

Les études théâtrales et l'interdisciplinarité

Patrice Pavis

Numéro 29, printemps 2001

Méthodes en question

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041453ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041453ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société
québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pavis, P. (2001). Les études théâtrales et l'interdisciplinarité. *L'Annuaire
théâtral*, (29), 13–27. <https://doi.org/10.7202/041453ar>

Résumé de l'article

L'article examine le lien des études théâtrales aux différentes disciplines et méthodes qui sont apparues au cours des dernières années. Il tente de clarifier le rapport aux arts, aux médias et aux cultures. Il propose une périodisation des études théâtrales de 1958 à 2008, en imaginant la tendance actuelle à une nécessaire réhistoricisation de la recherche et de la pratique.

Les études théâtrales et l'interdisciplinarité

Qu'il l'imite ou s'y substitue, le théâtre représente le monde; il paraît donc légitime de l'étudier avec toutes les disciplines et les sciences dont on dispose pour mieux connaître l'un et l'autre. Si les études théâtrales ont trop longtemps eu peu recours aux sciences humaines, on les utilise à présent de manière pléthorique et anarchique, tant il est délicat de choisir la ou les disciplines qui vont réellement éclairer l'objet théâtral sans le faire disparaître ou l'endommager dans le processus de l'observation.

Aussi faut-il d'emblée clarifier la notion d'interdisciplinarité, employée indistinctement pour désigner tantôt les théories et les méthodes des études théâtrales, tantôt les pratiques artistiques ou médiatiques à l'intérieur du phénomène théâtral et spectaculaire.

On peut néanmoins distinguer plusieurs types d'interdisciplinarité dans le champ d'étude qui nous occupe :

- La confrontation de disciplines déjà constituées, parmi les sciences humaines ou expérimentales (la linguistique, la psychologie, etc.) : l'interdisciplinarité au sens strict.
- L'éventail des méthodes d'analyse et leur épistémologie.

- La confrontation de théories provenant d'horizons épistémologiques différents.
- La rencontre de plusieurs arts à l'intérieur de la représentation théâtrale ou de la *performance* : l'interartistique.
- Le théâtre, par contraste avec les médias : l'intermédialité.
- Le théâtre et les autres pratiques spectaculaires dans le cadre des *cultural performances* (pratiques culturelles spectaculaires) : l'interculturalité.
- L'application au théâtre et aux spectacles des méthodologies utilisées par les *cultural studies* (les études culturelles), dont on a pu définir ainsi le vaste programme : « l'histoire des études culturelles, le genre et la sexualité, l'idée de nation et l'identité nationale, le colonialisme et le postcolonialisme, la race et l'ethnicité, la culture populaire et ses publics, les sciences et l'écologie, la politique de l'identité, la pédagogie, la politique de l'esthétique, les institutions culturelles, la politique des disciplines, le discours et la textualité, l'histoire et la culture globale à l'époque postmoderne » (Nelson, 1992 : 1).

Les études culturelles, venues d'Angleterre et des États-Unis, multiplient les objets et les domaines de recherche, alors que l'interdisciplinarité au sens strict (qui a connu son apogée dans les années 1960 et 1970) englobe les disciplines capables de rendre compte du plus grand nombre possible d'aspects du phénomène théâtral (la linguistique pour le texte; la kinésique pour la gestuelle; la phonologie pour la voix, etc.). Plus qu'une somme de disciplines extérieures au théâtre, l'interdisciplinarité est donc une confrontation critique (une *critical theory*, diraient les Américains) de différentes méthodes et théories issues des sciences sociales. Toutes ces disciplines n'annexent pas le théâtre, ne rivalisent pas avec lui, mais éclairent plutôt tel ou tel aspect de son fonctionnement. Cette surabondance de disciplines, de méthodes, de théories n'est toutefois pas sans danger, si on les utilise sans aucune discrimination et sans finalité claire. L'interdisciplinarité va de soi, mais elle doit éviter l'exclusive comme l'éclectisme, privilégier une méthodologie d'ensemble spécifique à l'étude de tel ou tel aspect particulier ou général de l'œuvre théâtrale. Dans les années 1950 et 1960, lorsque l'interdisciplinarité est devenue le mot d'ordre de l'université enfin réceptive au structuralisme, toute discipline suggérant que le théâtre était beaucoup plus que de la littérature est accueillie avec enthousiasme par les études théâtrales, trop heureuses de se

démарquer des études littéraires. Mais, aujourd'hui, depuis les années 1990, c'est l'objet même des études théâtrales qu'il convient de réévaluer tout autant que l'objet théâtral ou spectaculaire dont la nature interartistique lui vaut parfois le titre de *interdisciplinary performance* (spectacle interdisciplinaire).

Il faut toutefois se garder de confondre l'*interdisciplinarité*, une méthode pour utiliser les sciences humaines permettant l'analyse des composantes du texte et de la représentation, et les études culturelles (*cultural studies*), un ensemble d'études où le littéraire ainsi que l'art élitaires ne sont plus le point focal de l'observation et où l'on étudie l'ensemble des productions culturelles de masse. Nul ne songerait, en l'an 2001, à mettre en doute l'apport des sciences humaines dans l'étude des arts et des lettres; le seul débat est de savoir si les *cultural studies* ont généré des théories aptes à analyser le théâtre, de manière différentielle, au sein des pratiques spectaculaires (ou *cultural performances*). La crainte des spécialistes des études littéraires ou théâtrales est que le théâtre occidental, et notamment le théâtre d'art et le théâtre de texte, ne soit *a priori* disqualifié comme élitiste et ne disparaisse dans la masse des spectacles et des pratiques culturelles de masse. Crainte excessive, probablement, puisque nous pouvons continuer à faire joujou dans notre ghetto doré, et être sûrs qu'on va nous laisser tranquilles et que personne jamais ne s'intéressera à nos surprenantes découvertes.

Ces premiers constats nous conviennent à réévaluer l'objet des études théâtrales comme les conditions de la pratique théâtrale, à nous interroger sur la pertinence de la notion de théâtre pour aborder des spectacles polymorphes. Posons comme point de départ que le fait théâtral considéré à la fois du point de vue de sa production (auteur, acteur, metteur en scène, scénographe, etc.) et de sa réception (spectateurs, société, théoriciens), expérience intellectuelle et émotive mais aussi somatique et kinesthésique, est l'objet des études théâtrales. Il s'agit « simplement » d'analyser cet objet avec les outils pertinents, d'en saisir l'expérience esthétique et de la décomposer en autant de domaines que nécessaire. On prendra garde de ne pas limiter ou fermer ces champs, de les aborder autant de manière théorique que pratique. Mais ce n'est pas tout de définir l'objet et le domaine des études théâtrales, encore faut-il s'entendre sur une épistémologie et une méthodologie propre à réaliser l'étude de cet objet éphémère (la représentation), complexe (le texte dramatique) et envahissant (l'institution), objet tantôt en préparation (répétitions pour la mise en scène, écriture du texte), en ébullition (la mise en scène concrète) ou en évolution (la réception des œuvres dramatiques et scéniques). De plus, l'élaboration d'un programme d'études théâtrales, pour rationnaliste et universel qu'il soit, oblige à historiciser le moment où l'on s'impose cette

réflexion. Il n'est plus question de l'établir dans l'absolu et une fois pour toutes : il faut juger du moment historique et du contexte géographique et culturel dans lesquels l'étude est effectuée.

Le moment historique est à redéfinir tous les dix ans environ, si l'on veut suivre le changement de paradigme épistémologique au cours de ces trente dernières années :

- 1958-1968 : conception plutôt logocentriste du théâtre, malgré l'influence de la dramaturgie brechtienne.
- 1968-1978 : débuts de la sémiologie théâtrale et insistance sur le discours théâtral et l'intertextualité.
- 1978-1988 : pratiques signifiantes, déconstruction et performance, sous l'influence de la théorie poststructuraliste américaine, d'où la promotion de l'interartistique.
- 1988-1998 : anthropologie théâtrale (influence de Schechner et Barba), pratiques spectaculaires et interculturalité.
- 1998-2008 : risquons ce pronostic optimiste : réhistoricisation de la recherche et de la pratique.

Écriture et lecture des textes dramatiques, en fonction de notre expérience de la pratique théâtrale

En ce début de millénaire, la pratique comme la théorie semblent avoir bouclé la boucle : elles ont définitivement dépassé l'étape philologique de l'étude des textes, pour mieux s'occuper de la scène et de la mise en scène, avant d'en revenir au texte, mais dans un tout autre esprit. Le texte dramatique a vécu au jour le jour les difficultés et les insuffisances d'une sémiologie théâtrale d'abord trop soumise à la discursivité (de 1968 à 1978), puis trop ballottée dans le relativisme des théories et des spectacles (1978 à 1988), avant d'être fondue dans le grand moule informe des *cultural* et *performance studies*, des études culturelles appliquées aux pratiques spectaculaires (1988-1998). Ce parcours s'achève, avec le sentiment de clore une époque – celle de la mise en scène comme art et comme théorie –, avant d'ouvrir sur un retour théorique du texte, sur une théâtralité textuelle

démarquée de la spectacularité, autant de perspectives menant à de profondes révisions méthodologiques et interdisciplinaires.

La plupart des grands débats théoriques actuels ne portent plus sur l'épistémologie et la méthodologie, mais presque exclusivement sur l'étendue du territoire pouvant se réclamer soit des *performances*, soit de l'ethnoscénologie, soit de la théâtralité. Territoire illimité, en constante augmentation du fait d'une activité ludique ou d'une métaphorisation incessantes : la notion de théâtralité est apposée à tout (rituels, pratiques de la vie quotidienne, arts plastiques, urbanisme, paysages, etc.). Emploi d'autant plus pléthorique que la théâtralité, ainsi mise à toutes les sauces culturelles, n'est plus qu'une notion métaphorique, échappant à toute saisie analytique, qui uniformise les objets analysés en leur imposant une désignation banale et convenue. Ainsi en va-t-il, par exemple, des métaphores que le *land art* emprunte à la théâtralité : la mise en scène, la spectacularité. Toutes les scènes, de la scène de ménage aux paysages américains aménagés par le *land art*, sont ainsi qualifiées de théâtral au regard d'un observateur potentiel; elles sont des *performances*, fabriquées pour nous et engageant une pratique humaine, données à voir en spectacle. Mais si tous les territoires du spectaculaire ont été réquisitionnés et quadrillés, les moyens de l'analyse ont-ils été donnés, les questions méthodologiques posées, les réflexions épistémologiques approfondies ? Nullement ! On est frappé par la difficulté et le refus de l'ethnoscénologie, des *performances studies*, de choisir une méthodologie, sous prétexte que « construire une science purement descriptive ou simplement interprétative reviendrait à conforter l'illusion monomorphique » (Pradier, 1995 : 20). Et pourtant, l'ethnoscénologie aspire bien, elle aussi, à « pratiquer des études croisées, combinant les "analyses intérieures" qui partent des critères propres à la culture étudiée, et les "analyses extérieures", fondées sur les notions et les méthodes scientifiques en usage » (p. 20). Elle sait bien qu'« il est fondamentalement nécessaire de multiplier les points de vue, non pour les juxtaposer, mais dans le but d'élaborer des systèmes complexes d'intelligence des phénomènes » (p. 20). Méfiante vis-à-vis des méthodes de l'analyse des œuvres occidentales, elle recule devant la complexité de leur description. Pour que l'ethnoscénologie, ou l'analyse interculturelle, ou les *performance studies*, se constituent véritablement comme « discipline nouvelle » (p. 36), il leur faudra, bon gré mal gré, inventer une méthodologie décrivant et interprétant les exemples choisis. D'où l'importance de la tradition herméneutique intraculturelle, et par conséquent pas uniquement occidentale, pour les études interculturelles. Dans leur hâte de ne rien oublier, les théoriciens et universitaires avaient un peu négligé de savoir comment procéderait l'analyse des objets étrangers ou interculturels.

Un souci épistémologique et méthodologique doit à présent guider la réflexion théorique. La crise de la recherche universitaire, notamment historique, dramaturgique, sémiologique, provient sûrement de la triste constatation que cette recherche ne semble nullement intéresser les gens de théâtre. C'est donc à nous, théoriciens et universitaires, d'inventer un nouvel usage de l'interdisciplinarité qui ne soit pas une fin en soi, mais qui aide les praticiens à réinvestir immédiatement dans leur pratique ce que « notre » interdisciplinarité leur suggère parfois. Plus que de concepts pointus et de savoirs savants pour « parler » de l'objet théâtral de manière universelle et de très haut, nous avons en fait besoin d'un projet global, d'observations locales et de méthodes applicables au travail théâtral concret.

Cette nouvelle approche oblige, en retour, à modifier la conception purement théorique de l'interdisciplinarité. En effet, il s'agit désormais de construire des théories qui puissent s'appliquer à plusieurs disciplines ou à plusieurs domaines plutôt que de pratiquer des disciplines trop cloisonnées ou au contraire trop ouvertes. À la place d'une interdisciplinarité au sens strict (qui applique des savoirs extérieurs à l'œuvre théâtrale), pourquoi ne pas établir des liaisons entre points de vue théoriques et pratiques scéniques ?

On s'essaiera donc à des connexions inattendues voire impossibles, à la mise en relation d'univers théoriques et pratiques habituellement et *a priori* mutuellement exclusifs. On confrontera, par exemple, la conception du geste psychologique (GP) de Michael Tchekhov et celle de l'action d'effort de Rudolf Laban, ou — liaison encore plus risquée — le geste psychologique et le *gestus* brechtien. Il s'agira donc alors d'établir le lien entre GP intérieur et propre à l'acteur qui n'est travaillé qu'avant la création scénique, une action d'effort qui optimise l'utilisation du corps sur scène, et le *gestus*, ou manière dont l'acteur établit pour lui et pour le spectateur une figuration des rapports sociaux entre les personnages, en fonction d'une vision contrastée et contradictoire de la vie sociale. Au comédien et au théoricien d'imaginer une série d'exercices et de principes, assurant la liaison des styles et des théories, vérifiant leur compatibilité. Les théories et les réalisations pratiques s'élaborent précisément lorsque s'établit une continuité et une transition entre les domaines ou entre des aspects habituellement isolés. Penser la déclamation avec le sens, le temps avec le geste, l'espace avec l'action rythmique, telles sont quelques-unes des connections possibles : encore faut-il les établir et les justifier ! Ces exercices d'interconnection et de vectorisation s'imaginent grâce à des théories, se réalisent et se justifient dans la pratique. On ne saurait trop les recommander. Ces confrontations forcées sont l'occasion d'ouvrir ou de

réouvrir quelques chantiers, dont on donnera quelques exemples pour l'acteur et le texte.

Acteur

À l'université, comme du reste dans la plupart des écoles d'acteurs, l'entraînement quotidien de l'acteur est laissé à la charge des comédiens eux-mêmes. Les traditions orientales, reprises par quelques metteurs en scène occidentaux, en ont fait la base de leur activité. Si l'entraînement ne devient pas une fin en soi, il procurera aux individus une conscience journalière de leurs progrès physiques et mentaux, en particulier du rapport et de la distance à réduire entre corps et esprit. Il sera alors le jardin secret de l'acteur, le baromètre de son cheminement patient vers une formulation physique des principales questions de l'esthétique et de l'esthésique (science du mouvement).

La partition de l'acteur et la sous-partition, sur laquelle elle repose et dont elle se nourrit, sont deux notions qui donnent accès au travail visible et invisible du comédien (Pavis, 1999). Elles permettent d'observer la constitution progressive du rôle, la construction du personnage, l'établissement de la fable, la relation avec l'ensemble de la représentation. Les apprentis-comédiens ont la possibilité – et c'est là un principe à encourager – d'expérimenter ces notions de l'intérieur comme de l'extérieur.

Le *gestus*, notion brechtienne qui ne concerne pas le seul acteur, mais l'ensemble de la présentation scénique, est un outil capital pour observer la façon dont le corps prend une dimension non seulement physique et référentielle, mais politique et symbolique.

Le corps pensant n'est pas seulement l'état vers lequel tend tout acteur qui se respecte, c'est le chiasme et le « savoir pratique » (Bourdieu) qui tiennent lieu de rencontre inespérée entre les théoriciens et les acteurs. Chiasme et moment aussi où l'on observe comment le théâtre situe des corps dans l'espace et les fait signifier autrement que par la parole. Il s'agit donc, sur le papier comme sur le plateau, de manipuler les corps pour examiner comment ils pensent et nous donnent à penser.

Texte

La dramaturgie des textes (étude de l'action, des personnages, de l'espace et du temps) a une longue tradition depuis Aristote jusqu'à Vinaver en passant par Corneille, Lessing, Brecht et bien d'autres. Par contre, l'étude, plus microscopique, des mécanismes textuels, des jeux de langage et des dialogues n'en est encore qu'à ses débuts. Il faudra donc approfondir l'étude de ces jeux, adapter la théorie des mondes possibles et de la fiction de l'implicite et des présupposés, des citations et de la réécriture à l'étude des textes dramatiques. Après la poétique du drame moderne d'un Szondi (1983), appliquée à la dramaturgie de 1880 à 1950, on rêve d'une poétique des formes dramatiques et d'une théorie de la mise en scène au XIX^e siècle, prenant en compte l'évolution historique du rapport entre acteur et mise en scène. Le siècle s'achève, les matériaux sont là, il n'y a plus qu'à construire la théorie explicative...

Dire le texte – se souviendra-t-on – ce n'est pas seulement tester sa voix, la libérer ou l'utiliser pour crier, grogner ou psalmodier, c'est aussi renouer avec l'art de la diction et de la déclamation. Or, la déclamation, depuis les temps de la libération vocale, a été assimilée et soumise à l'enseignement du jeu de l'acteur, alors que cette vieille discipline aurait dû et devrait retrouver ses pouvoirs et son autonomie : si elle doit s'ouvrir, que ce soit plutôt vers la lecture, la compréhension et l'interprétation des textes. Car la déclamation donne la clé du texte, en souligne la rhétorique, débouche sur la mise en scène et l'interprétation au sens large. Toute une tradition, anglaise chez Kristin Linklater (1975) ou Cicely Berry (1992), française chez Copeau, Dullin ou Jovet jusqu'à Michel Bernady (1988), et François Regnault (1987), a fait de la diction du texte le carrefour et l'interface entre le jeu scénique et la lecture individuelle des textes.

Tout texte peut être lu, au sens propre du terme, à savoir prononcé et énoncé de mille manières, *a fortiori* le texte dramatique en quête d'une voix et d'une interprétation. De nombreux types de lecture existent ou sont à inventer :

- La « lecture au ralenti », que propose Michel Vinaver, « se fait en s'arrêtant à chaque réplique, et commence par la question : quelle est la situation du départ ? Celle-ci étant définie, on relève, au fur et à mesure : a) les événements, b) les informations, c) les thèmes, de façon à isoler, dans le texte, ce qui est proprement action » (1993 : 896).

- La lecture dramaturgique, qui découle de la précédente, traduit en termes d'actions physiques et de choix de mise en scène ce que le texte propose.
- La lecture scénique est un exercice qui donne aux acteurs la possibilité d'écouter l'écho immédiat de leur réplique dans un espace à moitié investi par les participants de l'événement scénique, écho qui donne à entendre des sons et des accents insoupçonnés. Cette lecture scénique commence souvent, selon la recommandation de Charles Dullin, par une triple lecture mécanique qui articule les mots en les mâchant et remâchant, puis articule avec la mâchoire inférieure, et enfin effectue une lecture posée en plaçant la respiration et selon les règles de la syntaxe (1946 : 101).

L'enseignement de la dramaturgie (qu'il s'agisse de l'écriture dramatique ou de l'analyse des textes en vue d'une mise en scène) est le point le plus sensible du corps théâtral... Peu souvent proposé à bon escient, il a le grand mérite d'absorber toutes les questions théoriques et pratiques qui ne manquent pas de surgir dès que l'on est confronté à une parole agissante ayant une certaine tenue littéraire et pourtant soumise aux exigences pragmatiques de la scène.

Ces confrontations entre théories et pratiques s'effectuent toujours de manière expérimentale, voire ludique. L'interdisciplinarité n'est plus alors qu'un moyen d'accéder à une pratique scénique et à sa théorisation. Pour une mise en scène, on s'efforce de formuler les questions que l'on peut poser au spectacle et de préciser les tâches connues ou inédites pour sa réalisation. La mise au point d'un spectacle est l'occasion de déléguer à chacun des tâches connues (jouer, faire un décor ou des costumes, etc.), mais aussi des fonctions inédites ou expérimentales. Ainsi le tempographe sera responsable de la gestion scénique du temps; l'actantiel définira les grandes fonctions de l'action; le vectorisateur assure le lien entre signes et vecteurs; l'explicitateur décidera du degré de précision du discours de la mise en scène; le sémiologue contrôlera les travaux finis de la vectorisation. À chacun d'inventer une réflexion théorique en créant une nouvelle fonction au sein du collectif et en appliquant systématiquement à la mise en scène les nécessités de sa fonction.

Ces expérimentations mi-théoriques, mi-artistiques obligent à une immersion dans la pratique qui n'exclut pas une certaine rigueur théorique. Elles restaurent un certain pouvoir de l'interdisciplinarité, mais pour de bonnes raisons. Les mauvaises raisons consistaient à tomber dans un relativisme théorique et un éclectisme méthodologique où le dernier jargon à la mode (des éditeurs américains)

devenait par hasard le langage de référence; les bonnes raisons consistent à ne faire appel aux disciplines des sciences humaines que pour faire et faire mieux le théâtre que nous avons envie de nous offrir, elles nous forcent à revoir le rapport entre théorie et pratique, théâtreologie et création théâtrale.

La difficulté cependant est de faire vraiment se rencontrer la recherche universitaire et la profession théâtrale, chacune allant pour l'instant dans des directions séparées, ignorant l'autre. Leur confrontation est rare : l'ISTA (International School of Theater Anthropology) de Barba, quelques stages assurés par des artistes-pédagogues, quelques expériences à l'université. Les écoles d'acteurs, y compris le Conservatoire national d'art dramatique, privilégient les classes d'interprétation aux dépens des cours techniques (sur la voix, la déclamation, le mouvement) ou des enseignements historique et théorique : les élèves préfèrent préparer une scène sous la direction d'un metteur en scène célèbre que suivre un cours de déclamation ou d'analyse dramaturgique. Les disciplines ou les théories citées par les maîtres, eux-mêmes souvent férus de théorie (Lassalle, Mesguich, Adrien) le sont de manière purement anecdotique et décorative. Même l'université, ruinée ou préoccupée par une pseudo professionnalisation, paraît avoir renoncé à élaborer de nouvelles méthodologies, à faire appel à des disciplines en cours de constitution et elle n'est de toute évidence pas armée pour offrir une formation technique systématique et approfondie : au mieux, elle s'essaye dans les deux domaines théorique et pratique, sans le prestige du professionnalisme et sans la rigueur novatrice de la pensée.

Dès lors l'interdisciplinarité a perdu, au cours des vingt dernières années, beaucoup de sa superbe, du moins cette interdisciplinarité qui cherchait à imposer aux études théâtrales une discipline-pilote, que ce soit la linguistique, la sémiologie, le déconstructivisme ou l'anthropologie. Les sciences plus « dures » comme le cognitivisme, la pragmatique, l'analyse de la conversation ont du mal à s'imposer, étant donné leur trop grande complexité pour le simple théâtreologue et leur manque d'intérêt pour le praticien.

En revanche, un glissement terminologique et conceptuel semble s'être opéré de l'interdisciplinarité vers l'interartistique, l'intermédialité et l'interculturalité. L'objet de l'échange « inter » n'est alors plus la théorie ni la méthodologie d'une science, mais les pratiques artistiques, médiatiques ou culturelles venues d'horizons divers.

Mais s'agit-il encore d'interdisciplinarité ? Au sens strict, certainement pas. Dans la langue critique cependant, on parle couramment d'« *interdisciplinary practice* », « d'échanges à l'intérieur des arts du spectacle, comme la performance, la danse-théâtre, la musique et le théâtre » (Shevtsova, 2001).

Cette « pratique artistique », au sens large, comprend notamment les catégories suivantes : interartistique, intermédiatique, interculturelle.

Interartistique

Que le théâtre soit le produit de plusieurs arts qui se rencontrent, voilà qui n'est certes pas une grande découverte. Mais on est loin de la fusion des arts comme l'opéra wagnérien (le *Gesamtkunstwerk*) ou de leur distanciation réciproque (la représentation brechtienne). À présent, l'heure est à la confrontation des principes et des spécificités, à leur mise en interaction, plus qu'à la création d'une synthèse ou d'une distanciation : il s'agit d'expérimenter des rencontres où chaque art s'obstine à maintenir son identité et ses principes. On le verrait dans le théâtre musical d'un Aperghis ou d'un Goebbels, ou dans la danse-théâtre d'une Pina Bausch ou d'une Maguy Marin.

L'interartistique réside dans l'art d'utiliser au mieux ce que chaque art apporte d'unique tout en lui opposant une autre manière de signifier ou de représenter. L'incompatibilité ou la différence produit un effet de perspective qui oblige à reconsidérer chaque art et à le penser dans son rapport à l'autre.

Intermédialité

L'intermédialité constitue un autre type de pratique interdisciplinaire, encore mal connue, bien que, déjà théorisée par Walter Benjamin dans les années 1920 et abordée par les *cultural studies*. Elle impose sa volonté de ne pas limiter les échanges aux arts et aux spectacles, mais d'observer l'évolution des médias apparus à différents moments de l'histoire ainsi que leur impact les uns sur les autres et, par ricochet, sur l'œuvre d'art. Un média de communication se définit comme un développement technologique qui élargit les canaux de communication ou qui accélère la vitesse de communication : l'écriture, la gestuelle, les costumes, les moyens audiovisuels (son, image, électronique). Les « nouveaux médias » sont des médias que l'on trouvera au théâtre. Tout média est lié à une certaine technologie, à un état de la technologie et de la science. Cette science des médias –

parfois nommée médiologie¹ ou intermédialité – repose sur l'hypothèse, un peu naïve, que l'on va pouvoir observer tous les cas de figure possibles : déplacements, transferts, emprunts, contamination d'un média à l'autre, et ce, de manière linéaire et scientifique, comme si l'enregistrement de la réalité ne posait plus aucun problème de méthodologie ou d'épistémologie à la description des influences et des échanges (Pavis, 1990).

Interculturalité et études culturelles

Le troisième volet des échanges disciplinaires à l'intérieur de l'œuvre théâtrale est celui de l'interculturel que nous avons eu déjà à maintes reprises l'occasion de décrire (Pavis, 1990). L'irruption de l'interculturel dans tous les domaines de la vie sociale et artistique se manifeste de plus en plus fortement au cours des années 1990. Après l'euphorie sémio-structurale des années 1960 et 1970, et après le scepticisme et le cynisme déclarés des années 1980 postmodernes, le millénaire semble s'achever sur un feu d'artifice interculturel, avec le même éclat et la même obscurité postopératoire... Aveuglé par cette obscure clarté, on a pu penser que l'interculturalisme devenait la nouvelle norme, qu'il conduirait automatiquement à un regard original, différent et différencié, que sa méthodologie et sa faculté d'analyse s'imposeraient d'elles-mêmes. Mais l'interculturalisme ne constitue pas en soi une nouvelle épistémologie, car ce serait confondre l'objet analysé et le regard scientifique porté sur cet objet. Si les formes multi et interculturelles, si la pensée sur l'altérité ont infléchi nos idées sur le théâtre et son analyse, si elles nous ont un peu guéris d'un ethnocentrisme trop voyant, elles ne nous ont pas pour autant livré clefs en mains un modèle épistémologique dernier cri et adaptable à toutes les productions. Les *performance studies*, les *cultural studies*, l'ethnoscénologie, l'application tous azimuts de la notion de théâtralité négligent la réflexion épistémologique au profit d'une extension maximale du domaine, comme s'il suffisait de ratisser large pour creuser un profond sillon méthodique. Il en résulte un accroissement du domaine d'étude des performances, mais aussi un renoncement à la méthodologie et à la théorie. Pour cette masse d'exemples et de pratiques spectaculaires, il nous manque – malgré tous les discours relativistes à la mode – un *Discours de la méthode*, une perspective cartésienne sur une discipline fort peu disciplinée, qui s'emballe et va finir par s'avaler elle-même. Car

1. « Il s'agit, en première approximation d'analyser les "fonctions sociales supérieures" (religion, idéologie, art, politique) dans leurs rapports avec les moyens et milieux de transmission et de transport. [...] c'est la zone encore floue des interactions technique-culture, ou des interférences entre nos techniques de mémorisation, transmission et déplacement, d'une part; et de nos mondes de croyance, de pensée et d'organisation, d'autre part » (Régis DEBRAY, « Qu'est-ce que la médiologie ? », *Le Monde diplomatique*, août 1999).

suffit-il de décréter, comme le fait Richard Schechner, que « le nouveau paradigme est la performance pas le théâtre » et que « les départements de théâtre doivent devenir des départements de performances » (1992 : 9), suffit-il d'instituer des *performance studies* à l'intérieur des *cultural studies*, pour résoudre le problème de la compréhension et de l'analyse de toutes ces productions culturelles d'un point de vue scientifique, c'est-à-dire ni occidental ou oriental, mais simplement cohérent et raisonnable ? La transformation des *drama studies* en *performance studies* ne résoudra pas les problèmes des uns et des autres, car il faudrait d'abord s'assurer que, du théâtre occidental aux *performances* non européennes, il y a bien une rupture épistémologique et que les différences sont réelles; il faudrait apprendre à relever autant les similarités que les différences. Faute de quoi nous risquons de nous retrouver dans la position de Don Juan, étendant à tout l'univers ses conquêtes amoureuses et baptisant ethnodrame, *performance*, spectacle *interculturel* la moindre activité spectaculaire capable d'exciter la curiosité des observateurs occidentaux les plus blasés (car, *nota bene*, ce sont encore eux qui décident de ce qui peut ou non se dire *cultural performance*). Ces conquêtes amoureuses et émerveillées ont de quoi séduire, mais elles manquent de méthode.

Paradoxalement, l'extension des pratiques spectaculaires et des études culturelles nous encourage, par réaction, à faire un retour sur notre tradition occidentale intraculturelle et méthodique, à approfondir la réflexion épistémologique, à revenir sur la connaissance de l'histoire et de la théorie pour mieux lire les textes, à reconstituer les représentations du passé, à saisir les mentalités qui façonnent textes et spectacles, à historiciser les œuvres, à leur création comme à leur réception.

L'interdisciplinarité n'est plus ce qu'elle était. Autrefois, dans les années 1960, on pensait que les sciences humaines changeraient le monde, du moins le monde des études universitaires, bien poussiéreuses. On fit un petit ravalement de façade : la vieille Sorbonne accoucha d'une petite souris en plastique et en placo-plâtre. On fit donner la grosse cavalerie épistémologique, tous les bataillons disciplinaires furent mobilisés. L'abus de disciplines, comme l'abus d'alcool, nous fit voir double et produisit un curieux effet d'indiscipline. Les déconstructeurs associés, pioche en mains, se mirent à démolir les certitudes les plus ancrées, pour ne pas avoir à maîtriser et appliquer tous ces savoirs nouveaux. Les bulldozers se prenaient pour des dentellières.

Ce faisant, la culture ne cessait d'envahir tous les domaines de la créativité humaine. Au relativisme des disciplines succéda le relativisme des cultures, des

méthodes, des questionnements. La culture recouvrit l'art d'une chape de plomb, sous prétexte d'égalité théorique; on en perdit le goût d'apprécier, d'évaluer, de juger, d'intervenir sur la réalité. L'interculturel fut le nouveau slogan des politiciens : bon moyen d'éluder le débat social et économique en affirmant le droit à la différence, alors que s'accroissent les inégalités, les fanatismes, les nationalismes.

Voilà où nous en sommes, pauvres rescapés des camps (inter) disciplinaires : assis au bord de la route, tels des forçats néo-byzantins, nous cassons méthodiquement des cailloux, nous passons notre temps à trier les théories, à hybrider les arts, à polliniser les plus belles fleurs exotiques, tandis que le monde se scinde en deux continents qui dérivent loin l'un de l'autre.

L'article examine le lien des études théâtrales aux différentes disciplines et méthodes qui sont apparues au cours des dernières années. Il tente de clarifier le rapport aux arts, aux médias et aux cultures. Il propose une périodisation des études théâtrales de 1958 à 2008, en imaginant la tendance actuelle à une nécessaire réhistoricisation de la recherche et de la pratique.

This article examines the relationship between theatre studies and other disciplines and methods that have appeared in recent years. It attempts to clarify this relationship in reference to the arts, media and culture, and proposes a periodization for theater studies from 1958 to 2008, by imagining present trends towards a necessary rehistoricisation of both research and practise.

Patrice Pavis, ancien élève de l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud, agrégé de l'université, est professeur au département de théâtre de l'Université Paris 8. Il est l'auteur d'articles et de livres sur le théâtre, dont L'analyse des spectacles (Nathan, 1996) et Dictionnaire du théâtre (3^e édition, Dunod, 1996, traduit en une vingtaine de langues). Dernier livre paru : Vers une théorie de la pratique théâtrale (Presses du Septentrion, 2000). Il est également l'auteur de M(o)uettes, réécriture contemporaine de La Mouette de Tchekhov (Degrés, n° 97-98-99, 1999). Il conduit des ateliers de théâtre dans de nombreux pays.

Bibliographie

- BERNARDY, Michel (1988), *Le jeu verbal*, La Tour d'Aigues (France), Éditions de l'Aube.
- BERRY, Cicely (1992), *The Actor and the Text*, New York, Applause Books (2^e éd.).
- DULLIN, Charles (1946), *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Lieutier.
- LINKLATER, Kristin (1975), *Freeing the Natural Voice*, New York, Drama Book Specialists.
- NELSON, Cary, Paula TREICHLER, Lawrence GROSSBERG (dir.) (1992), *Cultural Studies*, Londres, Routledge.
- PAVIS, Patrice (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti.
- PAVIS, Patrice (1999), « La dramaturgie de l'actrice », *Degrés*, n^{os} 97-98-99.
- PRADIER, Jean-Marie (1995), « Ethnoscénologie : la profondeur des émergences », *Internationale de l'imaginaire*, n^o 3.
- REGNAULT, François et Jean-Claude MILNER (1987), *Dire le vers*, Paris, Seuil.
- SCHECHNER, Richard (1992), « A New Paradigm for Theatre in the Academy », *The Drama Review*, vol. 36, n^o 4.
- SHEVTSOVA, Maria (2001), « Theatre and Interdisciplinarity ». Texte manuscrit de présentation pour *Theatre Research International*, vol. 26, n^o 1.
- SZONDI, Peter (1983), *Théorie du drame moderne*. Traduit de l'allemand par Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'homme.
- VINAVER, Michel (1993), *Écritures dramatiques*, Paris, Actes Sud.