

Jonathan Châtel, Véronique Lemaire et Pierre Piret

Introduction

LE PROJET DU PRÉSENT NUMÉRO EST né d'une crise que notre revue vient de traverser. Le Centre d'études théâtrales de l'UCLouvain a été créé il y a plus de cinquante ans. Il poursuit depuis lors ses missions de recherche et d'enseignement au carrefour des démarches universitaire et artistique. En 1992, à l'initiative de son directeur, Jean Florence, de sa directrice administrative, Anne Wibo, de sa bibliothécaire, Christiane Fraipont, et de l'ensemble de l'équipe des professeurs, le Centre s'est doté d'une revue, sobrement intitulée *Études théâtrales*, qui est devenue au fil des ans une revue de référence dans le domaine. Cette création fut rendue possible grâce au soutien financier accordé par le ministère de la culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Ce soutien, qui paraissait tout naturel jusqu'au seuil des années 2020, a tout à coup été remis en question et, en 2024, le ministère nous a informés de sa décision de ne plus nous subventionner, sur la base d'un argument qui apparaît dans l'avis remis par la Commission des arts vivants de manière très précise : « il s'agit d'une excellente revue, mais c'est une revue universitaire et non culturelle ». Or, ce problème, qui peut paraître trivial (il ne concerne que le financement de la revue), est peut-être plus significatif qu'il n'y paraît : ne résonne-t-il pas avec une évolution des pratiques théâtrales, qui tendent parfois à minimiser la place de la pensée voire à considérer qu'en passer par la réflexion théorique (se nourrir des sciences humaines, de la pensée dramaturgique, interroger l'historicité des discours, etc.) est superflu ou obsolète ? Comme si ce désir de rencontre entre théâtre et université (qui donna son titre au premier numéro de la revue), n'allait plus de soi aujourd'hui.

Concernant l'université, on observe des tendances très contrastées. D'un côté, le développement de la « recherche-crédation » et la reconnaissance du domaine des « arts et sciences de l'art » témoignent d'une attention à des modes de pensée et d'invention alternatifs, dont les enjeux tant épistémiques que pédagogiques sont évidents. Il faut noter toutefois que ces projets suscitent des réactions en sens divers, et parfois hostiles. Il faut dire que la mise en œuvre concrète d'une telle orientation ne va pas de soi, qu'elle requiert une grande lucidité et qu'elle peut donc donner lieu au meilleur (lorsque, par exemple, un artiste présente un retour réflexif sur son œuvre par le truchement de méthodes scientifiques qu'il maîtrise et que cela lui permet d'explorer des voies nouvelles) comme au pire (lorsque, autre exemple, l'artiste en vient à se transformer en vulgarisateur d'un contenu que le scientifique seul produit). D'un autre côté, l'université soumet depuis le début du siècle la recherche à des procédures de plus en

plus poussées et ces protocoles laissent parfois peu de place à des modes de savoir qui échappent aux critères valorisés.

Dans le monde du théâtre, on assiste au retour d'un double préjugé consistant à situer l'art du côté de l'émotion, de l'intuition, du corps, et l'université du côté de la pédagogie, de la réflexivité et de l'analyse. Le théâtre privilégierait la spontanéité, la performance, la pure présence, que l'intervention de la pensée ne pourrait qu'entraver. Or, on sait combien, dans certains cas, cet appel au spontanéisme peut déboucher sur le conformisme, voire le préjugé. En retour, il est clair que la pensée théorique, pas plus que la connaissance politique, philosophique, scientifique, ne conduisent nécessairement à une efflorescence artistique : le passage de la réflexion à la création (notamment théâtrale) est complexe et mystérieux.

Du point de vue des études théâtrales, cette évolution des discours est particulièrement interpellante dans la mesure où elle touche directement à leur fondement. Les études théâtrales sont en effet nées du désir d'appréhender les différents processus à l'œuvre dans la création théâtrale (la mise en scène, la dramaturgie, la scénographie, la création des lumières, le jeu, etc.) dans une perspective interdisciplinaire incluant l'architecture, l'histoire, la sociologie, la psychologie, la pédagogie, le droit, etc. Il s'agissait, non pas d'opposer raison et intuition, méthodologie universitaire et processus de création, mais au contraire, de les aborder dans leur relation de réciprocité, les chercheurs travaillant à partir de l'expérience des techniques, des discours et des recherches artistiques, les artistes se nourrissant des travaux universitaires pour évoluer dans leur trajectoire.

De cette évolution des discours que nous avons cru repérer est né le projet de ce numéro, dont l'enjeu est de revenir sur cette relation dialectique à la fois subtile et complexe entre pensée théorique et pratique théâtrale. Cette relation demeure-t-elle d'actualité ? Si oui, comment est-elle vécue, expérimentée, analysée ? Pour nourrir la réflexion, nous avons proposé à quelques spécialistes en études théâtrales de faire le point sur leur rapport à la pratique et à quelques artistes qui nous semblent prendre en considération la théorie dans leur pratique de nous faire part de la relation qu'ils établissent entre l'une et l'autre.

Les trois brefs écrits qui composent la première partie de ce numéro forment un prologue.

Veronika Mabardi, autrice notamment de *Cassandra Graffiti*¹ ou de *Loin de Linden*², remonte à ses souvenirs d'enfance et d'adolescence pour décrire un rapport sensible à la théorie qui s'est actualisé dans ses premiers engagements civiques – à travers le concept d'inertie qui lui a permis de comprendre « comment l'accumulation rend la puissance exponentielle » – mais aussi à travers ses échappées oniriques d'artiste en devenir, à première vue peu compatibles avec la rigueur scientifique. Pour elle, la théorie est concrète, un outil pour se relier au réel, aux rêves, à ses semblables et un vecteur de joie pour la recherche créative.

(1) Veronika Mabardi, *Cassandra Graffiti*, Manage, Lansman Éditeur, 1990.

(2) Veronika Mabardi, *Loin de Linden*, Manage, Lansman Éditeur, 2014.

Joseph Danan qui, comme plusieurs enseignants-chercheurs en études théâtrales, mêle sans les disjoindre ses pratiques d'auteur (*Jojo le récidiviste*)³ et d'essayiste (*Qu'est-ce que la dramaturgie ?*)⁴, détaille le processus d'incubation préalable à la naissance d'un texte dont il précise que la forme, pièce, roman, poème ou essai, n'est pas (ne peut pas, ne doit pas) être préalablement définie. Préférant le terme de « pensée », plus organique pour lui que celui de « théorie », il affirme, à la suite de Bernard Dort et de Jean-Pierre Sarrazac, la nécessité, pour le théâtre, de penser et de se penser, faute de quoi ne subsisteront que des pratiques aveugles et incontrôlées. Pour en finir avec l'ambivalence définitoire de la fonction de dramaturge, auteur de la pièce et/ou intellectuel au service du spectacle en devenir, il propose la notion de « *dramaturg* artiste » qui allie à l'intuition un travail de composition discursive, subsumant ainsi la prétendue dichotomie entre théâtre et pensée.

En se référant à *La poétique de l'espace*⁵ de Gaston Bachelard, Sylvain Diaz, dont les recherches sont engagées dans l'analyse et la découverte des écritures dramatiques immédiatement contemporaines, situe sa pratique de lecteur de textes édités ou inédits. Le philosophe en appelle, pour Sylvain Diaz, à un mouvement de sympathie vers le poème qui, loin des postures de contemplation analytique, place le lecteur dans le plein retentissement d'un langage inouï. C'est à cette exigence de l'expérience que le poéticien doit être attentif pour ne pas réprimer en lui les impressions et les surprises provoquées par les inventions des autrices et des auteurs. En ce sens, il revendique une écriture non pas *sur* mais *avec* les œuvres dramatiques, émancipée des postures théoriciennes et imprégnée de subjectivité et de partis pris.

Ces trois textes entrent en résonance avec la deuxième partie du volume, nettement plus développée : elle reprend un florilège de textes de Jean-Marie Piemme, auteur qui présente un exemple remarquable de cette complémentarité nécessaire entre théorie et création. Il s'agit de réflexions au jour le jour, qu'il nomme ses *Accents toniques*. Un premier ensemble avait été publié sous le titre *Accents toniques. Journal de théâtre* (1973-2017), aux éditions Alternatives théâtrales en 2017. Depuis, Jean-Marie Piemme a poursuivi ce travail et c'est un ensemble significatif de ces *Accents toniques* nouveaux que nous sommes heureux de pouvoir publier ici.

La troisième partie du numéro, pour faire écho aux réflexions de Jean-Marie Piemme, donne la parole à trois artistes représentatifs de la scène belge contemporaine, pour tenter d'objectiver la place qu'occupe la pensée théorique dans leurs processus de création, identifier leurs sources de référence et comprendre comment ces dernières agissent de manière concrète sur leur travail.

Les entretiens menés avec Myriam Saduis, Jean-Baptiste Delcourt et Isabelle Pousseur nous confirment la vitalité, toujours actuelle, de la relation entre pensée théorique et processus de création. Leur pratique théâtrale se nourrit pour partie d'une pensée théorique, spécifique au théâtre, qui leur permet de se situer tantôt dans « la chaîne du mémorial » (M. Saduis citant A. Vitez), tantôt en contre-point d'un héritage théâtral (J.B. Delcourt/M. Delaunoy), et puise également et largement ses sources

(3) Joseph Danan, *Jojo le récidiviste*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2018.

(4) Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2017.

(5) Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2020.

dans le domaine des Sciences humaines – la philosophie, l'économie, la littérature, la sociologie...

Le geste de penser n'est pas celui qui tenterait d'appliquer un modèle, un système, une formule ou une recette, garants de résultat. C'est une démarche expérimentale, donc dynamique et progressive, qui permet, nous le constaterons en lisant ces entretiens, de résoudre la relation problématique car dichotomique entre pensée (intellectuelle) et pratique (corporelle et matérielle) en une relation incarnée, fluide et dynamique (Saduis), une convergence.

Aucun *momentum* spécifique ne lui est consacré, c'est un mouvement continu. Préalable au travail de création, le recours aux textes théoriques et à la pensée qu'ils génèrent est nécessaire au travail d'investigation, d'enquête (Saduis), d'ouverture et d'altérité (Pousseur), d'apprentissage, d'instruction aussi ; il agit comme une perspective concrète du plateau (Delcourt-Delaunoy). Au cours du processus de création même, pensée et pratique interagissent non pas comme dualités, mais au contraire comme un enrichissement, un approfondissement, une ouverture nécessaire à la différence, à l'altérité, à la complexité, et à la polyphonie (Pousseur), à la possibilité de résoudre une équation sur le plateau ; tel un ricochet, c'est un fil qui permet de dénouer le travail (Delcourt). En cela, pensée et intuition créatrice s'alimentent réciproquement.

Enfin, le regard rétrospectif des créateurs et créatrices sur leur travail est encore un rendez-vous avec la pensée théorique : elle leur permet de revenir sur leur pratique dans « l'après coup » (Saduis), de mettre en perspective leur travail, de le situer dans leur propre parcours mais aussi dans le champ artistique (et parfois politique) actuel.

Il ressort aussi de ces entretiens que, si les formations artistiques ont été des lieux de prise de conscience d'un manque d'accès à la pensée théorique pour les artistes en formation, elles sont aujourd'hui le terrain privilégié d'une transmission intergénérationnelle où, à l'opposé d'une posture académisante et intellectualisante, penser le théâtre est une dynamique garante de renouveau artistique.