux formations de type II est très discutable : on pourrait tout à fait l'imaginer dans les Ecoles. J'ai proposé cette distribution parce qu'en effet je la crois préférable, mais aussi pour

⁵⁴ Je ne parle pas ici de l'indispensable sélection devant intervenir à un moment ou un autre des cursus (en quel point, c'est à discuter). On ne peut ni ne doit interdire qu'un échec dans la comédie conduise à tenter sa chance dans la critique, ou l'inverse. Il s'agit simplement d'écarter les disproportions de contingents disponibles, par rapport aux réalités : d'éviter que des étudiants ne se travestissent provisoirement en futurs théoriciens, seulement pour attendre le moment de se jeter sur scène.

faire apparaître plus clairement que les Facultés ne doivent pas être tenues quittes d'une ambition professionnelle. Cette ambition n'épuise évidemment pas leur rôle, mais elle ne doit pas être ignorée – de la même manière qu'on pourrait argumenter pour montrer qu'une part de la formation dispensée dans les Ecoles se devrait de répondre à une finalité proprement *culturelle*, et non directement professionnalisante.

C. Propositions

Dans une telle situation, que peuvent la puissance publique, en général, et le Ministère de la Culture en particulier ? Il me semble que celui-ci devrait prendre l'initiative et la responsabilité d'engager un processus conduisant à une *refonte totale, une réorganisation en profondeur des formations théâtrales dans leur ensemble*. Cette initiative lui revient : non qu'il soit le seul concerné, bien loin de là, mais parce qu'il est le seul à mener une action concertée dans le domaine du théâtre en tant que tel, et parce qu'il a la responsabilité, sinon toujours la tutelle, des formations les plus prestigieuses et les plus visibles (les actuelles Ecoles professionnelles) qui représentent pour toutes les autres une sorte d'horizon, un objectif encore hautement valorisé pour son excellence supposée et pour son efficacité en matière de professionnalisation⁵⁵. Le Ministère devrait donc engager cette réflexion et lui donner de l'élan : mais il ne peut évidemment la conduire seule, pas plus que l'action qui devrait en résulter. Cette refonte concernerait trois grands secteurs (au moins) :

1) La réorganisation générale de l'offre d'apprentissage ouverte aux enfants et adolescents. Cette nécessité ne devrait être traitée, bien sûr, qu'en liaison étroite avec l'Education nationale, d'une part, et de l'autre avec les pouvoirs publics

locaux, en particulier les villes. Car on peut imaginer qu'il s'agirait a) d'encourager, d'élargir, l'effort pour une croissance des enseignements de théâtre dans les écoles, collèges, lycées : le Ministère de la Culture devant répondre de la qualification des professionnels, dont la participation est à développer aussi loin que possible, et de la formation complémentaire des enseignants de l'Education nationale, qui devrait être plus clairement définie et intensifiée ; b) de redonner un dynamisme, de rendre vie et attrait, aux Conservatoires locaux d'art dramatique, dont les contenus de formation, les recrutements de formateurs, et sans doute l'appellation même doivent être revus, afin d'en faire de vivants foyers d'initiation aux cultures et pratiques du théâtre d'hier et d'aujourd'hui – d'ici et d'ailleurs.

2) Le Ministère se doit de proposer – et de mettre en oeuvre, car il est sur ce point l'opérateur principal – une réorganisation d'ensemble des Ecoles professionnelles de théâtre, dont les statuts devraient être harmonisés, les programmes réanalysés et relancés, les cursus rendus plus convergents et traduisibles les uns dans les autres, sans aucune uniformisation ; *mais dont surtout* – c'est ici la responsabilité la plus lourde du Ministère, car ses implications financières sont évidentes – *le nombre doit être considérablement étendu*. L'objectif est d'une clarté sans pénombre : *il faut une école supérieure professionnelle de théâtre, au moins dans chaque région* (ce qui veut dire : une vingtaine en France, géographiquement réparties, et comme il en faut, ou il y en a déjà, plus d'une dans certaines grandes métropoles⁵⁶, cela fait sans doute un nombre situé entre vingt et trente). Je l'ai déjà dit ailleurs : il me semble que la responsabilité de ces Ecoles devrait être confiée, en partie au moins, aux grands théâtres publics de statut national, sur le modèle de ce qui existe de longue date à Strasbourg, et fonctionne bien, mais aussi de ce qui a été engagé spontanément par

⁵⁵ Le bilan de cette capacité, dressé avec rigueur, serait sans doute à nuancer, on l'a dit. Mais la valeur professionnelle des actuelles écoles reste néanmoins incontestable, surtout au regard des autres formations.

les hommes de l'art à Saint-Etienne, Rennes, ou pendant un temps à Nanterre. *Tout grand théâtre public doit avoir la responsabilité d'une Ecole.*⁵⁷

3) Le troisième domaine qui doit être réexaminé et réorganisé est celui des études théâtrales universitaires, sur lesquelles je fais donc maintenant quelques propositions plus circonscrites. Mais je voudrais redire que, si dans ces pages j'excède largement l'objet délimité pour le présent rapport, c'est parce que la situation des études théâtrales universitaires ne peut être correctement examinée que dans le cadre du problème plus général des formations théâtrales – et aussi, voire surtout, parce que ces filières ne pourront évoluer et se développer correctement que si elles n'ont pas à traiter, par défaut, le problème de centaines (de milliers ?) d'étudiants dont le désir réel serait d'entrer dans des Ecoles. Tant que l'offre en formation professionnelle pour le théâtre (disons : de type I, pour

⁵⁶ Paris bien sûr, mais aussi la région Rhône-Alpes, qui a déjà les écoles de Lyon et Saint-Etienne, par exemple.

⁵⁷ On pourrait objecter à une telle proposition le problème des débouchés et du chômage des comédiens. A cela je voudrais répondre : 1) que les jeunes gens dont il s'agit, comme le montre la situation présente du théâtre, *se jeteront de toute façon dans les métiers du spectacle*, et qu'il s'agit donc seulement d'y entrer avec ou sans une formation convenable (*cf.* ci-dessus, n. 48) ; 2) que donc, leur permettre de le faire avec une préparation de haut niveau ne serait peut-être pas sans effet sur les évolutions esthétiques et civiques du théâtre : c'est en tout cas la seule façon pour l'Etat d'y contribuer, et c'est peut-être une des plus décisives ; 3) qu'une formation de cette sorte, si elle est intelligemment conçue et si elle contient la part intangible de formation générale, à portée *culturelle*, que doit dispenser toute école *supérieure*, ne garantit certes pas de trouver un métier dans le théâtre, mais permet en tout cas d'envisager les réorientations avec de meilleurs outils ; 4) qu'il existe de nombreuses professions, apparemment appelées à se développer, pour lesquelles une formation théâtrale de haut niveau, comportant une partie théorique sérieuse, ne serait pas un mauvais équipement initial : autres métiers du théâtre, activités para-théâtrales ou culturelles dans les divers secteurs de la vie sociale – *ou activités d'enseignement par exemple* (dans les Conservatoires rénovés, ou pour intervenir dans l'enseignement scolaire général, etc.) ; 5) que les évolutions de la demande sociale en professions (les « débouchés ») ne peuvent absolument pas être prévues en fonction des seuls critères actuels de la vie économique, mais résultent aussi de l'évolution des mentalités, des comportements, des désirs socialement répandus dont l'extension du *désir de jeu* est sans doute un des traits aujourd'hui observables (*cf.* ci-dessous, chap. 3). Il ne faut donc pas trop se poser en Cassandre du métier : le métier, comme le monde qui vient, pourrait réserver des surprises. Il est meilleur, et plus responsable, de se fier aux flux profonds de la conscience sociale, telle qu'elle est aujourd'hui observable : et cette observation montre, à l'évidence, un ampleur de la demande en formations théâtrales sans aucun rapport avec ce qui est proposé.

reprendre la suggestion ci-dessus) sera si démesurément disproportionnée à la demande, les filières théâtrales des Universités resteront déséquilibrées dans leur principe, et dysharmonieuses dans leur fonctionnement.

Pour les formations théâtrales universitaires, on peut donc aujourd'hui préconiser :

1) un développement cohérent de leurs implantations géographiques : il serait souhaitable qu'une formation universitaire complète (du DEUG au troisième cycle) soit accessible dans chaque région – dans les métropoles régionales, avec des antennes décentrées ou non selon les caractéristiques des régions. Cette harmonisation des implantations devrait répondre à la celle des futures Ecoles professionnelles, afin que, comme on l'a souhaité, leurs enseignements et leurs enseignants puissent se coordonner et compléter leurs capacités.

2) une réorganisation de leurs cursus, supposant une pensée plus explicite de la progressivité et de la diversité des enseignements. Cette réorganisation devrait viser la globalité de chaque cursus – y compris donc les plus généralistes ou théoriques –, mais comporter aussi un développement plus net et repérable, plus complet et mieux pensé, des orientations professionnelles qui, pense-t-on ici, devraient être l'apanage des Universités : métiers de type 2 (production, communication, commentaire, recherche).

3) le maintien, voire l'accentuation, de l'hétérogénéité de provenance des intervenants dans ces formations. Je veux dire ici que, pour leurs parties pratiques (pratiques de jeu, de mise en scène, mais aussi pratique des autres métiers du théâtre), les enseignants devraient être délibérément choisis parmi des professionnels du spectacle clairement reconnus comme tels, soit par leur activité présente, soit par un travail passé dont la valeur de référence soit attestée. Dès lors qu'on ne peut, ou ne veut, tenter la mise en place d'un enseignement théâtral unitaire (selon le premier modèle proposé ci-dessus) – parce que sa mise en oeuvre paraît utopique, ou parce qu'on y voit le risque d'une uniformisation

détestable – *il faut assumer clairement la dualité des métiers*. Les formations universitaires doivent donc faire appel à des universitaires, ou les recruter, dans tous les domaines qui ressortissent à la compétence propre des universités pour ce secteur : disciplines théoriques générales (histoire et sociologie des théâtres, esthétique et dramaturgie, sciences humaines), ou professionnelles (dans le modèle ici proposé : droit et économie des spectacles, techniques de la communication, formation au journalisme théâtral, etc.). Mais elles doivent recourir de façon volontariste et clairement contractualisée à des professionnels de la scène, pour tous les enseignements pratiques ou ressortissant à des spécialisations qui lui échappent (jeu, mise en scène, scénographie, régie, fabrications, etc.).

Ce dernier point entraîne quelques conséquences immédiates, qu'il faut indiquer séparément :

a) il importe donc, *dans l'état actuel des choses* (je veux dire : en l'absence de toute perspective d'enseignement unitaire) d'écarter fermement toute mise en place, au sein de l'Education nationale, de procédures de recrutements d'enseignants permanents spécialisés dans la pratique du théâtre. Cette solution entraînerait, en quelque sorte, la reconstitution d'une formation unifiée, mais totalement factice, imaginaire, à l'intérieur de l'enseignement secondaire et universitaire, dont on peut sans risque prévoir que sa validité ne serait pas bien reconnue par les professions de l'art. On s'expose alors à induire une sorte de scission – comme celle qui existe par exemple en musique et dans les arts plastiques – où, indépendamment de la valeur des personnes, la qualification de professeur de théâtre produite par l'Education Nationale apparaîtrait comme un doublet artificiel des métiers, dont la vie théâtrale admettrait mal la légitimité. A cela s'ajoutent les risques de la fonctionnarisation : les évolutions de la vie artistique, au moins dans ces domaines, paraissent peu compatibles avec une qualification acquise en début de vie adulte et pour une quarantaine d'années. Cela

pourrait créer un corps très vite dépassé par les changements, particulièrement rapides et brutaux, de l'art et des techniques. Il faut donc organiser, harmoniser, contractualiser clairement les procédures de recrutements temporaires et reconductibles de professionnels du théâtre de plein exercice.

b) Cet appel à des professionnels a lieu d'ores et déjà, dans un bon nombre d'universités disposant de formations théâtrales. Or l'intervention de ces hommes et femmes de théâtre en milieu universitaire se heurte aujourd'hui à d'énormes difficultés, en particulier administratives. Certains de ces écueils ressortissent aux problèmes généraux posés par l'emploi d'intermittents par d'autres organismes que des entreprises de spectacle : ces problèmes font aujourd'hui l'objet d'un début de traitement, ou au moins d'une prise de conscience, mais ils sont très loin d'être résolus dans la pratique ordinaire des universités (soit que les dispositions récemment prises soient très insuffisantes, soit qu'elles ne soient pas encore réellement prises en compte, ni simplement connues, par toutes les administrations universitaires). D'autres difficultés tiennent spécifiquement aux incompréhensions, aux usages, ou aux contraintes des services de gestion des universités. Il est indispensable que le Ministère de la Culture se tienne informé au plus près, et intervienne dans toute la mesure du possible, dans le traitement de ces difficultés qui entraînent des tensions humaines et des situations personnelles parfois préoccupantes. Son intervention (déjà engagée, je ne l'ignore pas) doit s'intensifier aux deux niveaux concernés : au niveau dit « central », pour faire accélérer autant que possible la prise de nouvelles dispositions générales sur l'intervention en milieu non-théâtral⁵⁸, et par le rapprochement actif des deux ministères (Culture et Education nationale) pour faciliter activement les procédures de recrutement et de rémunération des professionnels en milieu universitaire ; et du côté des DRAC,

⁵⁸ Ce qui implique, je ne l'ignore pas non plus, la poursuite de lourdes négociations multipartites, impliquant les services de gestion des prestations sociales, des allocations chômage, les services fiscaux, etc.

pour faciliter les relations entre professionnels et universités, et concourir à une application rapide des dispositifs, dès qu'ils existent.⁵⁹

c) il paraît difficilement explicable, pour plus d'un professionnel du spectacle travaillant dans les universités, que les questions y soient tellement plus difficiles à traiter que celles que posent leurs interventions dans l'enseignement secondaire. C'est qu'un système mis en place, en particulier pour les options théâtre des lycées, semble avoir fait ces dernières années la preuve de son bon fonctionnement. La rémunération des professionnels s'en trouve largement facilitée. Elle semble répondre à des critères et modalités plus clairement repérables pour les gens de théâtre. Elle donne à ceux-ci des interlocuteurs (en particulier dans les DRAC) avec qui le dialogue semble plus simple, du fait d'une connaissance mieux partagée des réalités professionnelles et sociales ; enfin, conséquence qui n'est pas la moindre, elle apporte au fonctionnement de ces formations un complément de ressources qui les a sans doute, de façon décisive, rendues possibles. Un tel schéma devrait être transplanté dans l'enseignement supérieur, pour le plus grand bien des enseignements (dans leurs dimensions dite « pratique », c'est-à-dire en tant qu'ils font appel à des professionnels du théâtre). Il faudrait donc pour cela, d'une part mettre en place un conventionnement formalisé entre enseignement supérieur et culture, qui inclue la nécessité d'un cofinancement ; et d'autre part utiliser cette sorte de double affiliation pour faciliter d'autant les procédures de recrutement et de rémunération.⁶⁰

⁵⁹ Les DRAC sont des intermédiaires irremplaçables. Elles partagent avec les Universités le statut d'administrations d'Etat, et connaissent bien le milieu théâtral. Elles sont à peu près seules à pouvoir se faire entendre des unes et de l'autre.

⁶⁰ Je n'insiste pas plus ici sur ce point, qui pourrait constituer une sorte de disposition transitoire, immédiatement applicable, dans l'attente d'une réforme de plus grande ampleur. Mais je dois dire que dans certains cas particuliers (par exemple à Rennes 2, où je travaille depuis peu, et où le département des Arts du spectacle fait un considérable effort depuis des années pour développer des relations très productives avec des professionnels créatifs), des mesures de cofinancement de cette sorte sont espérées avec une vive impatience, tant sont grandes les difficultés, financières et réglementaires, à poursuivre la collaboration avec des professionnels de très bon niveau.

J'ajoute pour ma part, à cette opinion très largement répandue, qu'une telle coopération, y compris financière, des deux ministères, pourrait être pensée dans l'horizon d'une sorte de co-responsabilité générale des formations, rendue nécessaire en particulier par le modèle que nous avons appelé « binaire », ou dualiste. En effet, si se côtoient, tout au long des cursus, des apprentissages spécialisés (« Conservatoires »), puis des filières de type préprofessionnel ou professionnel (Ecoles supérieures) d'une part, et d'autre part des enseignements scolaires puis universitaires, et qu'à tous les niveaux des collaborations soient indispensables, des complémentarités concrètes et actives, cela revient à dire qu'Education nationale et Culture partagent une vision d'ensemble des formations théâtrales, à laquelle les deux administrations concourent selon des compétences différenciées. Il faudrait alors imaginer et modeler des procédures qui excèdent la simple concertation, mais relèvent d'une sorte de conduite partagée, où la clarté des responsabilités des uns et des autres⁶¹, clairement établie, rende plus improbables les empiètements et concurrences inutiles.

C'est évidemment un chantier de très grande taille, dont je préconise ici l'ouverture, puisqu'il concerne la refonte et la réorganisation de l'ensemble des apprentissages touchant au théâtre. Il paraît clair que, si le Ministère était conduit à en reconnaître la nécessité, une commission devrait être formée pour préciser le contenu, les modalités et les échéances de cette rénovation. Commission qu'il faut souhaiter composée de sorte à manifester, presque naturellement, une haute autorité intellectuelle, artistique, professionnelle – et qui devrait donc associer à ses travaux, ou comprendre en son sein, des représentants qualifiés des Universités, des artistes et professionnels du théâtre, des administrations concernées (des deux

⁶¹ En particulier en ce qui concerne les expertises croisées : responsabilité du Ministère de la culture pour les enseignements théâtraux spécialisés, à tous les niveaux, et responsabilité de l'Education nationale pour les enseignements généralistes, théoriques et de recherche, ainsi que pour les spécialités relevant de ses compétences.

ministères et de pouvoirs publics locaux), ainsi que des experts scientifiques dans les domaines de la sociologie ou de la pédagogie. Une telle *Commission pour la rénovation des enseignements de théâtre* devrait travailler sans précipitation, mais tout de même à bonne allure, pour répondre aux attentes très vives, dans ce domaine, des professionnels et de la société.

3.

Réflexions sur les désirs de théâtre

De même que je n'ai pu proposer, ci-dessus, de réflexion sur les études théâtrales universitaires sans les réarticuler avec le problème plus général des formations de théâtre, je ne peux imaginer apporter de contribution à l'analyse des comportements étudiants en tant que publics, qu'en partant d'une méditation un peu plus large, sur ce qu'il en est, dans notre monde, des désirs de théâtre.

Dans son livre *L'Acteur*⁶², le sociologue Jean Duvignaud avance une hypothèse très intéressante, que je reformule ici en l'infléchissant un peu. Le problème dont il part est celui-ci : comment interpréter l'apparition, aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, des comédiens professionnels – réalité sociologique ignorée de tout le moyen-âge ? A ses yeux, la condition de comédien est celle d'un homme (et en l'occurrence, le fait est nouveau, aussi d'une femme) qui a, ou se donne, la possibilité sociale d'exhiber un changement de condition. A une époque où les rôles sociaux sont prescrits avec fixité par la naissance, le comédien est, au XVII^{ème} siècle par exemple, le seul enfant de la petite bourgeoisie urbaine à pouvoir revêtir, porter à même le corps, les insignes et parures de la noblesse⁶³. Evidemment, il

⁶² J. Duvignaud, *L'Acteur*, Editions Ecriture, Paris, 1993, p. 63 et suiv. [Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1965, sous le titre : *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*.]

⁶³ On s'en souvient, il n'existe pas au XVII^{ème} siècle de costumes « d'époque ». On joue les nobles, les rois, les grands – quelle que soit la date supposée de la fable – dans les vêtements de la noblesse contemporaine, et parfois au sens le plus strict : puisque l'histoire des troupes témoigne de donations d'habits par des personnages importants, tenues destinés à la scène. L'acteur porte donc, très concrètement, l'attirail des puissants, et assume ainsi, par le jeu, une condition dont il est exclu. Cf. G. Mongrédien, *La Vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Hachette, 1966, rééd. 1992.

s'agit d'un jeu : mais précisément, ce trait pour Duvignaud est décisif. Le jeu (dramatique en l'occurrence) est cette procédure qui permet de déplacer, de mettre en mouvement, de transformer des conditions qui sont déterminées de façon fixe et contraignante dans la vie réelle. En ce sens, le sociologue considère que l'invention dramatique (ici l'invention de la condition de comédien) anticipe (annonce, voire élabore imaginairement) les bouleversements qui transformeront la société française au cours du siècle suivant, mettant à bas cette fixité. Il est d'ailleurs significatif à ce propos que les troupes, au moment de leur apparition (en France : vers la fin du XVI^{ème} siècle), recrutent à peu près la totalité de leurs effectifs dans la petite bourgeoisie urbaine – à l'exclusion donc de la noblesse et de la paysannerie – , c'est-à-dire dans la couche sociale dont on peut penser que ce changement à venir travaillait, obscurément ou non, ses mentalités et représentations.

On pourrait objecter que le phénomène du jeu dramatique existe bien antérieurement à cette apparition (au moyen-âge par exemple), et implique aussi la possibilité pour ceux qui s'y livrent de changer fictivement de statut. C'est exact, mais la fête dure dans ce cas un ou quelques jours, après quoi les joueurs retournent à leur ordinaire. Ce que marque l'apparition des troupes, c'est qu'il se trouve désormais des individus qui font de cette transformation un métier : et que donc le choix de la pratiquer prend la forme d'un *choix de vie*. On connaît l'exemple de Molière, qui sert généralement de paradigme : un jeune homme, promis à l'exercice d'un métier bourgeois (assez honorable), décide brusquement, au début de l'âge adulte, de décrocher en quelque sorte de ce programme, ou de ce destin, et de s'engager dans une autre existence, où il assumera les positions de roi, de prince, de grand du monde. Comme on sait, Molière voulait être tragédien. De sorte que cette adoption d'un statut imaginaire se double alors d'un changement de condition réelle : le choix de vie assumé fictivement sur la scène engage l'élection d'un mode d'existence effectif, concret, quotidien. La décision de revêtir les

attributs des princes (que l'on pourrait trouver inoffensive parce qu'assumée dans la seule fiction⁶⁴), est un choix pratique, un transformateur de réalité : le choix de la vie réelle des acteurs⁶⁵.

Il me semble qu'on pourrait utiliser cette hypothèse, en la déplaçant un peu, pour construire un modèle de compréhension portant sur un phénomène aujourd'hui très troublant : la faveur dont jouissent auprès de la jeunesse l'idée du jeu dramatique, d'une part, et la condition de comédien, de l'autre (ces deux séductions n'étant pas exactement superposables). Je ne cherche pas ici à étayer le constat, ce qui nécessiterait une approche sociologique complexe : puisque la faveur dont je parle impliquerait de repérer aussi bien l'engagement dans les pratiques théâtrales d'amateurs⁶⁶, que la croissance de la valeur positive accordée au jeu théâtral dans les représentations des jeunes (qui est un fait subjectif, mais auquel son extension collective, si elle est confirmée, accorde une valeur objective de fait social), ou qu'encore la positivité dont est imaginativement crédité le métier de comédien. En tout cas, c'est à mes yeux un fait d'observation : qui doit être critiqué et discuté, comme tout constat – et que je soumetts donc à la critique et à la discussion des analystes. Il me paraît à peu près certain que le jeu théâtral est fortement investi de positivité dans les représentations d'un grand nombre de jeunes gens – et c'est d'ailleurs ce qui explique, à mes yeux, en partie la faveur des

⁶⁴ Ce qui se discute assurément, puisque que cela supposerait que l'imaginaire soit inoffensif : on a quelques solides raisons d'en douter. Au demeurant, la détermination de la pratique d'acteur comme *imaginaire* n'est pas tout à fait satisfaisante : le rôle est imaginaire, certes, mais ses attributs (costumes) et opérations (mouvements, actions corporelles) sont tout à fait réels. C'est, comme on sait, la duplicité même du théâtre. Imaginaire, donc, est un terme ici trompeur, s'il induit une totale irréalité : à moins de parler d'une *physique de l'imaginaire*, selon la belle expression de J.-M. Pradier (in « La chair de l'esprit », *Théâtre 1*, département théâtre de l'Université de Paris 8, L'Harmattan, 1998, p. 26.)

⁶⁵ Il peut être également significatif de remarquer que ce choix – réel – est un choix collectif, celui de la vie étonnamment communautaire, par certains aspects quasiment communiste (mode de partage des recettes, etc.), qui s'invente au sein des troupes de l'époque. Cf. Mongrédien, *op. cit.*, *passim*.

⁶⁶ Cf. O. Donnat, *Les Amateurs, Enquête sur les activités artistiques des Français*, Ministère de la culture DAG-DEP, 1996 (enquête 1994).

formations théâtrales en tous genres, universitaires ou non, qui est, elle, incontestable⁶⁷.

Que trouvent (ou cherchent) les jeunes gens dans cette pratique du théâtre (effective ou désirée) ? Ma réponse est : un changement de vie. Réponse trop unilatérale, évidemment, qu'il faut compliquer. Disons que ce changement de vie est désiré ou pratiqué au moins à quatre niveaux possibles : *a)* celui de la fiction, de la fable, jouée ; *b)* celui de l'existence concrète sur la scène ; *c)* celui de la modification des relations collectives dans la pratique du théâtre ; *d)* enfin, celui du choix de profession et des transformations de vie qu'il implique. Reprenons ces éléments.

a) d'abord – c'est un élément fixe, associé de longue date à l'idée de l'art dramatique – la possibilité d'assumer sur scène, de façon fictive, des *rôles* distincts ou distants de ceux que distribue la vie. Possibilité de se vieillir, de changer de sexe, de changer d'époque, de condition sociale. Il est certain que ces changements représentent un noyau de l'attrait exercé par le jeu. Mais ils me paraissent moins importants qu'ils ne l'ont été : sauf peut-être chez les jeunes enfants, qui peuvent encore jubiler pleinement à l'idée de se projeter dans un monde chevaleresque, de porter des toilettes de princesse, etc. Au delà, je ne pense pas qu'on puisse dire qu'il y a là une motivation *déterminante* désormais pour désirer le théâtre. Un jeune homme d'aujourd'hui n'attendra pas du jeu, au moins de façon décisive, qu'il lui permette de porter des insignes d'empereur romain.⁶⁸

⁶⁷ Dont témoignent par exemple, à l'université, la croissance rapide des effectifs là où les filières sont ouvertes (par exemple Paris III-Censier, ou Rennes), et les demandes d'ouverture de filières là où elles n'existent pas (par exemple à Nantes, ou Toulouse). Ou encore, évidemment, les milliers de candidatures aux concours d'entrée des Ecoles professionnelles, pour quelques dizaines de places.

⁶⁸ Mais l'hypothèse, ici encore, devrait être nuancée. On peut penser, par exemple, que le fait d'assumer des *traits de langue* (du français, y compris le plus classique) est un élément très attirant chez certains jeunes issus de l'immigration. Il y aurait là, ou bien un désir de se dépouiller de l'accent familial, ou plus positivement une volonté de prendre possession de la langue française hors des cadres qu'induit censément le statut d'immigré : un simple plaisir de jouer

b) plus importante est la pratique concrète de la scène. Se mouvoir et donner à voir son mouvement, apprendre à user inopinément et largement de sa voix, contrôler et varier le registre de ses présentations et comportements physiques, acquérir une sorte de liberté active, de maîtrise ouverte par l'expression, dans les maniements du corps et des mots : ces désirs sont certainement très vifs. Ce sont des traits de positivité que le théâtre partage avec d'autres activités scéniques, en particulier la danse. Théâtre et danse offrent la possibilité d'une exhibition publique de soi, dont on peut dire qu'elle convient au narcissisme, mais à la condition de préciser que le *soi* dont il s'agit ici est transformable, multiple, changeant et libre (et qu'il n'est pas, ou pas seulement, le visage d'une identité fuyante dont on chercherait à mieux fixer le reflet). C'est la possibilité, physique et mentale, de *se produire* comme changeant et non totalement prédéterminé – et c'est donc bien, comme j'ai tendance à le soutenir par ailleurs, d'une figure moderne de la liberté qu'il s'agit ici⁶⁹.

c) le sentiment et le goût de cette manière de libération est, sans aucun doute, renforcé par la vision du théâtre comme lieu d'amitié, d'émancipation, d'aisance relationnelle *collectives*. Il paraît certain que le crédit accordée par bien des jeunes au théâtre doit beaucoup à la figure d'un certain mode de partage : horaires bousculés, travail et jeu en commun, liberté des relations, amitiés avec des participants d'autres âges, des deux sexes et parfois de tout autres milieux, spectre dissipé de l'ennui ou des loisirs coûteux pendant les temps de loisirs, etc. Le théâtre est associé (comme pour d'autres le sport, et parfois ce sont les mêmes) à un temps de joie commune, de connivence, d'échanges peu conventionnels et ouverts.

d) on peut dire que la valeur positive associée au métier d'acteur réunit et accentue tous les traits précédents, en leur faisant néanmoins franchir un seul

Molière ou Marivaux, qu'une courte vue n'attendrait pas dans de tels contextes. Le désir d'appropriation sociale jouerait ici bien plus sur la langue que sur les costumes.

⁶⁹ Je fais allusion à un travail en cours, intitulé *Les Actes des acteurs*.

décisif. Car si, comme je l'ai indiqué en premier, le choix (effectif ou désiré) du métier de comédien ne repose plus sur le désir prioritaire d'assumer telle ou telle identité de rêve (on ne devient pas acteur pour avoir le droit de s'identifier à Phèdre, ni à Cyrano, pour jouir du port de leurs appareils ou de leurs insignes), c'est parce qu'une autre métamorphose a pris le pas sur celles-ci. Il y a lieu de penser, en effet, que l'identité sociale désormais investie d'un fort quantum de désir, d'une sorte de libido collective, au moins dans une fraction de la jeunesse, n'est plus celle d'une autorité ou d'un pouvoir (on joue peu à se figurer en Président, en Ministre, ni même en guerrier⁷⁰) – mais bien *la fonction d'acteur elle-même*. La condition que le jeune homme ou la jeune fille – celui ou celle qui valorise le fait théâtral, ce qui fait peut-être un cercle plus large qu'on pourrait le croire à première vue – rêve de rejoindre, *c'est la condition de comédien*. Pourquoi ? Parce que celle-ci se définit comme donnant accès à toutes les vertus que nous avons évoquées (changement libre des rôles, expérience dans la présentation et la variation de soi, vie partagée, ouverte), mais en constituant cet ensemble de pratiques comme *choix de vie*. De sorte que, si on maintient l'analogie décalée avec le modèle de Duvignaud, ce que traduirait aujourd'hui l'orientation vers le métier d'acteur, ce pourrait être en effet une sorte d'expérimentation sociale. Mais non plus, comme sous l'Ancien régime, par l'expérience faite du droit à changer de condition pour accéder imaginativement à telle position valorisée comme dominante, mais par l'expérience d'*une condition dont la variation est le régime même* – ce que j'appelais plus haut le choix du choix. Si le désir répandu du métier d'acteur traduit (ou anticipe) quelque chose, annonce un mode de socialité à venir,

⁷⁰ Là encore, comme je l'ai défendu dans *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, il me semble que l'analyse conduirait à des résultats passablement différents pour le cinéma. Certes, « le cinéma » est un syntagme trop massif : il faudrait différencier des formes de récit, des pratiques de réception, etc. Mais tout de même : il reste que les hypothèses formulées ici à propos du théâtre ne sont sans doute pas applicables aux formes les plus courantes de la production et de la réception « du cinéma ». Cf. *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Circé 1997, chap. IV, p. 103 et suiv.

c'est en tant qu'il exprime la volonté de vivre dans le changement, la transformation, la prise de rôles multiples et variables, l'expérience physique et mentale faite sur soi et publiquement exposée, devant d'autres – avec les corrélats que cette épreuve entraîne : une vie affranchie et ouverte, un sens du commun et du partage. Le métier d'acteur est à ce titre une nouvelle figure de la liberté. Laquelle n'est, par exemple, plus tout à fait la liberté singulière de l'artiste s'exprimant dans son oeuvre (se vidant de lui-même pour transférer sa substance dans la forme matérielle de l'oeuvre) mais plutôt celle d'un individu singulier dont l'identité n'est plus coercitive, dont la singularité consiste à se projeter dans un infini d'identités possibles, et à en faire la matière d'un jeu, concret, pratique, réel, public et socialisé : d'une profession.

J'incline donc à considérer que ce qui porte (effectivement ou potentiellement) une grande partie de la jeunesse vers le théâtre, n'est plus prioritairement le fait d'avoir accès, par la représentation théâtrale, à des contenus (de pensée, ou de pensée sensible), mais l'attrait pour l'expérience du jeu. L'expérience du jeu a certes besoin des contenus (des fictions, des personnages, des histoires) pour se déployer. Je ne prétends pas ici que prédomine un jeu sans fiction, sans figures actives. Il me semble seulement que cette dimension, toujours nécessaire, est devenue seconde. Ce n'est plus elle qui fait la séduction du théâtre, mais le jeu qu'elle rend possible⁷¹. Ce que le théâtre donne désormais à désirer, c'est le jeu théâtral lui-même, comme figure de l'activité libre, transfiguratrice – et ses environs.

De ces considérations, découle une certaine façon de poser le problème des publics étudiants pour le théâtre⁷². A mes yeux, les théâtres devraient chercher à

⁷¹ Qu'on veuille bien m'excuser de renvoyer ici encore à l'ouvrage cité ci-dessus (*Ibid.*, chap. V, p. 143 et suiv.) : c'est pour éviter les redites.

⁷² Je tiendrai ici pour acquis, comme diverses analyses l'ont montré (*cf.* par ex. J.-M. de Queiroz, « Les étudiants et la culture : de l'héritage (1964) à la deshérence (1994) ? », in R.

rencontrer ce qui, chez les étudiants (comme dans une partie de la jeunesse) constitue une sorte de pulsion vers le théâtre, déclarée ou latente, plutôt que de s'épuiser à revendiquer une valeur «culturelle » de la représentation, dans une forme qui ne vaut plus ici comme elle a valu hier. On peut admettre que les publics « populaires » (en fait, majoritairement liés à la vie associative et aux pratiques militantes) ont été entraînés vers le TNP de Vilar ou les jeunes Centre Dramatiques par une certaine image des contenus (thématiques ou formels) portés par le théâtre, et de leur rapport à la vie sociale. On prend souvent pour exemple l'engagement pacifiste du TNP, contre les menaces de la guerre froide ou la réalité de la guerre d'Algérie, engagement lisible, explicite, qui s'appuyait sur une certaine interprétation d'Aristophane – ou de Giraudoux⁷³. On peut penser aussi que, dans les rangs (et les rangées) des militants associatifs s'engageant aux côtés de Vilar ou Dasté, fut active l'idée d'une appropriation de la culture classique jusque là étrangère au peuple (Corneille, Kleist, Musset, etc.) – et aussi d'un accès aux formes les plus radicales de la modernité d'alors (ce qui devait être le « label » de Brecht). Mais je vois nombre de théâtres vivre comme si les choses étaient encore ainsi, avec simplement un profond désarroi quant à la possibilité d'identifier les nouveaux contenus qui seraient venus se substituer aux anciens, manifestement caducs. Tout se passe comme si l'on acceptait volontiers de reconnaître que ces motivations (le pacifisme, ou l'accès aux classiques) ne valent plus comme telles, mais sans pour autant remettre en question le schéma qui suppose qu'on va au théâtre pour y découvrir des *contenus de culture* : on ne sait simplement plus

Séchet (dir.), *Université droit de cité*, Presses universitaires de Rennes 1994, p. 215 et suiv.) que les comportements « culturels » des étudiants se sont beaucoup rapprochés des comportements de la jeunesse en général, perdant une grande part de cette différence, ou de cette distinction, qui les posait jusqu'aux années soixante comme « héritiers » (cf. bien sûr P. Bourdieu et J.-C. Passeron, *Les Héritiers, Les étudiants et la culture*, Paris, Ed. de Minuit, 1964).

⁷³ Encore cette observation d'un fait d'évidence mériterait-elle une analyse plus fine : nul doute que les militants qui garnissait les gradins d'Avignon n'aient, en effet, vu les choses ainsi. Mais il n'est pas certain que *l'idée qu'ils se faisaient* de leurs motivations fût absolument véridique.

lesquels, et les services de relations publiques font des efforts de lyrisme pour en compenser le manque, et remplir cette boîte vide qu'est le discours du théâtre, toujours percée, fuyante.

Car on peut imaginer une autre approche, qui prenne pour point de départ le fait que la valeur de culture du théâtre, précisément, n'est plus à chercher là : mais peut-être dans ce que le théâtre expérimente et donne à voir du jeu comme ouverture du champ de la vie, ou comme « expérience de la liberté »⁷⁴. Cela supposerait que les théâtres s'adressent, dans le public étudiant par exemple, non à de supposés lecteurs de Racine en quête d'une nouvelle interprétation, ni à de braves jeunes gens égarés dans le monde contemporain et à qui tel nouveau dramaturge offrirait la clé, ou au moins le portrait, de leur égarement. Mais à de jeunes adultes, au regard plutôt dessillé, qui reconnaissent d'abord comme positivité au théâtre d'être le lieu d'une expérience de transformation, d'extension, d'ouverture *de soi*⁷⁵.

Cette approche demanderait aux établissements de modifier en certains aspects la conception qu'ils se font de leurs spectateurs.

1) En ne considérant plus, d'abord, les publics comme des consommateurs potentiels de représentation, mais comme des *foyers d'activité*. Qu'on me permette de citer ici quelques lignes du rapport d'étape rédigé pendant la préparation de cette étude, à propos de l'état d'esprit manifesté « par bon nombre

⁷⁴ Pour reprendre la belle formule utilisée par Jean-Luc Nancy – à propos de tout autre chose. Cf. J.-L. Nancy, *L'expérience de la liberté*, Galilée, 1988.

⁷⁵ Qu'on ne se hâte pas trop de conclure à la généralisation d'un triste égocentrisme. Il n'est pas impossible que cette forme moderne du « souci de soi » ne soit que de l'attention manifestée, sur le mode de la singularité individuelle, au « souci de l'âme », où Patocka voyait le point d'émergence de la philosophie. Il n'est pas prouvé que ce mode d'appréhension de l'expérience, qui a certes ses défauts, soit incompatible avec l'exigence du commun, de la vie partagée – et donc de la « cité », au moins dans ses figures à venir. Si, par exemple, c'était *cela même* que les hommes se trouvaient avoir à mettre en commun – comme le pense Patocka. Cf. J. Patocka, *Platon et l'Europe*, Verdier 1983, p. 131, 145, et, dans une autre perspective, M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, tomes 2 (*L'usage des plaisirs*) et 3 (*Le souci de soi*), Gallimard, 1984. Cf. aussi D. G., *Hypothèses sur l'Europe*, III, § 19 (Ed. Circé, 2000).

de théâtres dans leur approche du monde universitaire en général. [...] Cette approche reste, pour l'essentiel, commerciale : quand bien même il s'agit d'un commerce censément "généreux", touchant des produits nobles et dont l'utilité culturelle peut être élevée, *le modèle profond du rapport* proposé entre les théâtres et le public reste de nature intrinsèquement commerciale. Il repose sur un a priori du type : " nous, théâtres, avons quelque chose qui est très bon pour vous. Moyennant une somme au fond très modique, vous pouvez l'acquérir. Cela sera excellent pour votre vie. " Or, c'est exactement le même schéma qu'utilisent *toutes* les publicités commerciales, quelles qu'elles soient. *Toutes* affirment : " nous détenons quelque chose qui est bon pour vous. En vérité, ce n'est pas cher. Acquérez-le, et vous vous en trouverez bien. " Il n'y a donc aucune raison que le public étudiant fasse une différence de nature entre les "relations publiques " des théâtres et les approches commerciales en tous genres dont ils sont la "cible". Sollicités ainsi comme filon de consommation possible, les étudiants auront à l'égard de cette publicité commerciale des réflexes primordiaux, acquis par chacun dans le rapport intime de connivence et de lutte établi avec le commerce, et dont les bases pourraient être : "1. A priori, je me méfie de l'argumentation publicitaire comme telle. Elle repose sur un mensonge de principe : c'est *son* bien que le commerce cherche, et non pas le mien. 2. Je suis le meilleur juge de ce qui me convient ou pas, en fonction de mes critères établis antérieurement à la réception de cette publicité." Donc, ce rapport ne peut être que bloqué. »⁷⁶ Dans ces lignes, je mettais en cause l'attitude commerciale, mensongère quant à elle-même, prétendant viser l'avantage du consommateur alors qu'elle recherche d'abord celui du vendeur – qui ne sont évidemment pas incompatibles par essence : ce n'est pas la *valeur* de la chose vendue qui est ici en question, c'est le mensonge. Mais il y a un autre aspect passible de critique dans cette attitude, pour des raisons morales sans doute, mais peut-être *aussi* pour son inefficacité : le fait de reconduire

⁷⁶ D.G. « Théâtre et universités, Rapport d'étape », sept. 99, p. 11-12.

toujours les publics à une position d'inactivité foncière, à la condition de ceux qui subissent, intègrent, absorbent et applaudissent.⁷⁷ Il s'agit de penser que le public (étudiant en particulier, mais on pourrait le dire de bien d'autres) n'est pas simplement composé d'individus à qui il *manque* quelque chose, qu'on vient leur apporter (la connaissance du théâtre, la culture classique ou moderne, voire « du plaisir »). Peut-être ce modèle-ci convient-il à certaines pratiques d'absorption culturelle, c'est à discuter, mais je suis convaincu qu'il ne *convient pas, pour des raisons essentielles, au théâtre*. Le public est composé d'individus et de groupes qui sont aussi des points d'activité culturelle, d'invention, de production, de partages. Et il faudrait aussi s'adresser à cela. Non pour trouver de nouveaux thèmes publicitaires, mieux affinés, encore qu'on n'y perdrait guère. Mais pour concevoir la relation culturelle non plus comme un don, un octroi, un baptême (ou une vente) sans retour (sinon financier) : pour imaginer une relation faite d'interaction, de circulations plurivoques, autrement bâtie. Ce qui suppose certes une révolution copernicienne. Il s'agirait, par exemple, de ne plus sempiternellement demander aux étudiants : pourquoi ne vous intéressez-vous pas plus au théâtre (pour ce qu'il apporte, ce dont il est riche, ce qu'il contient comme valeur humaine, artistique, culturelle) ? Mais de demander aux théâtres : pourquoi ne vous intéressez-vous pas plus aux étudiants ? Non pas comme à des consommateurs en puissance, mais pour leur activité humaine, artistique, culturelle ?⁷⁸

⁷⁷Le fait que cette critique de la « passivité » des spectateurs ait été en vogue dans les années soixante ne suffit pas à mes yeux à la frapper de caducité – surtout si c'est pour remettre en service des attitudes encore plus vétustes. Et, sans doute, le problème d'une éventuelle « activité » des spectateurs n'est pas à poser dans les mêmes termes qu'alors : il ne s'agit pas ici, on l'aura peut-être deviné, de prôner l'agitation dans les gradins ou le deshabillage compulsif.

⁷⁸ Un homme de théâtre français, sollicité en 1994 par le quotidien *Libération* dans le cadre d'une enquête intitulée « Où va le théâtre ? », écrit : « L'art est toujours pensé dans un temps qui est pris au temps social. C'est même en éprouvant le besoin de rompre avec le temps social qu'un enfant se découvre une pensée artistique. Toutes les oeuvres d'art sont faites avec du temps subverti au temps social. Jouer au théâtre ne se fait que si tous ceux qui concourent à la représentation d'un poème dramatique exercent cette résistance au temps normatif qui est au

2) Ce qui supposerait donc, que l'on change (ou, au moins, que l'on rende plus réversible) le sens de l'injonction sur laquelle repose la « communication » des théâtres. Au lieu de reproduire sans cesse l'apostrophe : « étudiants, changez votre vie, venez donc au théâtre ! » sur laquelle reposent bien des efforts lyrico-commerciaux des services de relations publiques, il faudrait parfois laisser place à un « changez donc un peu vos théâtres ! », adressé aux responsables des maisons. De ces changements, ce n'est pas le lieu ici d'établir la liste. D'autres y travaillent, en théorie et en pratique. Mentionnons néanmoins les trois que voici : a) une modification profonde de la politique tarifaire. Le théâtre est beaucoup trop cher pour les étudiants, et s'il ne l'est pas, c'est dans les formules d'abonnement, qui font dépendre leur faible prix d'une vassalité commerciale à l'égard de l'établissement. Il est certain que le modèle même de l'abonnement ne peut que créer une profonde réticence chez ces sortes de spectateurs, jeunes, qui veulent précisément des comportements moins liés, plus autonomes. A quoi s'ajoute ce

coeur de toute oeuvre : le temps de la production industrielle, celui du crédit bancaire, celui de l'université, le temps syndical, celui du droit et des ministères. [...] La réussite de la représentation – le théâtre – tenant au pouvoir des acteurs de la scène à entraîner dans le temps de leur révolte ceux venus là, payants. » Cf. *Où va le théâtre ?* (dir. J.-P. Thibaudat), Hoëbeke, coll. « Arts & esthétique » p. 73-74. Cette argumentation est très significative de l'attitude dont je parle : le théâtre est en effet pensé comme échappant au temps social, au temps normatif, auxquels sont assujetties toutes les autres activités humaines collectives (industrie, finance, université – au l'aura remarqué – syndicat, droit, ministères. Comment le théâtre (activité publique, prise dans un réseau social étroit, qui implique tous les secteurs précédents : production, banques, ministères, droit, etc., et surtout activité qui induit elle-même des prescriptions sociales très contraignantes, très « normatives ») peut-il se trouver ainsi soustrait aux déterminations de la pratique collective, à la vie sociale elle-même ? C'est par la puissance de *l'art*, qui se voit ainsi conférer une vertu transcendante, à mi-chemin entre les anciennes propriétés du parti révolutionnaire et la grâce des mystiques. Toujours est-il que, la chose étant ainsi structurée, l'attitude du théâtre consiste à attirer à lui, dans sa sphère de grâce, les âmes plongées dans la pesanteur du monde, c'est-à-dire toutes les autres, qu'il s'agit – dit ailleurs le texte – d'« arracher au temps social », par un acte évidemment de « résistance ». On lit un peu plus loin : « Lire, faire lire, apprendre à lire, *apprendre à penser*, voilà à quoi sert aussi le théâtre pendant qu'il donne du plaisir » (*Ibid.* p. 74, je souligne.) Apprendre à penser, rien moins que cela, ce qui suppose que les pauvres esprits qui ne vont pas au théâtre ne savent pas le faire, ne savent pas faire usage de cette faculté fondamentale qui les définit comme humains. Je ne cite pas le nom de l'auteur de ces lignes, pour ne pas paraître polémiquer avec un homme de théâtre que je ne connais au demeurant que par son travail exigeant et de grande qualité.

fait, que les vendeurs ne semblent jamais comprendre, que même si le prix moyen de la place passe à un niveau moins révoltant, *le montant de la dépense à consentir reste inaccessible* (c'est-à-dire le prix de l'abonnement lui-même). On peut certes argumenter gravement en termes de budget annuel : dans le budget d'une année, cela ne fait pas plus cher que, etc... Mais précisément cette sorte de spectateurs ne planifie pas – et ne souhaite pas planifier – un budget annuel de théâtre, c'est bien la question. Il ne devrait pas s'agir ici de planifier des dépenses, mais de jouer avec la liberté, l'imprévisibilité (ou le sentiment d'imprévisibilité) des désirs. *b)* En second lieu, c'est très souvent le caractère même de l'organisation des représentations – le « cérémonial » du théâtre, si l'on veut – qui fait un obstacle fort à la facilité de venue d'un public jeune, étudiant en l'occurrence. Le type de bâtiments, la décoration intérieure, le style d'accueil, beaucoup de signes codent le théâtre comme un spectacle « culturel », ou « adulte » (sinon « vieux »), empesé, marqué de componction. Il y aurait beaucoup à demander, de ce point de vue, à une étude plus fine des fréquentations théâtrales étudiantes : en particulier à propos de la faveur du théâtre universitaire quand il existe, ou de certaines formes de théâtre semi-amateur, ou local⁷⁹, ou du théâtre de rue. On a l'habitude de référer cette fréquentation à des repères de proximité. J'ai la conviction (alimentée par diverses conversations, très informelles, avec des étudiants – il faudrait là une évaluation beaucoup plus rigoureuse) que l'explication est trop limitée : interviennent sans doute des éléments de tarifs, de voisinage géographique mais *aussi de voisinage social*, et de « cérémonial » qui, pour telle ou telle raison, paraît moins fixe, moins apprêté, moins lourd. De telles observations sont difficiles à traiter : puisqu'on peut penser qu'il existe des repérages de comportements liés à des groupes plus ou moins définis (générations, appartenances sociales et locales, types de « pratiques culturelles »), et qu'en

⁷⁹ Auxquelles en outre des étudiants (des secteurs littéraires par exemple, mais pas seulement) peuvent être liés par des stages, des relations d'apprentissage ou de participation plus ou moins directe.

favoriser l'un revient à en exclure d'autres. Des théâtres qui chercheraient de façon simpliste à se donner un aspect jeune ou désinvolte rebutteraient peut-être, du même coup, un public plus âgé, ou plus craintif. Et la solution satisfaisante n'est certainement pas de sectoriser les établissements en fonction de publics définis et hermétiques entre eux. Au moins ne faut-il pas croire, comme c'est si souvent le cas, que le mode d'existence et de présentation des théâtres est neutre et convient à tous. Ce n'est pas exact : il est défini, typé, et approprié à un certain type de public. Les publics étudiants, pour une grande partie d'entre eux, ne s'y sentent pas à l'aise.⁸⁰ c) Il faudrait encore, mais c'est la partie la plus délicate, dire quelque chose des spectacles eux-mêmes. Ici toute généralisation est malvenue : on présente dans les théâtres des réalisations très diverses, selon les lieux ou les moments. Autre chose est de constater *l'image* que les publics étudiants se font souvent des spectacles théâtraux, adéquate ou pas à la réalité des programmations : image qui est elle d'un *art à distance*. Mais sur ce point chacun est à son labour, à son échoppe. Il ne revient pas à un quelconque « rapport » de légiférer sur ces incertitudes.

3) Il faudrait enfin que les théâtres s'adressent, dans le public étudiant, au *désir de jeu* qui y court et le traverse. Comment cela est-il possible ? Une telle rencontre semble à première vue interdite. Il paraît hautement improbable que l'on puisse établir un lien entre la programmation, ou plus profondément l'action d'un théâtre, et le fait que des jeunes gens en grand nombre désirent, plutôt vaguement pense-t-on, quelque chose comme du théâtre en tant qu'espace de jeu. Nos habitudes professionnelles et « culturelles », pour le coup, nous ont habitués à considérer que les deux choses relèvent de deux champs hétérogènes et hermétiques. Ce qui est tout de même un comble, si l'on veut bien prendre un peu de recul : il est tout de même extravagant que les théâtres n'aient rien à faire de

⁸⁰ Ce qui revient pas à dire, on s'en doute peut-être, qu'il n'y a pas d'étudiants dans les théâtres. J'ai cru observer qu'on en rencontrait.

cette profonde et intime valorisation du théâtre chez tout un chacun. Tenter d'invalider cette évidence, d'inverser cette habitude de pensée – entreprise bien difficile, on le sent –, pourrait se faire dans plusieurs directions. *a)* Dans le domaine de la formation, bien sûr, si les théâtres parvenaient à être activement impliqués dans des problématiques d'apprentissage – ce qui suppose qu'ils y aspirent, d'abord. On aura compris que c'est là une des plus profondes réformes que je souhaite. Impliqués, et pas seulement par des projets de formation professionnelle de haut niveau : on l'a dit, tout grand théâtre, d'importance régionale, doit abriter une école professionnelle. Mais il n'est pas impensable que ce&ux-là, et plus encore tous les autres (théâtres qui en nombre croissant « maillent », comme on dit, notre territoire) établissent des dynamiques, des liens avec les projets de formation pré-professionnels, ou non-professionnels, qui peuvent et doivent être proposés à la jeunesse. Soit par circulations visibles, actives, vivantes et respiratoires avec des « Conservatoires » rénovés. Soit en abritant eux-mêmes des écoles de pratique théâtrale (d'initiation ou d'approfondissement, mais de visée non- ou pré-professionnelle). Soit en établissant des liens neufs avec les filières universitaires : brefs, en considérant que la mission de formation est au cœur de leur singularité, de leur tâche, et en agissant pour que cette activité soit visible de l'extérieur, participe de leur repérage et de leur attrait, bien au delà du cercle des seuls élèves inscrits. *b)* En modifiant profondément, sans doute, les thèmes de leur information. Cette information devrait prendre acte du fait que les jeunes gens, étudiants en particulier, sont attirés, voire passionnés, par le jeu dramatique et le métier d'acteur, et utiliser chaque production comme un moment d'échange et de circulation entre les étudiants et la profession théâtrale, ses savoir-faire, ses spécialités, ses « cultures » professionnelles. Il s'agirait moins ici de la traditionnelle visite des comédiens dans les classes, destinée à vanter le spectacle et ses vertus (et malencontreusement assumée, de plus en plus souvent, par des employés des

relations publiques, très bien intentionnés et consciencieux, mais totalement contre-productifs eu égard à la fascination des jeunes gens pour les acteurs, le jeu, les autres métiers de la scène) : il faudrait plutôt créer des possibilités d'information et d'échange sur la pratique de la scène comme ensemble de métiers, comme processus de fabrications intriquées, complexes. Pour le dire autrement, le thème devrait moins être, comme aujourd'hui : « venez voir comme cela va être beau », que plutôt : « venez comprendre comme c'est curieusement fabriqué ». c) Il faudrait peut-être enfin que les théâtres réfléchissent à substituer à leur seule pratique d'information des expériences sollicitant le public étudiant dans son activité, ou sa responsabilité : mises sur pied de conseils de spectateurs pouvant produire (et rendre publics) des jugements sur l'activité des théâtres – et si le mot, ou l'idée, de conseils donne à certains des éruptions allergiques, au contact d'une terminologie réputée anarcho-débordé-passéiste, on pourra commercialiser la chose en y substituant, à la mode du jour, l'élection de jurys habilités à trancher dans un concours ou à délivrer des prix – entre divers théâtres, ou divers spectacles, comme cela se fait par endroits. Il faudrait se décider, dans le même esprit, à interroger activement les publics étudiants sur leurs opinions et propositions, non pour observer de façon condescendante leurs « besoins », mais pour entendre plus humblement leurs *idées*. On pourrait enfin tenter de multiplier les occasions d'activer les compétences et les savoir-faire, proposer à des groupes de jeunes gens de prendre en charge – à titre d'expérience délimitée, chaque fois temporaire, et au bout du compte analysée en commun – des secteurs de l'activité (publicitaire, pourquoi pas, mais aussi relationnelle, voire dans certains cas technique – ou artistique ?), des alvéoles du travail des théâtres.

On l'aura compris : cette réflexion s'insère dans le cadre d'une méditation plus large sur les blocages actuels de la vie théâtrale. Non que je prétende ici donner des leçons à quiconque : je ne dispose pas de solutions prêtes à l'emploi,

pour des problèmes que beaucoup, dans les théâtres, abordent avec fièvre et volonté. Je ne parle que d'un déplacement du point de vue. L'observation pourrait être résumée comme suit. La situation de ce qu'on appelle « le théâtre » aujourd'hui se caractérise, si l'on y regarde bien, par une étrange dissymétrie. D'une part, le théâtre est très vivant : parce que nombreux sont ceux qui ardemment s'y plongent, le souhaitent, ou en rêvent ; parce qu'une fois leur résolution prise ils s'y adonnent avec une furieuse passion, y trouvent des joies et un engagement si profonds que peu admettraient de s'en éloigner – et si l'éloignement à eux s'impose c'est par un déchirement violent. Ceux qu'on voit travailler au théâtre (amateurs, professionnels, ou tant d'autres dont la pratique ne se laisse pas clairement distribuer dans l'une de ces deux catégories) sont actifs, inventifs, décidés, généreux, talentueux, habités par une énergie très communicative : il n'est pas rare que leur passage dans divers milieux entraîne derrière eux des vocations multiples, des entrées en théâtre qui semblent se multiplier par contagion. Bref, le théâtre est vivant, dynamique, pousse dru *du côté des scènes*. Et, à côté de cela, ou face à cela, la réalité « théâtre » semble marquée d'un profond malaise, aussi bien dans les mêmes lieux, mais *du côté de la salle*. Innombrables sont ceux qui déclarent s'y ennuyer, même si une étrange fidélité les fait (pour certains) inlassablement revenir. La situation de spectateur ne semble s'accompagner d'aucune pensée forte⁸¹ (à l'inverse des commentaires, théorisations ou militances multiples et enflammés que connaissait la période dite « brechtienne »), surtout d'aucun *projet* voulu et entraînant. Les services de relations publiques peinent à définir une mission dont les repères oscillent entre l'ancien engagement militant, un très vague rôle de bienfaisance publique (répandre la culture, faire connaître le

⁸¹ Je ne dis pas qu'elle n'est jamais étudiée. Cf., parmi d'autres, les actes du colloque *La position de spectateur*, revue *Du théâtre*, hors série n° 5, Actes Sud Papiers, 1996, et les travaux de M.-M. Mervant-Roux, (comme *L'Assise du théâtre, Pour une étude du spectateur*, CNRS Editions, 1998), textes avec lesquels j'espère débattre ailleurs. Je parle d'une pensée engagée *dans* la pratique du spectateur, et prétendant communiquer avec elle par un *projet*.

théâtre), et le commerce pur et simple. Les spectateurs (quand ils ne sont que spectateurs, et non par ailleurs comédiens, metteurs en scène, régisseurs, amateurs ou professionnels – ou relations publiques) se taisent : on n'entend aucune parole émise du point de vue de l'activité spectatrice en tant que telle, dans sa singularité, pour en exprimer, en assumer la joie ou la colère⁸². Et surtout, alors que le désir de faire du théâtre semble actif, vivace, en permanente extension (avec en tout cas une croissance très forte des projets d'entrée en profession, qui en représentent la partie émergée, visible), la fréquentation des théâtres reste globalement stable – et plutôt étroite – avec certes des évolutions, mais où rien ne témoigne d'un élan comparable à ce qui a lieu *pour la pratique*. Je pense donc pour ma part que s'il y a une vitalité incontestable du théâtre, elle est aujourd'hui « sur les plateaux ». Les gens qui y séjournent, y oeuvrent ou y passent semblent témoigner d'une grande santé (culturelle, s'entend). En revanche, on peut parler d'une *crise de la condition spectatrice*. Vitalité sur scène, asthénie dans la salle : le théâtre d'aujourd'hui se tient dans cet étrange déséquilibre.

C'est un constat qu'annonçaient certaines tendances de la recherche professionnelle. En particulier celle qu'on pourrait définir comme tendance à *un théâtre sans spectateurs*. On connaît les investigations, pratiques mais théoriques aussi, de Grotowski sur ce point⁸³. Non seulement Grotowski a pratiqué, à partir de la fin des années soixante, un travail qui était principalement, voire quasi exclusivement orienté vers les acteurs eux-mêmes, à l'exclusion de toute fabrication de « spectacles ». Mais il en a forgé la théorie, pensée d'un « art comme véhicule », qu'il revendique comme porteur d'une radicalité, d'une puissance, tout entière active pour les agents, les « actants », les participants de ces recherches

⁸² Si ce n'est la critique – dont la critique devrait faire, on s'en doute, l'objet d'un autre travail.

⁸³ Cf. Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud-Académie expérimentale des théâtres, coll. « Le temps du théâtre », 1995.

endotropiques⁸⁴. Tout à l'autre bout du spectre théâtral (et idéologique), c'est aussi le cas de Gatti, qui travaille un an dans un milieu choisi, principalement *pour les participants*, lesquels vivent là une sorte de transformation personnelle et collective, une expérience sur soi⁸⁵. Gatti, ou son entourage, n'ont pas de peine à convenir de ce que l'organisation de représentations publiques est pour eux comme un supplément pas tout à fait indispensable, auquel ils consentent pour répondre à diverses demandes internes ou externes, et qui d'ailleurs rassemblent un nombre de spectateurs très limité au regard de l'investissement humain et financier engagé pendant une année de travail. Le cœur de « l'aventure » (c'est son mot), son objectif essentiel, est la période de préparation, et ce qu'elle produit chez les acteurs. On pourrait soutenir ces exemples de beaucoup d'autres, moins connus et peut-être moins explicites : il me paraît avéré en tout cas que, pour de nombreux travailleurs de la chose théâtrale, *la partie vivante du théâtre est l'expérience des répétitions*, dont les représentations constituent une sorte de prolongement, euphorique ou douloureux, mais en vérité moins trempé de vitalité.

Je vois bien que ces lignes peuvent être mal comprises, j'aperçois les malentendus prévisibles, honnêtes ou non, volontaires ou pas. Je ne prétends pas que l'observation soit en elle-même réjouissante – bien que je ne la trouve pas absolument déplorable. *Je ne dis même pas qu'il faille s'en accommoder* : peut-être la rénovation du théâtre impliquera-t-elle l'émergence d'une nouvelle santé de l'acte de représentation, d'une joie revenue, changée, pour la pratique de spectateur. Mais je suis convaincu que c'est un constat qu'il faut tenter aujourd'hui d'approfondir, de complexifier, de méditer : *la santé du théâtre est sur les scènes*,

⁸⁴ Par ex : « Dans le spectacle le siège du montage est dans la perception du spectateur ; dans l'art comme véhicule le siège du montage est dans les *actants*, dans les artistes qui agissent. » J. Grotowski, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », in Th. Richards, *op. cit.*, p. 185.

⁸⁵ J'emprunte ce terme à P. Sloterdijk, par exemple dans son *Essai d'intoxication volontaire*, Calmann-Lévy 1999 [Carl Hanser Verlag, 1996], p. 11-13 – sans préjuger de mon point de vue sur les controverses déclenchées par les interventions récentes de ce philosophe.

et les salles sont malades. Qu'il faille y penser un peu ne fait aucun doute : si l'hypothèse est pertinente, la situation n'est pas tenable. La maladie de la salle est contagieuse, la scène n'en restera pas indéfiniment protégée. L'asthénie des publics (dans l'acception classique de ce dernier mot) bloque les plateaux, les cerne, les assiège, et ne manquera pas d'y multiplier les risques d'étouffement. On en voit peut-être les premiers effets : car la vitalité qui se déploie sur les scènes n'a, pour l'instant, pas produit les résultats esthétiques qu'on pourrait en attendre. Tant de gens mettent tant de fougue à faire du théâtre que le drame et le jeu devraient être en plein chambard, en plein remue-ménage de formes et de langues. Ce n'est pas faire injure au théâtre que d'observer qu'il n'en est rien. Il y a de bons spectacles, de très bons, de très mauvais : professionnels, amateurs, et autres. Mais nous ne vivons pas une période de transfiguration inventive du langage théâtral, comme le théâtre en a connu dans les années cinquante (pour l'écriture dramatique), les années soixante ou soixante dix (pour l'écriture scénique), comme la danse l'a vécu dans les années quatre-vingt, et la poésie musicale des rues dans l'extrême fin du siècle. Le théâtre n'était pas, ces derniers temps, en phase d'explosion créative, chacun le sait bien. Et cela contraste avec la vitalité qu'une bonne partie de la jeunesse y engage. Il n'est pas interdit d'imaginer que ce blocage esthétique, au fond si étonnant, n'ait quelque lien avec *la crise de la condition spectatrice*, avec le malaise qui court les théâtres dans l'expérience des publics. Pour fabriquer des langages neufs, il ne suffit pas de pratiquer un art avec feu : il faut encore *l'adresser* à d'autres, qui puissent autant rénover leurs actes d'écoute ou de regard que ceux de la scène réinventent leur vie sur les planches. *Au théâtre, il faut changer la salle, ou que la salle change : c'est la condition d'une « scansion d'œuvres futures, de très grandes œuvres à venir, dans leur pulsation nouvelle et leur incitation d'ailleurs. »*⁸⁶

⁸⁶ Saint-John Perse, « Les tragédiennes sont venues... », in *Amers, Œuvres complètes*, Gallimard-La Pléiade, 1982, p. 292.

Qu'est-ce que cela, « changer la salle » ? On n'a fait ici que suggérer un élément de réponse, à peine esquissé. La réflexion sur ce thème demanderait, c'est le moins qu'on puisse dire, un tout autre *rapport*. En tout cas, de l'œil où on le voit ici, ce pourrait être : une série de conséquences pratiques, découlant de cette pensée que *l'acte du spectateur* est désormais indissociable de son désir de jeu. Une autre *situation* du théâtre, transformée et déplacée par le fait de ne plus se vouer à une idée du spectateur aujourd'hui caduque (le bon goûteur de représentations, le consommateur averti et intéressé), mais s'adressant à des assemblées que traverse cette nouvelle expérimentation sociale et individuelle (sociale en tant qu'individuelle) qu'expriment les désirs de jeu – désirs du changement des rôles, d'expériences de la variation, de responsabilité et d'activité dans l'invention de soi. Contribuer au changement de la salle, ce serait alors, pour les responsables de théâtre, modifier leur approche du public en ce sens, dans un comportement orienté par cette prémisse. C'est le sens des réflexions ici proposées sur *l'orientation* d'une action vers les publics étudiants.

4.

Recherches

Le théâtre a besoin de pensée⁸⁷. Le théâtre est un effort de pensée mis en scène, en corps ou en signes. Si l'on veut croire, avec Hegel, que comme tout art le théâtre soit « présentation sensible de l'idée » (ce qu'il faut se garder d'interpréter de manière simpliste : présentation sensible de l'idée ne veut pas dire « conditionnement », au sens industriel, mise en paquet, enveloppement d'une idée toute prête dans un habillage sensible ; présentation sensible de l'idée veut dire : l'idée engagée dans le risque de la présence, du devenir-présence, l'idée emportée dans l'aventure de son incorporation visible, matérielle, offerte, adressée, et prenant forme elle-même dans cet engagement)⁸⁸, si l'on accorde du crédit à cette thèse hégélienne donc, le théâtre se nourrit d'idées, vit d'une confrontation et d'une sorte de corps à corps permanent avec le monde des idées. Il ne s'agit pas ici de théâtre intellectuel, ni de théâtre à thèse, ni peut-être même seulement de ce que Vitez spécifiait comme « théâtre des idées » : il s'agit de tout théâtre, en tant qu'il se construit, de façon avouée ou non, comme une pensée sur scène. (Après cela : bonne ou mauvaise pensée, médiocre ou ambitieuse, c'est autre chose).

Le théâtre a donc le plus vif besoin de cet aliment, de cet air, de cette matière à combustion qu'est pour lui la pensée. Et l'on observe en effet que bien des gens de théâtre se montrent, souvent, affamés de cogitations. Boulimiques, voraces : courant aux propositions spéculatives réputées les plus fortes, neuves, ou au moins

⁸⁷ Les trois pages ci-dessous (p. 82-85) sont reprises, avec quelques modifications, du rapport d'étape cité plus haut (p. 68, n. 76).

⁸⁸ Cf. Hegel, *Cours d'esthétique I*, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Aubier 1995, par ex. p. 98 et suiv., ou 152 et suiv.

attractives, au gré des rencontres – formation personnelle, mots ou photos, croisements fortuits. Metteurs en scène, ou acteurs, aperçus un livre (ou un amoncellement de livres) en mains, parmi les plus drus, indigestes. L’homme de théâtre veut des énoncés à mâcher, ruminer, pétrir – ou à dévoyer.

Or, l’Université est un énorme chantier de production d’idées. Elle n’est pas seulement cela (parfois elle reproduit plus qu’elle ne produit), et elle n’est assurément pas seule à tenir ce rôle. Mais il est certain qu’on y trouve une grande part des forces de production intellectuelle, et que des milliers de têtes sont prises là dans des aventures de pensée singulières, ambitieuses, novatrices. On peut pourtant soutenir que (sous cet angle de vue au moins) l’échange entre théâtre et universités est infime par rapport à ce qu’il pourrait être. Parce que les structures universitaires de la recherche sont (ou paraissent, souvent à bon droit) hermétiques, et les universitaires solitaires, introuvables. Parce que l’habitus universitaire est surcodé par des manières, des modèles de comportements très typés, et qui font obstacle au dialogue. Parce que les universités sont aujourd’hui un monde océanique dont on a du mal à comprendre l’organisation et où il est donc très difficile de trouver ce qu’on cherche, surtout depuis le dehors. Et aussi parce que les uns ou les autres font preuve parfois d’un véritable défaut de curiosité. D’où des préjugés symétriques : les universitaires semblant à la fois surannés et arrogants, et les gens de théâtre fantaisistes et narcissiques. Préjugés qui, on le voit bien, ne sont pas sans fondements ici ou là.

Je vais donc tenter d’indiquer ici quelques directions de travail, extrêmement partielles, en vue de fertiliser cette friche. Des expériences se font déjà, mais encore bien étroites au regard du possible, et peut-être du nécessaire. Ajoutons d’abord deux précisions.

a) Une considération d’importance, qu’il faut garder à l’esprit pour rendre actives ces rencontres, est que le théâtre ne requiert pas seulement de la pensée, *il en produit*. Que le théâtre soit un acte de pensée sur scène induit qu’on ne trouve

pas seulement de la pensée au début de son processus, comme une condition, mais également au terme, comme un résultat. Il faut donc inventer le moyen d'intéresser les universitaires à la lecture des *résultats de pensée* qui peuvent être produits sur les planches. Je ne parle pas ici d'activité critique, au sens banal (mais peut-être bien de *critique* dans l'acception la plus profonde, conceptuelle du mot). Plus d'un scientifique comprend aujourd'hui, semble-t-il, que l'activité de recherche ne se nourrit pas seulement des expériences construites par la procédure scientifique elle-même, mais aussi d'incitations, ouvertures et propositions qui naissent dans d'autres champs du savoir et de la culture. Il faut chercher des moyens de piquer la curiosité des scientifiques vers les expérimentations qu'élaborent, ou peuvent élaborer, les théâtres.

b) Ce souhaitable échange doit évidemment concerner la recherche universitaire vouée au théâtre. Bien que de nombreux points de contact, ou « passerelles » existent et fonctionnent (certains universitaires spécialisés sont parmi les meilleurs observateurs, et analystes, de la vie du spectacle vivant, dans et hors nos frontières), on reste cependant loin des collaborations riches et multiformes qui semblent possibles. Mais on aura compris que le désir ici formulé est loin de se borner aux rapports entre vie théâtrale et départements universitaires d'études théâtrales ou d'Arts du spectacle. Il s'agit de la nécessité de donner du dynamisme aux échanges entre le théâtre et les foyers les plus divers de la vie universitaire : le théâtre à beaucoup à recevoir de la réflexion économique, juridique, politique, des sciences fondamentales, « dures » : biologie, cosmologie, pensée physique ou mathématique, d'une découverte des pratiques qui leur sont associées (médicales, par exemple) et encore évidemment de tous les champs des sciences humaines. Et il n'est pas inconvenant de supposer qu'il a un peu à donner, aussi – disons-le modestement –, aux unes et aux autres. Ce sont toutes ces fertilisations possibles de la vie théâtrale qu'il faudrait relancer.

On peut imaginer que le ministère de la Culture contribue, à sa manière et pour une part, à rendre ce lien (entre théâtre et recherche) plus fécond, plus tonique. Et cela pour deux raisons au moins. D'une part, si le modèle « dualiste » est celui qui prévaut dans l'avenir des formations – comme on peut le trouver souhaitable, et probable en tout cas – il serait normal que le dispositif général des Ecoles de théâtre comporte une pointe, ou un secteur, spécifiquement ouvert à la recherche. On répondra que dans ce domaine, scénique, c'est la plus grande part du théâtre (au moins du théâtre d'art) qui est vouée, par principe, à la recherche la plus exigeante. Et c'est vrai. Mais le mot « recherche » s'entend en des sens divers : si toute activité artistique est, en un sens, de recherche, il n'en résulte pas pour autant qu'il ne faille prévoir, et organiser, des modalités particulières, des impulsions propres, pour « la recherche » au sens réflexif évoqué plus haut. Car il ne s'agit pas ici (ou pas seulement) de la recherche artistique au sens large, mais plutôt du lien entre celle-ci et la recherche fondamentale dans les sciences et les théories.

La seconde raison peut paraître de conjoncture, mais ici la conjoncture est profonde, et s'annonce durable. Car on pourrait poser que ce développement du lien entre théâtre et recherche incombe aux universités, et particulièrement à celles qui s'occupent de théâtre, et se trouvent ainsi à la croisée de ces chemins. Mais il y a fort à parier que ce ne serait pas de bonne méthode. En effet, les Universités, pour des raisons qui leur appartiennent, sont empêtrées dans des lourdeurs et des confinements qui avoisinent la paralysie. Les budgets alloués à la recherche, dans ces domaines, sont microscopiques : une « jeune équipe », forme institutionnelle qui peut réunir jusqu'à des dizaines de chercheurs dans trois ou quatre disciplines différentes, se trouvera heureuse de recevoir, après des procédures kafkaïennes, cinquante mille francs annuels, à partager entre une dizaine d'initiatives au moins. On ne peut pas soupçonner, de l'extérieur, la quantité de formulaires paperassiers qu'il faut à un universitaire du plus haut niveau faire et refaire pour espérer bénéficier, en bout de course, de trois ou cinq mille francs à injecter dans un

colloque ou une famélique publication. Il n'est pas exagéré de dire que le seul travail requis pour obtenir ces ressources, mesuré et payé convenablement, excéderait déjà le volume de la somme obtenue. Sans parler des dédales courtelinesques qu'il faudra parcourir pour tenter de faire rémunérer un invité de prestige à des taux dont se gausserait une plomberie de quartier. Bref, les Universités ne sont pas, pour l'instant, en état d'insuffler quelque « dynamisme » que ce soit dans ce domaine. Ce qui ne veut évidemment pas dire que les chercheurs, à titre personnel (voire, plus rarement dans nos domaines, collectif) ne soient pas dynamiques. Mais une part insondable de leur dynamisme se perd dans ces épisodes cocasses – ou sinistres.

Alors qu'on peut penser que le Ministère de la Culture jouit encore, provisoirement ou pas, d'une plus grande liberté de mouvement, du fait au moins de la taille limitée de ses services et de la (relative) légèreté de ses procédures d'attribution. Il n'est donc pas déraisonnable de désirer qu'il prenne quelques initiatives pour tenter de décroïsonner les rapports entre théâtre et recherche, ou pour créer quelques foyers d'échanges vivants.

Une de ces initiatives pourrait être la création d'une agence, ou d'une mission, ou d'un programme pour le développement des échanges entre théâtre et recherche. Je ne sais comment il faudrait baptiser la chose : je dirai plutôt ci-dessous « mission », parce qu'« agence » – mot dont j'aime bien le radical actif – me paraîtrait faire signe vers trop de permanence, avec le risque d'une institution durable et peut-être vite encroûtée ; et que « programme », en revanche, semblerait évoquer un ensemble d'activités précisément préconçues, cadrées, alors que dans ces matières il faut rester ouvert aux évolutions, à l'imprévu, aux suggestions de tous.

Cette « mission », donc, pourrait développer son action dans des directions diverses – et de préférence dans celles qui ne sont pas, d'ores et déjà, trop

domiciliées dans des départements universitaires en place, dont il ne faut pas doubler l'activité. Le travail de la mission serait plutôt d'ouvrir des voies, à titre d'incitation temporaire, de créer des rapprochements inattendus, afin que des chercheurs engagés dans des travaux déjà structurés en rencontrent d'autres, qu'ils ne croiseraient peut-être pas dans les procédures habituelles. Par exemple : *a*) des recherches dont le théâtre serait l'objet, mais menées à partir de disciplines moins habituées à le faire que l'histoire du théâtre ou l'analyse littéraire – on pourrait ainsi souhaiter un développement des études de la *vie économique du théâtre*, plus poussées ou précises que ce qui existe aujourd'hui, de sociologie plus approfondie de la relation théâtrale, d'analyse comparative développée du monde des spectacles (des procédures de formation, par exemple) entre cultures ou civilisations différentes ; *b*) des recherches concernant les liens possibles entre théâtre et sciences : organisation d'échanges entre hommes de théâtre et scientifiques des disciplines les plus diverses (sciences mathématiques et physiques, sciences de la vie par exemple), à partir de thèmes parcourus par les uns et les autres (hommes ou oeuvres qui valent comme références croisées : Diderot entre théâtre et biologie, Goethe et la figure dramatique-scientifique de Faust ; mais aussi, dans leur éternelle actualité, questions du lien corps-esprit, ou audition-vision, telles que de part et d'autre elles s'agissent) – ou au contraire à partir de leurs écarts a priori ; *c*) des recherches concernant le rapport entre le théâtre et les autres arts – qu'ils soient avec lui dans des relations d'apparente proximité ou de distance : par exemple la littérature, bien sûr, mais aussi la musique ou les arts visuels. Il pourrait s'agir ici de confronter des visions qui sont peut-être aujourd'hui moins en dialogue qu'elles ne l'ont été par le passé (nouvelles lectures universitaires des oeuvres classiques et nouvelles mises en scène par exemple) ou de mettre en discussion des pratiques parfois voisines et pourtant peu habituées au croisement (architecture théâtrale et musicale, dramaturgie scénique et filmique, temporalité du théâtre et de la vidéo, modèles physiques du théâtre et de la sculpture, usages de

l'espace au théâtre et dans les installations plastiques, scènes du drame et scènes de la danse, etc.) Tout ceci étant, on le voit bien, de toutes premières suggestions à multiplier, à trier, à débattre.

A partir de ces questions très diverses, les impulsions proposées par la mission pourraient être de plusieurs ordres – ce qui suppose qu'elle soit dotée de moyens significatifs – : organisations de rencontres et confrontations, bourses d'études ou de recherche, initiative ou soutien de publications, ou encore contribution à des réalisations théâtrales (en veillant, c'est nécessaire, à ce qu'il ne s'agisse pas d'aides à la production plus ou moins maquillées, et en contrôlant le fait que les sommes allouées servent bien au développement de programme de recherches, au sens entendu ici, et au souci effectif du lien entre théâtre et recherche). La mission pourrait être dotée, dans ce but, d'un collège de réflexion, peu nombreux (afin d'éviter la lourdeur des procédures et des séances, et de favoriser un échange actif, léger), peu durable (dont la durée dépendrait de la durée de vie de la mission, mais qui devrait être renouvelé si celle-ci s'étend sur plus de deux ans), et composé avec un souci de présence conjointe de chercheurs de haut niveau (dans des sciences diverses) et d'artistes très créatifs.

*

Il ne me semble pas être très enclin au passéisme, à la nostalgie des temps révolus : je cherche plutôt, bien ou mal, à porter une attention à ce qui vient et dont la figure encore nous échappe, au nouveau qui va nous surprendre. On m'autorisera donc peut-être, par exception, la remarque que voici. Théâtre et universités⁸⁹ nous

⁸⁹ Il est temps, peut-être, de dire un mot de la forme choisie pour le titre de ce rapport. Si j'ai voulu, en effet, mettre au singulier le théâtre, c'est tout simplement parce que le problème posé ne concerne pas seulement les théâtres (les maisons de théâtre), mais la profession, ou l'art, dans son ensemble : par exemple, aussi la direction du ministère dont c'est une des charges. Pour la vie universitaire, il m'a semblé que désormais elle s'écrit irréversiblement au pluriel. Non qu'aucune valeur commune ne fonde l'idée de l'Université, mais c'est désormais en effet une idée, régulatrice dans le meilleur des cas. La pratique, elle, me paraît engagée décidément dans le multiple – et je ne vois pas qu'il y ait lieu de préconiser un retour.

apparaissent souvent aujourd'hui comme deux mondes que tout sépare, deux univers clos que rien ne lie sinon une méfiance réciproque, résultant de mentalités, de modes de vie et de pensée divergents, et qui s'accusent réciproquement de cérébralité paralysée dans un cas – règles très lourdes, impécuniosité avare, réticence frileuse aux changements et aux aventures – et, à l'inverse, d'une responsabilité bien flottante – goûts de luxe et d'apparat, normes de fantaisie, survalorisation narcissique du corps et de l'être-là. Pour avoir traversé la paroi (dans les deux sens), je peux, me semble-t-il, témoigner de ce que le lien entre théâtres et universités ne va pas de soi, qu'il est comme engourdi et que les uns et les autres y consentent à reculons. Il faut que la société (les flux d'évolutions, les vagues de théâtre déferlant sur les facultés et les désirs de public universitaire qui hantent les théâtres) leur impose la rencontre, voire la coopération, pour qu'ils se retrouvent aux prises avec une action commune. Mais l'initiative ne leur viendrait pas volontiers.

Or (c'est ici que le soupçon de nostalgie pourrait m'atteindre), le temps n'est pas si éloigné où de hautes figures de la vie intellectuelle, universitaires par leur statut et leur activité, *animaient* littéralement de leurs impulsions et de leurs écrits la vie théâtrale la plus neuve. Je pense à Roland Barthes : non seulement celui des écrits de jeunesse, bien sûr, mais aussi celui qui, plus tard, éloigné du théâtre, produisait dans des textes d'une autre visée des fulgurations qui ont éclairé plus d'une scène. C'est ainsi qu'un court article sur le Bunraku⁹¹, au ton pourtant quasiment détaché, a pu être indéfiniment commenté, lu et relu, par de jeunes groupes de professionnels turbulents, qui pensaient recevoir là des chocs d'énergie et dégager des couloirs d'inventions. En sens inverse, les analyses aiguës – denses et pourtant légères, si l'on peut associer ces éloges – que Bernard Dort appliquait à la vie théâtrale, l'œil portant haut, et avec une ampleur de vues qui balayait les

⁹¹ Plus tard repris dans *L'Empire des signes*, Ed. Skira, 1970, p. 68 et suiv.

scènes d'Europe, servirent à beaucoup de miroir réflexif sur les tendances et parcours du temps.

Je n'évoque pas ces deux irradiants souvenirs pour me plaindre de leur disparition. Le temps n'est plus aux maîtres, et c'est bien. Je voudrais seulement remarquer que le lien, fécond et productif, courait dans les deux sens : c'est ainsi – pour prendre d'autres exemples – que nous avons été littéralement nourris, dans nos explorations les plus directement scéniques, de textes de Jacques Derrida, particulièrement de ceux qui, dans *L'Écriture et la différence*⁹² articulaient une « critique de la représentation ». Il est vrai que ces analyses parfois (mais parfois seulement) prenaient appui sur des problématiques de théâtre, comme par exemple dans les deux stupéfiants articles consacrés dans ce même volume à Artaud⁹³. La chose est connue. Mais, ajoutons, ce qui est peut-être moins présent aux mémoires, qu'*en sens inverse aussi*, telle représentation à Paris du Piccolo Teatro, où Giorgio Strehler mettait en scène une pièce totalement ignorée de l'obscur Bertolazzi – dont la notoriété pour beaucoup se limite encore aujourd'hui à cet épisode – conduisit Louis Althusser à un texte majeur⁹⁴, dont les conséquences *proprement philosophiques* furent considérables. Et bien supérieures, à mes yeux, à ses conséquences théâtrales : je ne suis pas sûr que cet article ait eu des effets bien marqués sur les scènes – si ce n'est des effets de repérage (voire, paradoxalement, d'identification) –, mais je peux témoigner, comme beaucoup d'autres, qu'il alimenta mille débats de philosophie la plus furieusement spéculative. Et si l'on veut ne voir là qu'une marque typique des singulières « années soixante », voici un autre exemple, peut-être plus frappant encore. Il est arrivé à Foucault de déclarer : « J'appartiens à cette génération de

⁹² Ed. du Seuil, 1967.

⁹³ « La parole soufflée », *ibid.*, p. 253 et suiv., et « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », p. 341 et suiv.

gens qui, lorsqu'ils étaient étudiants, étaient enfermés dans un horizon qui était marqué par le marxisme, la phénoménologie, l'existentialisme, etc. » C'est là un point d'histoire de la philosophie bien intéressant : quels sont les événements de pensée qui ont conduit un Foucault (et plus d'un avec lui) à s'émanciper de ce contexte intellectuel, et à s'engager dans de nouvelles voies ? On attendrait l'évocation d'un grand livre théorique, d'une découverte dans les sciences, voire d'un changement imposant sur la scène de l'histoire. Or, Foucault poursuit : « et pour moi, la rupture est venue avec Beckett : *En attendant Godot*, un spectacle à vous couper le souffle. »⁹⁵ Voilà l'exemple d'un événement spécifiquement théâtral (il s'agissait bien du spectacle, et pas seulement du texte), dont les conséquences sur le plan de la pensée furent, c'est le moins qu'on puisse dire à en croire ce témoignage, tout à fait inouïes.

On ne s'étonne pas, alors, d'observer qu'une bonne part de l'invention scénique qui a transformé le visage de notre théâtre se soit produite *à partir du milieu universitaire*. On le sait bien : en France, des figures aussi décisives que celles d'Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent (il faudrait en citer bien d'autres), sont issues du théâtre universitaire, qui a fait naître des troupes comme celles de l'Aquarium. Sur le terrain international, c'est le festival du théâtre universitaire de Nancy qui a servi de lieu d'irruption à un nombre considérable de chamboulements du langage théâtral, dont les plus irréversibles : Robert Wilson y a fait découvrir *Le regard du sourd*. Je ne rappelle ces évidences que pour faire réapparaître, à notre regard d'aujourd'hui qui l'oublie un peu, que la coupure entre milieu universitaire et recherche théâtrale la plus avancée ne va pas de soi.⁹⁶

⁹⁴ « Le "Piccolo", Bertolazzi et Brecht, (Notes sur un théâtre matérialiste) », in *Pour Marx*, auj. La Découverte-Poche 1996, p. 129 et suiv. Cf. à ce propos la remarque d'E. Balibar dans son avant-propos, p. VIII.

⁹⁵Cité dans J. Miller, *La Passion Foucault*, Plon 1995, p. 86.

⁹⁶ C'est une des faiblesses de l'argumentation de Fumaroli, concernant l'émergence, mortelle pour l'Université telle qu'il la pense, de la Culture d'aujourd'hui, que de ne pas savoir rendre compte de la fermentation *au sein de l'université* des bouleversements dont cette « culture »

Risquons une suggestion iconoclaste : *cette coupure n'est pas une bonne chose pour le théâtre*. Il n'est pas interdit de penser qu'elle entretient un certain rapport avec la crise de l'invention théâtrale constatée aujourd'hui. Non qu'elle en soit la simple cause : mais elle participe, comme symptôme et repère, d'un état de fait dont l'engourdissement de l'innovation théâtrale est un autre signe visible.

De sorte qu'on peut bien, après tout, faire l'hypothèse que la relance active du lien et des circulations entre théâtre et université puisse être riche de quelque bienfaits pour le désétouffement universitaire, qui est une exigence de salut public, et pour la vitalité du théâtre, qui n'aurait pas à s'en plaindre. Et qu'avec prudence et audace, depuis la place et les fonctions qui sont les siennes, le ministère de la culture ait quelques motifs d'y apporter sa contribution.

Avril 1999-janvier 2000.

est l'effet et l'écho. D'ailleurs, il n'est pas étonnant qu'entre autres haines, son discours soit émaillé des marques d'un mépris si absolu pour le langage scénique d'aujourd'hui, qu'il se verrait bien rayer d'un trait, comme si une annotation professorale à l'encre rouge suffisait à inverser le cours de l'histoire des arts. (Par exemple : *op.cit.*, p. 48-50, 131, 182-186)

Références bibliographiques

- André Malraux ministre*, (collectif), Paris, La Documentation française – Ministère de la culture, 1996.
- ARESER (Association de réflexion sur les enseignements supérieurs et la recherche), *Quelques diagnostics et remèdes urgents pour une université en péril*, Paris, Raisons d’agir Editions, 1997.
- Art et Culture dans les Universités* françaises, Ministère de l’Education nationale, de l’Enseignement supérieur et de la Recherche (DGES-MST-DGRT), Janvier 1996.
- DE QUEIROZ, J.-M., « Les étudiants et la culture : de l’héritage (1964) à la déshérence (1994) ? », in R. SECHET (s. la dir. de), *Université droit de cité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes 1994, p. 215 et suiv.
- DONNAT, O., *Les Amateurs, Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, Ministère de la culture DAG-DEP, 1996 (enquête 1994).
– *Les Pratiques culturelles des Français*, Paris, La Documentation Française 1998 (enquête 1997).
- DUVIGNAUD, J., *L’Acteur*, Paris, Editions Ecriture, 1993, [Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1965].
- FUMAROLI, M., *L’Etat culturel, Une religion moderne*, édition augmentée, Paris, Biblio essais, s.d., [1999 ?], De Fallois, 1992].
- GALLAND, O., (s. la dir. de), *Le Monde des étudiants*, Paris, PUF, 1995, coll. « Sociologies ».
- GALLAND, O., et OBERTI, M., *Les Etudiants*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 1996.
- GRASSET, A., PEDUZZI, F., *Contribution*, Paris, Ministère de la Culture, 1998.
- GUY, J.-M., *Les Jeunes et les sorties culturelles*, Paris, Ministère de la Culture DAG-DEP, 1995 (enquête 1994).
- LAURET, J.-M., en coll. avec V. BECQUET, *Culture et Université, Le partenariat entre institutions culturelles et universités*, Dijon, Les Presses du réel, 1997.
- MALRAUX, A., *La politique, la culture, Discours, articles, entretiens (1925-1975)*, Paris, Gallimard-Folio, 1996.
- MENGER, P.-M., *La Profession de comédien, Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation Française, – Ministère de la Culture-DEP, 1997.
- MONGREDIEN, G., *La Vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966.
- Où va le théâtre ?* (dir. J.-P. THIBAUDAT), Paris, Hoëbeke, coll. « Arts et esthétique », 1998.
- PAVIS, P., « Théorie et pratique dans les études théâtrales à l’université », in *Théâtre* n° 1, Université Paris 8, Paris, L’Harmattan, 1998, p. 103-128.
- RENAUT, A., *Les Révolutions de l’université, Essai sur la modernisation de la culture*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
- RICHARDS, Th., *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud-Académie expérimentale des théâtres, coll. « Le temps du théâtre », 1995.
- Théâtre et université*, revue *Etudes Théâtrales* n° 1-1992, Centre d’Etudes Théâtrales de Louvain La Neuve (Belgique), 1992.

Denis Guénoun : repères.

Né en 1946, à Oran. Agrégation de philosophie (1970), Doctorat de philosophie (Strasbourg, 1994, dir. Ph. Lacoue-Labarthe), Habilitation à diriger des recherches (Art et Sciences de l'art – théâtre, Paris X Nanterre, 1997, dir. R. Abirached).

Comédien, musicien, metteur en scène. Fondateur et animateur de la compagnie *L'Attroupement*, (1975-1982), puis du *Grand Nuage de Magellan* (1983-1990). Directeur (1986-1990) du Centre Dramatique National de Reims. Président (1986 et 1987) du Syndicat National des Directeurs d'Entreprises Artistiques (SYNDEAC). Metteur en scène d'une vingtaine de spectacles, dont *Jules César* (Avignon 1976), *Agamemnon* (Strasbourg, 1977), *Le Jeu de Saint Nicolas* (Nancy, Paris, 1979-80), *Un Chapeau de paille d'Italie* (Avignon 1981), *L'Enéide* (Marseille, 1982), *Le Printemps* (Chateaufallon, 1985), *Faust* (Reims, 1987), *La Levée* (Reims, 1989), *X ou le petit mystère de la passion* (Paris, 1990).

Auteur de textes pour la scène, représentés en France et à l'étranger : *L'Enéide, d'après Virgile* (Actes Sud, 1982) ; *Le Printemps* (Actes Sud, 1985) ; *Un Conte d'Hoffmann* (Ed. de l'Aube, 1987) ; *La Levée* (Ed. du CDN Reims, 1989) ; *X ou le petit mystère de la passion* (Ed. Les Cahiers de l'Egaré, 1990), *Le Pas* (Ed. de l'Aube, 1992) ; *Paysage de nuit avec oeuvre d'art* (Ed. Les Cahiers de l'Egaré 1992) ; *Un Sémite (Les Temps Modernes n° 562, mai 1993)* ; *Lettre au directeur du théâtre* (Ed. Les Cahiers de l'Egaré, 1996) ; *Monsieur Ruisseau* (Circé, 1997) ; et, pour les inédits, *L'opinion des sexes* (Création Vidy-Lausanne, mes. P. Le Mauff, 1999), *Scène (où quelqu'un dort)*, (Création L'Auberge de l'Europe Ferney-Voltaire, mes. H. Loichemol, sept. 2000), *Lit* (commande France-Culture 2000).

A publié divers essais sur le théâtre et la philosophie : *L'exhibition des mots, Une idée (politique) du théâtre* (Ed. de l'Aube, 1992, réed. augmentée Circé 1998), *Le théâtre est-il nécessaire ?* (Circé, 1997), *Relation, Entre théâtre et philosophie* (Ed. Les Cahiers de l'Egaré, 1997), *Hypothèses sur l'Europe* (à paraître, Circé, avril 2000).

A enseigné aux universités de Strasbourg (philosophie, 1991-1997), Nantes (théâtre, 1997-1998), Paris III (théâtre et philosophie, 1995-1998). Aujourd'hui professeur (Arts du spectacle – théâtre) à l'Université de Rennes 2 – Haute Bretagne.

Table

<i>1. Théâtre, culture, universités</i>	p. 4
<i>2. Le problème des formations théâtrales</i>	p. 25
A. Constats	p. 25
B. Modèles	p. 36
C. Propositions	p. 41
<i>3. Réflexions sur les désirs de théâtre</i>	p. 50
<i>4. Recherches</i>	p. 71
<i>Références bibliographiques</i>	p. 81
<i>D.G., repères</i>	p. 82