

Le théâtre universitaire de pratique amateur: terrain d'agentivité scénique et facteur de renouvellement des études théâtrales.

Par Alain CHEVALIER (Théâtre Universitaire Royal de Liège, Belgique)

AVANT-PROPOS : LES TROIS CATEGORIES DE THEATRE UNIVERSITAIRE SELON L'AITU, SPONTANE, ENCADRE OU PREPROFESSIONNEL.	2
1ERE PARTIE : LE THEATRE UNIVERSITAIRE COMME TERRAIN D'AGENTIVITE.....	4
Chapitre I : une pratique théâtrale amateur à double titre.	4
- Une pratique universitaire désintéressée.	5
- La notion d' « Otium ».	6
Chapitre II : une pratique théâtrale dans le champ de l'éducation.	7
- A la recherche de légitimité : éthique de la conviction versus éthique de la responsabilité.	8
- Notre méthode de travail à la lumière du concept d' « agentivité ».	9
- Du désir de jouer à la réalisation finale.	10
1/ Le travail dramaturgique.	10
2/ Le jeu de l'acteur.	11
3/ L'improvisation théâtrale.	11
4/ Les répétitions.	12
Chapitre III : le théâtre universitaire comme terrain d'agentivité scénique.	13
2EME PARTIE : LE THEATRE UNIVERSITAIRE COMME FACTEUR DE RENOUVELLEMENT DES ETUDES THEATRALES.....	13
Chapitre I : Du TULg au Conservatoire Royal de Liège (CRLg), l'agentivité de René Hainaux.	14
Chapitre II : Du Jeune Théâtre de l'ULB à l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS), l'agentivité de Raymond Ravar.	14
.....	14
CONCLUSION : L' « AGE » AMATEUR DES PROFESSIONNELS, UNE PERIODE OCCULTEE.	16
- Pour sortir du cliché du théâtre amateur comme vivier du théâtre professionnel.	16
BIBLIOGRAPHIE.	18

Avant-propos : les trois catégories de théâtre universitaire selon l'AITU, spontané, encadré ou préprofessionnel.

Depuis le début des années 90, des agents du théâtre à l'université, réunis par les travaux de l'Association Internationale du Théâtre à l'Université (AITU-IUTA)¹, se questionnent sur leurs pratiques artistiques, sur les relations qu'ils entretiennent avec leurs autorités académiques ou politiques, avec le monde professionnel ou amateur et avec le public. Pour eux, la question n'est pas de contribuer au développement ou à l'affirmation de la collectivité à laquelle ils sont liés, à savoir l'institution universitaire. L'enjeu est inversé : les efforts qu'ils déploient pour « se dire », visent davantage l'affirmation et la reconnaissance de leurs pratiques au sein de la collectivité universitaire. Ils importent pour eux de revendiquer la spécificité de leur travail artistique en affirmant que les objectifs poursuivis, par le mode de création qu'ils proposent, sont bien, « en résonance avec leur milieu propre » pour reprendre les termes de l'appel à communication. Présent presque partout et dans chaque université, et presque de tous temps², le théâtre à l'université reste cependant trop peu pensé et trop peu documenté comme beaucoup d'autres théâtres des collectivités. Pour les tenants du théâtre à l'université, faire connaître la spécificité de leurs pratiques est donc primordial.

Le défi est de taille. « La diversité des statuts du théâtre à l'université, écrit Lucile Garbagnati du Théâtre Universitaire de Franche-Comté (Besançon, France), implique une variété de formes théâtrales [et] une diversité de formes, de méthodes et d'esthétiques sans qu'il soit possible de dégager la spécificité d'un type de théâtre à l'université par rapport à un autre »³.

¹Cette association, fondée à Liège en octobre 1994 a pour but « le développement et la promotion de par le monde du théâtre universitaire. On entend par là toute activité théâtrale reconnue au niveau post-secondaire, universitaire ou supérieur, au titre de la formation, de la création et de la recherche théorique et pratique ». (Extrait de la Charte de Liège, signée par les représentants de onze institutions le 19 février 1994. (Cf. www.iuta-aitu.org).

²La multitude des institutions universitaires et la diversité de leurs pratiques théâtrales rend toute prétention à l'exhaustivité illusoire. Il faut rester prudent : d'où notre emploi de l'adverbe « presque ».

³Lucile Garbagnati, « Théâtre Universitaire/Théâtre à l'Université ? Un organisme vivace » dans Patrick Houque (Ed.) *Théâtre Universitaire... Phénix ou Arlésienne ?*, Actes de la journée de réflexion organisée le 29 mars 2001 à l'Université de Lille 3, 2001, p. 102-103.

L'accord sur cette diversité est unanime et pour y mettre un peu d'ordre, l'AITU a établi une première typologie des théâtres universitaires. Elle distingue :

- Le théâtre « spontané » issu d'initiatives d'étudiants de toute discipline.
- Le théâtre « encadré », que ce soit par des anciens, des académiques ou des professionnels ;
- Le théâtre « préprofessionnel » offrant des formations qualifiantes dans les métiers des arts du spectacle⁴.

La pratique théâtrale universitaire analysée dans le présent article ressort de la catégorie « théâtre encadré ». Cette catégorie appelle néanmoins quelques précisions complémentaires quant à son statut institutionnel. Elle peut en effet se présenter sous forme de pratiques en rapport étroit avec un département universitaire. C'est le cas, par exemple, dans les départements de philologie, pour les groupes qui montent des spectacles dans la langue étudiée sous la conduite d'un·e professeur·e du département en question. D'autres pratiques de création en revanche se définissent comme interfacultaires, sans lien avec une discipline particulière et avec à leur tête un membre de la communauté universitaire ou un extérieur engagé par l'université. Enfin, distinction ultime, mais importante : ces pratiques peuvent être inscrites ou non au programme d'un cursus d'études.

Ces distinctions complémentaires nous permettent de préciser *in fine* l'objet de notre étude, examiné sur base de notre expérience personnelle au Théâtre Universitaire Royal de Liège (TURLg)⁵ : il s'agit de la pratique universitaire encadrée et « hors cursus » que nous désignons sous l'expression « théâtre universitaire de pratique amateur » et dont l'objectif est l'élaboration d'un spectacle en vue de ses représentations devant tout public. Nous donnerons à cette notion d'amateur une définition élargie, appliquée au contexte universitaire et dépassant la dichotomie établie « amateur – professionnel ». Ce qui nous amènera à expliciter une des définitions établies par l'AITU suivant laquelle « le théâtre en

⁴Charte de Liège, cf. note 1.

⁵Notre théâtre porte le qualificatif de « royal » depuis 2002 (en Belgique, toute association ayant une durée d'existence de plus de 50 ans peut prétendre à ce titre). Vu que notre propos porte sur une époque antérieure, nous adopterons, pour notre article, la graphie TULg (ou Théâtre Universitaire Liégeois selon sa dénomination d'alors) Pour plus d'informations sur l'histoire du TURLg, voir Robert Germay, « Le Théâtre Universitaire Royal de Liège », dans Robert Germay et Philippe Poirrier (Ed), *Le théâtre universitaire. Pratiques et expériences. The University Theatre. Practice and Experience*, Editions Universitaires de Dijon, 2013, p. 41-56.

université est un outil éducatif au sens large »⁶. Nous proposerons alors l'image du théâtre universitaire comme « terrain d'agentivité », image à laquelle répond bien le mode de création qu'il propose.

Dans la deuxième partie, à perspective historique, nous mettrons en lumière la trajectoire de deux agents membres de deux théâtres universitaires belges francophones comptant parmi les plus significatifs en Belgique francophone, le TULg et le Jeune Théâtre de l'Université Libre de Bruxelles (ULB)⁷. Ces agents se positionnèrent ultérieurement comme les pionniers de la rénovation de l'enseignement théâtral professionnel dans les années 1960.

1^{ère} PARTIE : Le théâtre universitaire comme terrain d'agentivité.

Chapitre I : une pratique théâtrale amateur à double titre.

Théâtres universitaires de pratique amateur, le TULg et le Jeune Théâtre de l'ULB le sont à deux titres.

Ils sont amateurs au sens habituel du terme. Leurs membres ne reçoivent aucune rémunération pour leur participation aux projets de création⁸. Il n'y suivent pas non plus une formation professionnalisante, contrairement aux étudiants des écoles supérieures de théâtre de type « conservatoires ».

Nous pouvons aussi les qualifier d'amateurs au sein du système universitaire. Pour éclairer notre point de vue, il est nécessaire de rappeler que les origines du TULg et du Jeune Théâtre de l'ULB remontent aux activités des cercles universitaires des années 1930. L'augmentation et la diversification de la population universitaire quelques années auparavant avaient en effet vu se développer avec ampleur ces associations d'étudiants. Leur prolifération eut des implications importantes sur l'université qui ne fut plus « seulement un lieu d'apprentissage,

⁶[Philippe Rouyer], « *Etat de la question. Synthèse des tables rondes* » in Alain Chevalier et Robert Germay (Ed), *Le Théâtre à l'Université, un théâtre spécifique - The University Theatre, Theatre on its own - El teatro en la universidad, un teatro específico*, Actes du Premier Congrès Mondial du Théâtre à l'Université, Liège 13-15 octobre 1994, AITU-IUTA, 1996, p. 13.

⁷Notons que le TULg est toujours présent sur la scène universitaire de nos jours tandis que les dernières créations marquantes du Jeune Théâtre de l'ULB datent de la fin des années 70.

⁸Pour ce qui est de l'encadrement, les situations varient. Certaines universités contractualisent des professionnels ; d'autres, comme à Liège, détachent un de leur membre enseignant. Quelquefois, cet encadrement se fait sous la houlette d'un ancien. Au TULg, ces derniers ne sont effectivement pas rémunérés.

mais aussi un lieu de vie, un lieu d'humanité, parfois de manière très concrète »⁹. Phénomènes de sociabilité, les cercles « vont féconder les interactions entre les acteurs de l'Université, en particulier les étudiants, dans des cadres autres que l'enseignement *stricto sensu* »¹⁰. Il en fut ainsi de la pratique théâtrale universitaire à l'époque.

Cependant, les groupes de théâtre universitaire se détachèrent rapidement de ce milieu associatif étudiant. L'inscription de leurs activités dans la durée et la permanence de leurs effectifs finirent par les distinguer nettement des cercles confrontés au renouvellement constant de leurs membres. Cette stabilité fut un facteur important de leur développement aidant à la transmission des savoirs et des expériences. Elle allait de pair avec une élévation du degré d'exigence et partant, avec le rayonnement de leurs actions « *intra* ou *extra muros* ».

- *Une pratique universitaire désintéressée.*

Devenant des espaces réguliers de pratique et de création artistiques, les théâtres universitaires amateurs passent alors pour des intrus au sein d'une institution dont ce n'est pas la vocation. En Europe occidentale, en effet, sur le plan de la formation professionnelle, le cloisonnement est net : la pratique artistique est du ressort des conservatoires tandis que l'université se réserve les approches discursives et théoriques¹¹. Le théâtre universitaire amateur se présente en conséquence comme une activité hétéronome à l'intérieur du champ dans lequel elle se situe, pour reprendre la terminologie de Pierre Bourdieu, le champ académique n'étant pas le lieu de la création artistique.

Pour rappel, selon le sociologue, tout champ est structuré comme un espace relativement autonome (champ littéraire, scientifique, politique, universitaire...) autour d'enjeux, d'objets et d'intérêts spécifiques dont la valeur est reconnue et recherchée par tous et qui déterminent ce qui a de l'importance et ce qui doit être négligé, voire dévalorisé. Pour tout agent, son implication à l'intérieur d'un champ suppose son adhésion aux enjeux et aux intérêts spécifiques du champ considéré, lesquels sont irréductibles aux enjeux et aux intérêts

⁹Philippe Raxhon et Veronica Granata (coll.), *Université de Liège (1818-2017). Mémoire et Perspectives*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2017, p. 107.

¹⁰*Ibid.*

¹¹ Cette conjoncture est en grande mutation en ce début du XXI^{ème} siècle en raison de la mise en place du « Processus de Bologne », vaste mouvement de réforme et d'harmonisation de l'enseignement supérieur dans l'Union Européenne destiné à promouvoir la mobilité des étudiants et des enseignants. Ce processus appelle à un rapprochement entre les universités et les institutions d'enseignement théâtral professionnel.

propres à d'autres champs. « On ne pourra pas faire courir un philosophe avec des enjeux de géographe », observe Pierre Bourdieu¹². De même, il est difficile de « dire d'un agent qu'il est désintéressé des enjeux spécifiques de son champ car si c'était le cas, il risquerait de se mettre 'hors-jeu' »¹³.

Si nous transposons ces notions bourdieusiennes dans le domaine qui nous occupe – le champ universitaire et ses missions historiques d'enseignement et de recherche –, faire de la création théâtrale « hors cursus » à l'université ne répond ni aux intérêts ni aux enjeux du champ en question. Il s'agit d'une pratique désintéressée qui ne s'inscrit pas dans l'économie au sens large de l'institution universitaire. C'est donc en équivalent de ce terme de « désintéressé » que nous proposons le terme d' « amateur ». Il ne s'agit plus seulement d'opposer « amateur » à « professionnel », mais de l'entendre comme « affranchi des intérêts du champ » ou « libéré de toute course aux profits liés à celui-ci ».

Aujourd'hui, cette gratuité de l'activité est manifeste pour les étudiants qui s'impliquent dans un théâtre universitaire de pratique amateur sans y venir chercher des crédits pour leur cursus. Ne pouvant pas valoriser cet investissement dans le cadre direct de leurs études, ils s'adonnent à une pratique amateur au sein de leur « profession » d'étudiant. Qu'ils s'inscrivent dans une activité théâtrale ou pas, ne compte nullement pour leur évaluation et leur diplôme.

- *La notion d' « Otium ».*

Pour désigner la sphère d'activité de l'amateur, Marie Madeleine Mervant Roux fait référence à la notion latine d'*otium*¹⁴ traduit par « loisir studieux » ou par « repos loin des affaires, loin de la politique » par le dictionnaire latin-français Gaffiot. L'*otium* est un concept institué dans l'antiquité romaine qui relève du statut de l'homme libre et désigne le temps dont il dispose loin des contraintes économiques et des nécessités de la vie quotidienne. Pour mieux éclairer cette notion particulière, il suffit de donner son antonyme latin: « *negotium* » !, « occupation, travail, affaire ». Nous pourrions dire aujourd'hui qu'un étudiant qui s'engage

¹²Pierre Bourdieu, *Questions de Sociologie*, Editions de Minuit, 1981, p. 114.

¹³Bruno Frère, « La Sociologie critique de Pierre Bourdieu : le dernier structuralisme », dans Marc Jacquemain et Bruno Frère (Eds.) *Epistémologie de la sociologie*, 2008, p. 12.

¹⁴Marie-Madeleine Mervant-Roux (Ed), *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Éditions du CNRS, 2004, p. 9.

dans une création universitaire amateur ne vient pas y faire du business. Or, comme le dit Marie-Madeleine Mervant-Roux à propos des activités amateur :

Ce champ est aujourd'hui doublement menacé, la société marchande tend à l'éliminer, comme ne participant pas à l'économie *stricto sensu* [...]. Le moralisme rigoriste, de son côté, se plaint de son manque de sérieux. [...] L'incompréhension touchant aujourd'hui l'idée d'un temps libre de tout négoce (*neg-otium*), comme de tout engagement social explicite, touche de plein fouet le théâtre amateur dont la fonction de gratuité vitale n'est plus reconnue comme telle¹⁵.

Mutatis mutandis, cette observation s'applique aussi au théâtre universitaire dont nous parlons. Devenu aujourd'hui un loisir exigeant, cette activité demeure périphérique et gratuite loin de l'utilitarisme ambiant de la société actuelle qui se traduit chez les étudiants par la contrainte d'une gestion quantitative de leurs études via les crédits qui officialisent académiquement les compétences et les savoirs acquis. C'est là une des réalités actuelles qui menacent la démarche proposée par les agents de ce théâtre universitaire amateur.

Chapitre II : une pratique théâtrale dans le champ de l'éducation.

Face à cette conjoncture, dans leurs efforts à la faire reconnaître au sein de la collectivité universitaire, les représentants de cette pratique théâtrale se sont accordés pour en donner la définition suivante qui sort du cadre étroit des études :

Le théâtre en université est outil éducatif au sens large [...] ; le théâtre est éducatif au niveau personnel et académique [...] ; le théâtre en université est un outil de pédagogie et de citoyenneté, un outil de développement culturel ; c'est aussi un outil de représentation devant un public, mieux des publics»¹⁶.

Considérer le théâtre universitaire comme un outil éducatif, c'est lui attribuer les finalités que nous retrouvons dans le domaine du « théâtre dans l'éducation » ou du « théâtre-éducation » que celui-ci s'adresse à des enfants, à des adolescents ou à des adultes. Pour les tenants de ce type de pratique, tel le professeur de sociologie du théâtre, Emmanuel Wallon, « il s'agit moins d'une éducation à l'art qui se piquerait de former de futurs acteurs ou de

¹⁵Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Ibid.*

¹⁶Alain Chevalier- Robert Germay (éd), *Op. cit.*, p. 13.

simples spectateurs que d'une éducation par l'art qui entend former des citoyens à la conscience épanouie »¹⁷. Avec le théâtre-éducation, il importe de porter « la revendication que tout jeune ait droit à l'émancipation et à une prise de parole fondées sur la maîtrise des codes des langues et des langages artistiques, considérant que ceux-ci sont l'expression de cultures, d'histoires et de valeurs universelles pour l'humanité »¹⁸.

Nous retrouvons cette même prise de position chez Robert Germay : . « Le théâtre à l'université a un objectif : la réflexion sur et la pratique du théâtre au service des étudiants qu'il forme *au* théâtre et qu'il éduque *par* le théâtre »¹⁹. Le théâtre n'y est pas appréhendé comme un but en soi, mais comme un outil éducatif visant au développement et à l'émancipation de la personne, tant sur le plan personnel que sur le plan social ou politique.

- *A la recherche de légitimité : éthique de la conviction versus éthique de la responsabilité.* Cependant, ainsi qu'Emmanuel Wallon le souligne dans sa défense de l'éducation artistique comme facteur d'épanouissement et de transformation sociale, « si l'éthique de la conviction suffit à justifier l'engagement militant en faveur de cette cause d'intérêt général, il faut que la raison l'étaye pour convaincre les décideurs qui se réclament plutôt de l'éthique de la responsabilité, selon l'alternative chère à Max Weber »²⁰. D'autant plus, poursuit-il, que ces justifications d'ordre général omettent les particularités propres au contexte et aux circonstances d'application et que, aussi louables qu'en soient les intentions, les procédures et méthodes censées aboutir à ces résultats ne sont pas équivalentes²¹.

Si bien que travailler à la reconnaissance de la pratique théâtrale amateur à vocation éducative au sein de la communauté universitaire, et partant auprès de ses autorités, implique de sortir du cercle des convaincus et de quitter le domaine du discours et de ses généralités pour adopter un point de vue empirique. Nous nous baserons pour ce faire sur notre expérience de terrain au TULg.

¹⁷Emmanuel Wallon, « L'éducation théâtrale : réponses locales à un enjeu global », dans Joëlle Aden (Ed.), *Théâtre et éducation dans le monde. De nouveaux territoires d'utopies*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Editeur, 2015, p. 23.

¹⁸Joëlle Aden, *op. cit.*, p. 9

¹⁹Robert Germay, « L'internationalisation du Théâtre Universitaire », dans Patrick Houque (Ed.), *op. cit.*, p. 132. Les italiques sont de l'auteur.

²⁰Emmanuel Wallon, *op. cit.*, p. 15

²¹Emmanuel Wallon, *op. cit.*, p. 17

- *Notre méthode de travail à la lumière du concept d' « agentivité ».*

Précisons tout d'abord que notre pratique au TULg se fonde sur une vision du théâtre ne portant pas sur le produit final, mais sur le processus tout entier de l'acte théâtral, depuis la formation du groupe qui va se proposer de monter un spectacle jusqu'à sa réception par le public, qui en est partie prenante. Dans notre travail, le théâtre y est vu comme un *modus operandi* et non comme un *opus operatum*, pour reprendre la distinction que Pierre Bourdieu applique au monde de l'art et à celui de la science. Avec cette distinction, Bourdieu dénonce l'illusion qui empêche de reconnaître qu'avant le résultat (*opus operatum* : l'œuvre d'art achevée), il y a une pratique (*modus operandi* : l'œuvre en train de se faire) qui est le produit d'un habitus qu'il soit artistique ou scientifique²². Évaluer la pratique théâtrale universitaire implique en conséquence de prendre en considération l'ensemble du travail de création et pas uniquement le spectacle final.

Si bien que pour apporter un éclairage sur la *pratique* théâtrale universitaire et ce qui y est *pratiquement* exercé, nous nous baserons sur la notion récente d' « agentivité », traduction de l'anglais « agency »²³. Selon Bohman, l'agentivité signifie que « tous les acteurs, pas simplement les sociologues et les théoriciens, réfléchissent et disposent d'une capacité à devenir conscients des conditions dans lesquelles ils agissent et parlent, donc à pouvoir les modifier »²⁴.

L'agentivité est une notion qui fait référence à un processus complet qui part du désir de l'acteur d'agir sur son environnement, passe par l'analyse la plus fine possible de cet environnement et aboutit à l'acte et son exécution. Excédant la notion d'intentionnalité, l'agentivité allie de manière indissociable la compréhension par l'agent du contexte dans lequel il évolue et l'action qu'il y pose.

Le mode de création que nous proposons au théâtre universitaire de pratique amateur répond aux trois volets de l'agentivité tels que nous venons de les formuler : le désir d'agir, en l'occurrence celui de faire du théâtre ; la prise de conscience des conditions de l'action,

²²Pierre Bourdieu, *Science de la science et réflexivité*, Editions Raisons d'agir, 2001, p. 78.

²³La traduction française de l'anglais « agency » n'est pas encore stabilisée. Certains le traduisent par « intentionnalité ». Comme expliqué dans le corps de notre article, nous préférons conserver ce néologisme malgré sa bizarrerie pour marquer par ce fait sa signification novatrice.

²⁴Cf James Bohman, « Réflexivité, agentivité et contrainte, Les paradoxes de la sociologie de la connaissance de Bourdieu », dans Michel de Fornel et Albert Ogien, *Bourdieu, théoricien de la pratique*, Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2011, p. 37.

c'est-à-dire l'état des lieux du théâtre contemporain et celui de la recherche sur la problématique envisagée ; enfin, l'acte à poser, qui est celui de la création artistique.

- Du désir de jouer à la réalisation finale.

Comme première impulsion pour tout participant amateur, que ce soit dans le contexte universitaire ou ailleurs, il y a un désir : celui de faire du théâtre, sans aucune autre préoccupation, même si les motivations pour rejoindre un groupe restent multiples²⁵. Ancré sur ce désir, notre mode de création propose alors aux participants un programme de travail en quatre axes.

1/ Le travail dramaturgique.

Le premier axe concerne le travail d'analyse dramaturgique qui, selon la définition donnée par Patrice Pavis, « éclaire le passage de l'écriture dramatique à l'écriture scénique [...] et établit des passerelles entre la fiction et la réalité de notre époque »²⁶. Cette phase porte tout autant sur le contenu que sur la forme à donner au spectacle. Sous la conduite du responsable, les participants se forment aux questions touchant à l'art théâtral et à ses enjeux passés ou contemporains, analysent l'œuvre dramatique choisie et/ou s'informent sur la thématique du spectacle. Cela peut se faire sous forme de séminaires avec l'ensemble de l'équipe où chacun présente le résultats de ses investigations ou de ses observations. Les étudiants peuvent y exploiter les matières apprises aux cours ou les outils d'information et de documentation auxquels ils recourent, tels les catalogues de bibliothèques ou les publications académiques rendues aisément consultables grâce à la récente politique de l'Open Access²⁷. Appel est parfois fait à un professeur extérieur au groupe dont les recherches sont en lien avec le spectacle travaillé. Par exemple, pour notre dernier spectacle sur le CETA, le traité bilatéral signé entre l'Union Européenne et le Canada²⁸, nous avons invité un professeur en Droit international public de l'Université pour nous en expliquer les tenants et les aboutissants. Cette invitation était d'autant plus facilitée qu'il s'agissait d'un ancien membre du TULg. Sans oublier les nombreux cas où l'encadrement artistique est

²⁵Pour une analyse plus poussée de ce désir, nous renvoyons le lecteur à Luc Boucris (coord.), *Le désir de jouer*, ADAPT Editions – Librairie Théâtrale, 2000.

²⁶Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002 ; s.v. « Dramaturgique (Analyse...) ».

²⁷L'Open Access (OA) vise à permettre une diffusion la plus large possible de l'information scientifique, sans aucune barrière économique ou autre, de manière à faciliter la diffusion et le développement du savoir. Voir <https://www.recherche.uliege.be>

²⁸Titre du spectacle : *Le CETA, l'Europe, le Canada, la Wallonie et moi dans tout cela ?* créé en novembre 2018.

assuré directement par un membre du corps académique, comme c'est souvent le cas quand le travail théâtral sert de moyen d'apprentissage d'une langue étrangère.

Pour cette dimension du travail et la prise de conscience des conditions dans lesquelles agir, le milieu universitaire offre incontestablement un environnement très favorable.

2/ Le jeu de l'acteur.

Cette approche théorique, appelée « travail à la table », est complétée par une formation théâtrale pratique. Avant de passer à l'étape de création proprement dite, les répétitions commencent par des échauffements corporels ou vocaux et des exercices de formation au jeu de l'acteur. Quelquefois, si le projet nécessite une initiation à des techniques plus précises, comme le chant ou le jeu clownesque, il peut être fait appel à des professionnels spécialisés.

3/ L'improvisation théâtrale.

Quant au champ d'action proposé pour modifier les conditions dans lesquelles les participants agissent et parlent, il procède de notre mode de création basé sur les techniques de l'improvisation théâtrale. Celle-ci peut être « pure » – il s'agit alors de composer sur-le-champ et sans préparation – ou être une variante de l'« improvisation à canevas », très répandue dans le domaine de l'éducation.

Selon le protocole de ce type d'improvisation, l'équipe est divisée en petits groupes préparant chacun une courte scène à partir des mêmes instructions données par le responsable du projet. Ces instructions peuvent concerner la thématique du spectacle, être un extrait de l'œuvre dramatique travaillée ou avoir la forme de ce que Jean-Pierre Ryngaert appelle les « inducteurs sensibles » (une musique, un mot, un personnage, un espace, une situation...) qui stimulent l'imaginaire en évitant un excès de rationalisation préalable²⁹.

En dehors de ces consignes, l'espace est laissé ouvert à toute invention. C'est la phase proprement poétique du processus, du verbe grec ποιείν (faire). C'est là qu'il importe d'« agir ». Les participants y apprennent, souvent difficilement, à déployer leur créativité, à dépasser leurs inhibitions personnelles ou les limites qu'ils s'imposent hors des consignes données, à corriger leur propension à répondre par des clichés ou à revoir leurs idées préconçues sur l'art théâtral. Cette partie créative répond à la nécessité de l'essai et réclame

²⁹Jean-Pierre Ryngaert, « L'improvisation », dans Jean-Claude Lallias, Jacques Lassalle et Jean-Pierre Lorient, *Le Théâtre et l'école. Histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, Actes Sud, 2022, p. 118.

un environnement suffisamment sécurisant où les participants puissent agir sans trop de risques ou avec des risques mesurés. Car, comme Emmanuel Wallon nous le rappelle, « *un des avantages [des dispositifs d'éducation artistique] sur le plan pédagogique, tient aux précautions qui entourent leur mise en place* »³⁰. L'une d'entre elle consiste à préserver l'intimité du travail d'improvisation qui se fait en interne, sans public extérieur³¹.

Les scènes préparées sont ensuite présentées devant le reste du groupe puis critiquées collectivement sur le modèle des « auto-cours » développés par Jacques Lecoq³².

De cette manière, chacun en vient à expérimenter différentes postures impliquées dans l'acte théâtral : acteur bien sûr, mais aussi auteur, directeur d'acteur, metteur en scène et spectateur. C'est l'étape de la création collective proprement dite : tout participant y est partie prenante dans toutes les phases de la construction du spectacle, sans cette division du travail plus fréquente dans les productions professionnelles.

4/ Les répétitions.

Vient ensuite le temps des répétitions. Réussir une belle improvisation ne suffit pas. Sans répétitions, l'improvisation ne resterait qu'une pratique expressive à l'état brut. En revanche, comme le stipule Ariane Mnouchkine, « *la reprise d'une improvisation magnifique, voilà le problème. [...]. La reprendre et l'améliorer, c'est là où il y a de la méthode. Car il faut arriver à nommer, à enlever, à couper ici, à reprendre là. Et savoir pourquoi il faut reprendre là* »³³. Les répétitions constituent ainsi l'exercice patient de mise en forme artistique par lequel se réalisent, ainsi que le souligne Françoise Odin :

les objectifs d'une formation par le théâtre [qui] visent à écarter les étudiants d'une complaisance spontanée et à les guider vers une exigence à la fois intellectuelle et

³⁰Emmanuel Wallon, *op. cit.*, p. 17

³¹Ce travail est très éloigné de l'improvisation telle qu'elle est conçue dans les spectacles ou matches d'improvisation bien connus du grand public. Dans ce cas, « les spectateurs [ont] l'impression qu'ils assistent à des prises de risque en direct, à des inventions à chaud. Bien qu'une bonne partie de ce qui est joué ne relève pas de l'innovation, on comprend bien le succès de ces formes de compétition, dont l'influence sur la formation proprement dite est plus difficile à mesurer » (Jean-Pierre Ryngaert, *Op. cit.*, p. 120).

³²Cf. Jacques Lecoq, *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 2022, p. 101-104.

³³« Une troupe, si elle est digne de ce nom, est toujours une école. La troupe-école du Théâtre du Soleil. Entretien avec A. Mnouchkine », dans Guy Freixe, *La Filiation Copeau Lecoq Mnouchkine. Une lignée du jeu de l'acteur. Lavérune* (France), Editions l'Entretemps, 2014, p. 278. La troupe du Théâtre du Soleil est issue de celle de l'Association théâtrales des étudiants de Paris (ATEP), théâtre universitaire fondée par Ariane Mnouchkine en 1959.

sensible. [...] De l'image naïve de la réalité sensible à une représentation conceptuelle et scientifique du monde, de l'expérience « naturelle » à la recherche, la pratique et la lecture des relations de soi-même aux œuvres d'art, les étudiants passent d'une idée naturaliste du théâtre – il faut être 'naturel' – à la découverte d'une forme artistique ³⁴.

Les répétitions sont au cœur du travail d'élaboration du spectacle. Elles offrent aux participants la possibilité d'assimiler et de s'appropriier tout le travail fait en amont. Elles les conduisent vers une maîtrise des codes et des langages artistiques, qui constitue comme nous le disions plus haut, un des objectifs du théâtre-éducation³⁵.

Chapitre III : le théâtre universitaire comme terrain d'agentivité scénique.

Notons cependant que les étapes évoquées ne se succèdent pas chronologiquement ni rigoureusement. Elles s'enrichissent l'une, l'autre au cours du processus de création dans un va-et-vient continu où chaque participant a l'opportunité de s'exercer à la table, sur le plateau ou dans le public, étant tour à tour acteur, auteur, metteur en scène, directeur d'acteurs et spectateur. C'est pourquoi nous proposons de qualifier la méthode du travail universitaire de pratique amateur de « terrain d'agentivité scénique », évoquant par-là l'image d'un terrain de sport, où chacun peut s'entraîner à différentes disciplines. Cette analogie nous rappelle que tout comme le sport, le théâtre implique aussi un engagement physique, psychique et mental. Il n'est pas fait d'idées pures, mais d'idées incarnées dans des corps présents dans un temps et un espace donnés.

2^{ème} PARTIE : Le théâtre universitaire comme facteur de renouvellement des études théâtrales.

Parler d'agentivité implique d'adopter une perspective qui redéfinit la conscience et la volonté des agents comme facteurs de changement social. Sans entrer dans le débat qui existe en sociologie entre les subjectivistes qui définissent l'action sociale selon des critères intérieurs aux sujets actifs, et les objectivistes qui l'expliquent par des contraintes s'exerçant de l'extérieur³⁶, nous désirons, dans cette deuxième partie, mettre en lumière la trajectoire

³⁴Françoise Odin, « L'INSA et 'Théâtre-études'. Des Pré-amateurs ? » dans Marie-Madeleine Mervant-Roux, *op. cit.*, p. 303-304.

³⁵Cf. supra p. 8.

³⁶Guy Rocher, *Introduction à la sociologie générale*, tome 1. L'action sociale, Editions HMH, 1968, p. 25.

de quelques agents particulièrement entreprenants qui furent, à leurs débuts, membres du TULg ou du Jeune Théâtre de l'ULB, puis firent preuve d'une « agentivité » hors norme dans leur parcours ultérieur en contribuant à une refonte complète de l'enseignement théâtral professionnel.

Chapitre I : Du TULg au Conservatoire Royal de Liège (CRLg), l'agentivité de René Hainaux.

Nous nous référons tout d'abord au cas de René Hainaux qui, après avoir animé de 1936 à 1940, la troupe du théâtre des romanistes de Liège, connaîtra une carrière théâtrale professionnelle sans précédent³⁷. Nous en retiendrons pour notre propos la rénovation complète des études dramatiques qu'il initiera au début des années 1960 au Conservatoire Royal de Liège, déracinant cette institution d'un fonctionnement pédagogique poussiéreux remontant au XIXème siècle. Il aura visité auparavant plus de cinquante écoles de théâtre, parmi les meilleures du moment en Europe. Fort de ce bagage, il s'attaquera à la sclérose des études dramatiques en Belgique en arrimant son projet sur une « Session Expérimentale pour la Formation de l'Acteur » qui fera venir à Liège, pour des séminaires et des ateliers de réalisation, quelque 70 pédagogues de théâtre venus des écoles étrangères les plus novatrices. Pointons aussi le fait que pour mener à bien sa réforme au CRLg, René Hainaux se fera seconder par deux assistants, Max Parfondry et Alain-Guy Jacob, qu'il avait repérés après les avoir vus jouer... au TULg³⁸ !

Chapitre II : Du Jeune Théâtre de l'ULB à l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS), l'agentivité de Raymond Ravar.

Pour ce qui est du Jeune Théâtre de l'ULB, c'est l'action de Raymond Ravar sur la fondation de l'Institut National Supérieur des Arts du spectacle (INSAS) à Bruxelles que nous voulons mettre en exergue.

³⁷Sur la biographie de René Hainaux, voir Laurent Ancion, *René Hainaux, Jouer, enseigner, chercher*, Carnières/Morlanwez (Belgique), Lansman Editeur, 2011.

³⁸ Notons que René Hainaux fit aussi appel pour son entreprise à Robert Germay, alors directeur du théâtre de la section de philologie germanique de l'Université de Liège (ou TLG, Theater der Lütticher Germanisten). Robert Germay y travaillera le répertoire de langue allemande, en dirigeant, notamment, un atelier sur *Liberté à Brème* de Fassbinder dans le cadre de la Session Expérimentale (cf. Laurent Ancion, *op. cit.*, p. 233).

Pour bien la comprendre, il nous faut d'abord revenir sur le développement de la radio-télévision belge à la fin des années 1950³⁹. Toujours dans sa phase expérimentale à l'époque, l' INR (Institut National de Radio-diffusion) – c'était son nom – ne diffusait pas de journal télévisé national, se contentant de relayer celui de la Radio-Télévision Française. Deux événements vont en précipiter l'expansion. Le 8 août 1956, une catastrophe survenue dans une mine belge, le Charbonnage du Bois du Cazier, fait plus de 250 victimes et frappe le pays. La télévision nationale se doit de couvrir l'événement. Il en sera de même deux ans plus tard pour garantir les six mois d'émissions quotidiennes en direct qui couvriront l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958. Pour ce faire, il faut trouver des équipes de commentateurs aguerris aux aléas d'une communication directe. Or le premier directeur de la télévision n'est autre que Louis-Philippe Kammans, le fondateur de la troupe bruxelloise⁴⁰. Il fait alors tout naturellement appel à de nombreux compagnons de route du Jeune Théâtre, parmi lesquels Raymond Ravar.

Ce dernier, insatisfait du caractère peu professionnel de la télévision d'alors et du système d'enseignement de l'art dramatique en usage à l'époque⁴¹, réclamera la création d'une nouvelle école de théâtre répondant aussi aux nouveaux métiers de l'audio-visuel. Il s'associera avec Paul Anrieu, un autre ancien du Jeune Théâtre⁴². Tous deux, ils fonderont l'INSAS en 1962 et ce, comme le précisait Paul Anrieu, « sur la base de la pratique du Jeune Théâtre de l'ULB »⁴³. Raymond Ravar en sera le premier directeur tandis que Paul Anrieu y enseignera l'improvisation et la mise en scène. De l'INSAS sortira une nouvelle génération de metteurs en scène qui renouvèleront la scène théâtrale belge dans les années 1970.

³⁹Cf. Pierre van den Dungen, *De la Scène à la Lucarne*. Pionniers de la télévision en Belgique francophone. Conversations avec Henri Billen. Editions Le Cri, 2008. Henri Billen fut directeur du Jeune Théâtre de 1946 à 1952.

⁴⁰Cf. 1934-1954. *Vingt années de théâtre universitaire à l'ULB*, Archives de l'ULB, Fonds « Jeune Théâtre de l'ULB ».

⁴¹Cf. RAVAR Raymond, *Analyse du phénomène théâtre et plan des travaux*, Centre National de sociologie du travail, 31 mars 1959 : « Nous sommes en présence d'un enseignement professionnel restreint qui dépasse à peine, et seulement en première année, les limites d'un apprentissage empirique n'offrant ni structures, ni méthodes, seulement des recettes et des procédés strictement contingents d'où toutes notions de méthodologie sont pratiquement absentes » cité par Paul Aron, *Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, Bruxelles, Théâtre National de Belgique, 1995, p. 230.

⁴²Paul Anrieu avait déjà en 1962 un carrière reconnue de metteur en scène professionnel d'avant-garde, ayant notamment contribué à fait découvrir Bertolt Brecht au public belge.

⁴³*Le Passage du témoin. Conversations avec Paul Anrieu comédien et metteur en scène*, Bruxelles, Presses de la Bellone, 2005, p. 31.

Conclusion : l' « âge » amateur des professionnels, une période occultée.

Il est évidemment extrêmement difficile d'évaluer l'impact que leur implication au TULg ou au Jeune théâtre de l'ULB a pu avoir sur René Hainaux et Raymond Ravar dans leur entreprise de rénovation de la formation théâtrale en Belgique francophone. Si le théâtre universitaire de pratique amateur offre un terrain d'exercice pour développer son agentivité, comme nous l'avons vu dans la première partie, ce passage par un théâtre universitaire n'est ni une condition nécessaire ni une condition suffisante pour se forger une personnalité dotée de cette capacité « agentive ». Seule une vaste étude statistique serait indispensable pour y répondre. Le lien ne serait peut-être pas aussi ténu qu'il n'en a l'air. Aussi notre conclusion sera d'un autre ordre.

Nous venons de voir que les mutations importantes, que l'enseignement théâtral professionnel avait connues dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle en Belgique, étaient dues à ces deux personnalités très fortes. Ces mutations forment un pan bien connu de l'histoire générale du théâtre belge et l'institution théâtrale reconnaît bien le crédit qu'elle doit à ces derniers. En revanche, leur passage par une troupe amateur de théâtre universitaire disparaît des radars. Ce point de leur trajectoire est proprement occulté, sauf à de rares mais significatives exceptions près comme nous allons le voir. Ce silence de l'histoire met en lumière une de ses fractures dues à la dichotomie récurrente qui oppose professionnel et amateur.

- Pour sortir du cliché du théâtre amateur comme vivier du théâtre professionnel.

Cette dualité de principe, Marie-Madeleine Mervant-Roux la déconstruit de manière éclairante dans son analyse du cliché selon lequel le théâtre amateur constitue un vivier pour le théâtre professionnel, un cliché qui nourrit, précise-t-elle, « cette mythologie négative du théâtre des amateurs » :

Le théâtre des amateurs est comparé à un bassin plein d'êtres encore informes ; le caractère animal, piscicole (œufs, têtards, etc.) toujours sensible de la métaphore [...] suggère une vie sommaire, végétative et sans aucun intérêt jusqu'à l'accès à la « maturité » qui coïncide avec le départ. Nous reconnaissons là le schéma bien connu

selon lequel le professionnalisme succéderait à l'amateurisme comme l'âge adulte à l'enfance⁴⁴.

L'épisode amateur présent dans la trajectoire d'un artiste professionnel ne mérite donc pas que l'Histoire du théâtre – avec un grand « H » – s'y arrête ni qu'elle y accorde suffisamment d'importance. « La grenouille n'a jamais été têtard »...

Cependant, si nous avons pu remettre en lumière ces chapitres « universitaires amateur » très rarement mentionnés dans les biographies consacrées d'agents de la sphère professionnelle du théâtre, c'est grâce, d'une part, aux témoignages directs d'anciens membres de théâtre universitaire, et d'autre part grâce à nos propres recherches motivées par le fait que nous sommes nous-même un agent de ce théâtre universitaire. En conséquence, c'est à nous qu'il appartient prioritairement de rompre ce silence de l'histoire ainsi que le présent colloque le proposait.

⁴⁴Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Analyse d'un cliché : le 'vivier' amateur », in Marie-Christine BORDEAUX, Jean CAUNE, Marie-Madeleine MERVANT-Roux, *le Théâtre des amateurs et l'Expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Montpellier, L'Entretiens éditions, pp. 81-86

Bibliographie.

Ancion, Laurent, *René Hainaux, Jouer, enseigner, chercher*, Carnières/Morlanwez (Belgique), Lansman Editeur, 2011.

Aron, Paul, *Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, Bruxelles, Théâtre National de Belgique, 1995.

Bohman, James, « Réflexivité, agentivité et contrainte, Les paradoxes de la sociologie de la connaissance de Bourdieu », dans Michel de Fornel et Albert Ogien, *Bourdieu, théoricien de la pratique*, Ecoles des Hautes études en Sciences Sociales, 2011, p. 21-47.

Boucrist, Luc (coord.), *Le désir de jouer*, ADAPT Editions – Librairie Théâtrale, 2000.

Bourdieu, Pierre, *Question de Sociologie*, Editions de Minuit, 1981,.

Bourdieu, Pierre, *Science de la science et réflexivité*, Raisons d’agir, 2001.

Chevalier, Alain et Robert Germay (Ed), *Le Théâtre à l’Université, un théâtre spécifique - The University Theatre, Theatre on its own - El teatro en la universidad, un teatro específico*, Actes du Premier Congrès Mondial du Théâtre à l’Université, Liège 13-15 octobre 1994, AITU-IUTA, 1996.

Freixe, Guy, *La Filiation Copeau Lecoq Mnouchkine. Une lignée du jeu de l’acteur*. Lavérune (France), L’Entretiens, 2014.

Frère, Bruno, « La Sociologie critique de Pierre Bourdieu : le dernier structuralisme », dans Jacquemain, Marc et Bruno Frère (Eds.), *Epistémologie de la sociologie*, 2008, p. 29-52. Téléchargeable sur <https://orbi.uliege.be> .

Garbagnati, Lucile, « Théâtre Universitaire/Théâtre à l’Université ? Un organisme vivace » dans Patrick Houque (Ed.) *Théâtre Universitaire... Phénix ou Arlésienne ?*, Actes de la journée de réflexion organisée le 29 mars 2001 à l’Université de Lille 3, 2001, p. 93-111.

Germay, Robert, « L’internationalisation du Théâtre Universitaire », dans Patrick Houque (Ed.), *op. cit.*, p. 121-133.

Germay, Robert, « Le Théâtre Universitaire Royal de Liège », dans Robert Germay et Philippe Poirrier (Ed), *Le théâtre universitaire. Pratiques et expériences. The University Theatre. Practice and Experience*, Editions Universitaires de Dijon, 2013, p. 41-56.

Lecoq, Jacques, *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 2022.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine (Ed), *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Paris, Éditions du CNRS, 2004.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine, « Analyse d’un cliché : le ‘vivier’ amateur », dans Marie-Christine Bordeaux, Jean Caune et Marie-Madeleine Mervant-Roux, *le Théâtre des amateurs et l’Expérience de l’art*. Accompagnement et autonomie, Montpellier, L’Entretiens éditions, pp. 81-86

Odin, Françoise, « L’INSA et ‘Théâtre-études’. Des Pré-amateurs ? » dans Marie-Madeleine Mervant-Roux, *op. cit.*, p. 299-309.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002.

Raxhon, Philippe et Veronica Granata (coll.), *Université de Liège (1818-2017). Mémoire et Perspectives*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2017.

Ryngaert, Jean-Pierre, « L'improvisation », dans Jean-Claude Lallias, Jacques Lassalle et Jean-Pierre Lorient, *Le Théâtre et l'école. Histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, Actes Sud, 2022, p. 112-121.

Wallon, Emmanuel, « L'éducation théâtrale : réponses locales à un enjeu global », dans Joëlle Aden (Ed.), *Théâtre et éducation dans le monde. De nouveaux territoires d'utopies*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Editeur, 2015, p. 13-24.