



HAL
open science

Les amateurs de théâtre en Lorraine

Séverine Wuttke

► **To cite this version:**

Séverine Wuttke. Les amateurs de théâtre en Lorraine. Sociologie. Université Paul Verlaine - Metz, 2011. Français. NNT : 2011METZ018L . tel-01751352

HAL Id: tel-01751352

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01751352v1>

Submitted on 29 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université Paul Verlaine Metz
UFR Sciences humaines et arts

Discipline : Sociologie

École doctorale : Perspectives interculturelles : Ecrits, Médias, Espaces, Sociétés.

THESE

Pour l'obtention du doctorat de l'Université Paul Verlaine Metz

Les amateurs de théâtre en Lorraine

Séverine WUTTKE

Sous la direction de M. Jean-Marc LEVERATTO

9 Décembre 2011

Jury

Antoine Hennion

Roland Huesca

Olivier Thévenin

À

Mes parents,

Hugues,

Làszlò, que ce travail a vu naître

REMERCIEMENT

Je voudrais remercier ici tous ceux, qui, de diverses manières, m'ont aidé à mener cette thèse à son terme.

D'abord toutes les personnes que j'ai rencontrées, sollicitées, interrogées qui ont fait preuve de disponibilité et de patience. Ils ont su me faire comprendre et partager leur passion, ensuite mon directeur de thèse Jean-Marc Leveratto, qui a su me faire progresser.

Cette thèse a aussi bénéficié du soutien, des encouragements et des discussions de nombreuses personnes : Hugues Reinert, Sabrina Leyendecker-Pruvost, Violette Nemessany, Anne-Cécile Scheinder, Anaël Meyer, Vincent Adelus, Fabien Hein, Piero Galloro, Alexia Serre, Raymond Magro, Jean-François Metten, Jérémy Sinigaglia qu'ils en soient remerciés.

Je remercie mes collègues jeunes chercheurs de l'Arthemetz (l'atelier de réalisation de thèse de Metz) pour leur soutien et leur aide.

J'adresse une dédicace particulière à mes amis et à ma famille: Sébastien, Audrey, Ouiza, Mell, Mylène, Anna, Eric, Pascal, Jean-Luc, Arnaud, Amandine, Laura, Anne, Thibaud, Gilles, Marie-Anne, ...

J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre et pourtant je n'y vais presque plus. C'est là un revirement qui m'intrigue moi-même. Que s'est-il passé? Quand cela s'est-il passé? Est-ce moi qui ai changé? ou le théâtre? Est-ce que je ne l'aime plus ouest-ce que je l'aime trop?

Roland Barthes, *Ecrit sur le Théâtre*, point seuil, 2002, p19

Aller au théâtre... Cette formule banale a toujours, pour moi, quelque chose de solennel qui l'a fait échapper au quotidien, à l'ordinaire, et la distingue d'autres expressions comparables: aller au marché ou même aller au cinéma... Je vais faire mes courses ou voir un film (les cinéphiles d'autres fois parlaient de "se faire" ou de "se payer une toile") mais je ne dis jamais: je vais voir une pièce ou un spectacle. Non, je vais au théâtre.

Bernard Dort, *Le spectateur en dialogue*, P.O.L., éd. Paris, 1995, p 61

Tout suivait maintenant normalement son cours; le théâtre, les acteurs, les actrices et les costumes, tout avançait: mais bien qu'il y eût guère eu d'obstacle majeurs, Fanny s'aperçut, avant que quelques jours se fussent écoulés, que ce n'était pas pour chacun des participants une suite ininterrompue de plaisirs, et que ce qui s'offrait à elle n'était pas, ainsi que cela avait été le cas au début, le spectacle prolongé d'un ravissement unanime, chose qu'elle avait eu du mal à supporter dans les premiers temps. Chacun commença à essuyer des déboires. Edmond surtout. En dépit de tout ce qu'il put dire pour s'y opposer, un peintre de décors arriva de la ville et se mit à l'ouvrage, ce qui accrut la dépense et donna, pire encore, plus d'éclat à leur entreprise.

Jane Austen, *Mansfield Park*, ed 10/18, Paris, 1982, p179

SOMMAIRE

L'AMATEUR COMME USAGER : LE SPECTATEUR

CHAPITRE 1	
LES SPECTATEURS, CEUX QUI AIMENT ALLER AU THÉÂTRE.....	84
CHAPITRE 2	
LA GESTION DES ÉMOTIONS PAR LES SPECTATEURS.....	120
CHAPITRE 3	
LES OBJETS ET LES DISPOSITIFS DE (R) ATTACHEMENT AU THEATRE.....	153

L'AMATEUR COMME PRODUCTEUR : QUAND AIMER CONSISTE A "EN FAIRE"

CHAPITRE 1	
LA PRATIQUE EN AMATEUR.....	198
CHAPITRE 2	
L'OFFRE DE FORMATION THEATRALE EN LORRAINE.....	229
CHAPITRE 3	
LE SPECTACLE AMATEUR.....	259
CHAPITRE 4	
APPRENDRE À FAIRE DU THÉÂTRE, devenir comédien AMATEUR.....	294

AMATEURS ET PROFESSIONNELS EN LORRAINE : L'INNOVATION THEATRALE LOCALE

CHAPITE 1	
LA DECENTRALISATION EN LORRAINE	327
CHAPITRE 2	
QUAND LES AMATEURS SE PROFESSIONNALISENT.....	346
CHAPITRE 3	
LES ACTIONS INNOVANTES DANS L'ESPACE LORRAIN.....	368
CONCLUSION GENERALE.....	433
TABLE DES MATIÈRES.....	441
BIBLIOGRAPHIE.....	445
ANNEXES.....	455

Marie-Rose représente l'amateur de théâtre par excellence. Je l'ai rencontrée à Pont-à-Mousson, lors de la *Mousson d'été* (festival d'écriture théâtrale contemporaine), alors qu'elle était comédienne amateur dans le spectacle *Divan* mis en scène par Michel Didym (metteur en scène professionnel) avec des non-professionnels. Depuis, je croise souvent Marie-Rose dans les salles de spectacles de la région. La dernière fois que je l'ai vu c'est en mai 2010, au festival *Hommes et Usines* à Talange où elle tenait le bar en tant que présidente de *l'Espace Molière* (théâtre de poche du Collège de Talange) dont Marie-Rose est en charge de faire la programmation. Marie-Rose a ainsi plusieurs facettes : dans la vie professionnelle, elle est professeur de français au collège et dans sa vie théâtrale, elle est comédienne, programmatrice, et spectatrice... J'aime l'exemple de Marie-Rose car il montre comment les individus circulent dans la pratique amateur, c'est-à-dire dans les différents réseaux (théâtre public, théâtre privé, théâtre amateur), ainsi qu'entre les différents statuts (comédienne, spectatrice, programmatrice). Cette thèse vise à saisir ces réseaux, ces pratiques et ces statuts qui forment le monde du théâtre amateur en Lorraine.

Comme l'indique son titre, cette thèse a pour ambition de comprendre le fonctionnement du monde du théâtre en Lorraine. Elle se centre sur les personnes qui aiment le théâtre et qui le font vivre par leur participation régulière à l'échange théâtral. Alors que la majorité des études sociologiques portait, depuis une centaine d'années sur les professionnels, elle aspire à redonner à l'amateur sa place dans le monde de l'art théâtral¹. Ma recherche a donc pour but de décrire les différentes figures de l'amateur de théâtre en Lorraine, au moyen d'une observation ethnographique des conditions de la domestication du plaisir théâtral : comment un individu vient au théâtre ? Quels sont les déclencheurs de la pratique ? Comment naît son goût, son envie de théâtre ? Mais cette thèse n'oublie pas d'observer, en même temps que les personnes, les objets et les dispositifs qui les attachent au plaisir théâtral. Elle ne réduit pas, du même coup, les amateurs de théâtre aux seuls praticiens amateurs étudiés dans l'ouvrage de référence, le théâtre d'amateurs² de Marie-Madelaine Mervant-Roux. L'hypothèse de ce

¹ Antoine Hennion avec Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart, *Figures de l'amateur. Formes objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française/DEP-Ministère de la Culture, 2000.

² M-M. Mervant-Roux (dir.), *Du théâtre amateur, approche historique et anthropologique*, Paris, mars 2004.

travail est que ces deux pratiques - praticiens amateurs et spectateurs- forment ensemble un monde, celui des amateurs de théâtre. Comme dans d'autres pratiques d'amateurs - *le Monde du rock en Lorraine* par exemple³- la production amateur et la pratique de spectateur ne sont pas concurrentes, mais complémentaires. Il existe une circulation et des liens entre elles, s'intéresser à l'amateur de théâtre, s'efforcer de comprendre « comment il aime, avec qui, comment il fait, comment il s'y prend »⁴ impose de considérer les deux formes de l'amateurisme :

- l'amateur de théâtre peut être une personne qui se rend au théâtre de manière éparse ou régulière. Le cadre peut être scolaire, amical, familial, le simple fait d'assister à un spectacle de théâtre fait de lui un spectateur. L'attachement à la sortie théâtrale fait du spectateur un amateur de théâtre.

- L'amateur comme un praticien, une personne qui s'inscrit ou « se fait » inscrire dans un lieu d'enseignement ou de pratique théâtrale, c'est-à-dire un atelier de formation au jeu ou à la mise en scène, à la dramaturgie, à l'écriture ou encore dans les troupes d'amateur. Je parle de se faire "inscrire", car c'est souvent le cas d'enfants obligés par leurs parents à suivre les cours du conservatoire par exemple ou encouragés à s'inscrire au club-théâtre du lycée par leur mère. Dans ce sens, le praticien amateur n'est pas nécessairement une personne passionnée par le théâtre. Il est un individu engagé personnellement dans la pratique de la technique théâtrale, mais son désir peut être porté par des intermédiaires, proches, parents ou connaissances. Il peut ainsi être un débutant ou avoir des années d'expérience.

Il y a donc deux entrées à ce travail de thèse, le spectateur et le praticien. Un spectateur peut aussi être pratiquant et un pratiquant est souvent un spectateur. Cependant, de nombreux spectateurs n'ont jamais eu l'occasion, ni le désir de pratiquer. De nombreux pratiquants, jeunes ou âgés, ne sont pas intéressés par les sorties théâtrales.

³ La thèse de Fabien Hein, *Le monde du rock en Lorraine*. Thèse de doctorat soutenue en 2004 à l'Université Paul Verlaine à Metz, 465 pages, traite autant de l'écoute que de la production dans le monde du rock en Lorraine.

⁴ Antoine Hennion, avec Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart, *Figures de l'amateur. Formes objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française/DEP-Ministère de la Culture, 2000, p. 14.

Ce sujet me concerne particulièrement. J'évolue dans le monde du théâtre lorrain depuis une quinzaine d'années. J'ai découvert le théâtre par l'intermédiaire de l'école et de ma mère, d'abord en regardant l'émission de télévision *Au théâtre ce soir* - ma mère vouait une admiration à Jacqueline Mailland - puis en allant au théâtre avec l'école. Ce n'est que bien plus tard à l'âge de 19 ans, que j'ai reçu ma première initiation à la technique du jeu théâtral. Il s'agissait de la production d'un spectacle théâtral joué par les jeunes d'un quartier de Thionville⁵, un dispositif d'animation théâtral financé par l'Etat dans le cadre d'un Programme Culturels des Quartiers. Depuis je n'ai cessé de fréquenter ce monde en tant que spectatrice, et praticienne. J'ai aussi participé aux ateliers du Centre Dramatique de Thionville, suivi les cours du conservatoire de région, et rejoint une troupe universitaire de Metz nommée *Plexus*, avant de créer une troupe, *Kaléidoscope théâtre*, avec laquelle je fais des mises en scène. De plus, pendant toutes ces années, je n'ai pas arrêté de fréquenter les salles de spectacles en Lorraine, à Paris ou encore à Avignon.

Le plan de thèse

L'objectif principal de ce travail de recherche est d'observer la pratique du théâtre en amateur⁶ en région Lorraine, afin de mieux comprendre comment elle naît, se développe et se transmet.

- Je vais dans une première partie, décrire la figure du spectateur régulier de théâtre en Lorraine. Je m'attacherai à rendre compte de la carrière des spectateurs et des objets et dispositifs d'attachement dont elle dépend. Je m'intéresserai particulièrement à l'émotion du spectateur, et aux manières dont le spectateur apprend à gérer son investissement personnel dans l'activité théâtrale.
- La deuxième partie traitera de la figure de l'amateur de théâtre comme producteur, elle rendra compte de la production théâtrale des amateurs, de ses modalités, des passeurs, c'est-à-dire des intermédiaires qui assurent la transmission technique du théâtre
- La dernière partie s'attache à rendre compte des liens entre amateurs et professionnels ainsi que des dispositifs d'innovation qu'ils génèrent.

Ce travail adopte le point de vue de la sociologie pragmatique. Il rend compte de la

⁵ Cf. sur l'observation sociologique de ce dispositif, Jean-Marc Leveratto, *Action culturelle et usages du théâtre. Évaluation du Projet Culturel dans les Quartiers de Thionville*, DRAC Lorraine, 1996.

⁶ Les amateurs sont aujourd'hui une catégorie qui intéresse la sociologie, les travaux de Marie-Madeleine Mervant-Roux ou d'Antoine Hennion, entre autres, le montre.

transmission de l'art théâtral en région à travers l'étude de situations concrètes et localisées d'échange entre les participants qui ne se réduisent pas aux spectacles donnés dans les théâtres, ni aux cours dispensés par les écoles, mais entreprend de comprendre la manière dont les individus ordinaires tirent partie en échangeant autour de leur loisir théâtral et la façon dont ils contribuent activement à la transmission de l'art théâtral. Je m'efforce donc de réintroduire l'action des usagers dans l'analyse sociologique de l'activité théâtrale, souvent appréhendée exclusivement du point de vue des professionnels, cette perspective faisant disparaître le savoir des usagers et leurs contributions à l'évolution de l'art théâtral. Le pragmatisme rappelle que l'action est la source de connaissance bien plus que sa conséquence. Ce travail se centre donc sur l'analyse des interactions entre les individus, et la manière dont elles permettent à chacun d'intérioriser les normes et les valeurs de la culture théâtrale par un processus de socialisation.

1. Mon attachement au théâtre en Lorraine

Je suis personnellement investie dans le monde du théâtre en Lorraine depuis ma participation en 1995 à un spectacle théâtral d'amateurs réalisé dans le cadre d'un Programme Culturel des Quartiers (PCQ)⁷. Depuis ce moment, je suis devenue une spectatrice assidue. J'assiste à la plupart des spectacles donnés au Centre Dramatique Thionville Lorraine, au Théâtre du Saulcy à l'Université Metz, puis de manière moins régulière au Centre Dramatique de Nancy et à la Scène Nationale de Forbach et de Vandœuvre-lès-Nancy. J'ai également une pratique du théâtre en amateur. J'ai participé pendant trois ans aux activités de la compagnie *Plexus*, compagnie de théâtre d'amateurs issue de l'Université de Metz, puis je me suis inscrite dans les ateliers amateurs du Centre Dramatique de Thionville pendant quatre saisons de 1996 à 2001. J'ai aussi été élève au Conservatoire de Région de Metz, pendant deux ans. Et depuis 2004, j'anime en tant que metteur en scène une compagnie théâtrale nommée *Kaléidoscope Théâtre*, compagnie qui a deux spectacles à son actif, *Jack L'éventreur* d'après Robert Desnos en 2005 et *Dors mon petit enfant* de Jon Fosse en 2007. J'ai aussi participé à l'écriture et la dramaturgie d'un spectacle *Le sexe faible ?*, qui a été joué en novembre 2010 et j'ai rejoint, en août 2011, l'équipe de la *Mousson d'été* pour faire la dramaturgie de la

⁷Jean-Marc Leveratto et Peggy Pierrot, *Action culturelle et usages du théâtre*. Évaluation du Projet Culturel dans les Quartiers de Thionville, DRAC Lorraine, 1996.

lecture faite par les amateurs au festival. Une autre de mes activités est l'assistantat à la mise en scène de spectacles professionnels, j'ai ainsi pu travailler avec trois metteurs en scène professionnels : Heidi Brouzeng en 2010, Éric Lehembre en 2006 et 2007 et Hugues Reinert en 2006. Cette implication conjointe dans le théâtre amateur et professionnel, montre l'impossibilité de les opposer, malgré les tensions possibles entre ces deux mondes du théâtre. Ma pratique prouve que l'on peut aisément, en tant que personne bénévole, passée de l'un à l'autre et y faire reconnaître sa compétence. Ce va et vient est plus compliqué pour les personnes dépendantes d'une rémunération, mais souvent fréquent en région. Dans la pratique amateur, les personnes ne vivent pas de leur art ce qui ne signifie pas pour autant qu'il n'y a pas d'échange monétaire et de salaire par l'engagement d'intermittent du spectacle par exemple. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces questions au cours de ce travail. D'abord, précisons ma propre « carrière » dans le théâtre local.

Mon intégration personnelle au monde du théâtre local est le résultat d'un processus qui commence avec ma découverte du plaisir théâtral.

Ma curiosité pour le théâtre a été stimulée par ma mère. Fan de Jacqueline Maillard, elle ne manquait sous aucun prétexte ses apparitions dans les pièces filmées de l'émission alors très populaire *Au Théâtre ce soir*⁸. De ces séances de théâtre à la maison, je me souviens surtout du rire de ma mère et d'une soirée légère. Puis, elle m'a emmené au théâtre, voir d'abord du théâtre privé, au Luxembourg ou lors de nos vacances, et enfin m'a fait partager sa pratique amateur en me montrant des photos de spectacles réalisés par la paroisse avec « les jeunes du village » alors qu'elle était âgée d'une quinzaine d'années.

Cette évocation de son loisir théâtral passé a porté ses fruits un peu plus tard. C'est au collège que nous décidons de monter *Les bâtisseurs d'empire ou le schmürz* de Boris Vian avec des amies pour la fête des mères, tentative hélas avortée. J'aimerais cependant relever une anecdote significative.

⁸ Diffusé sur [Antenne 2](#) de 1966 à 1984. Elle retransmettait des pièces de théâtre. Jamais en direct, elles étaient toujours enregistrées sur deux ou trois jours, au cours de représentations publiques depuis le Théâtre Marigny à Paris. L'émission a vu le jour à la suite d'une grève qui s'était prolongée à l'ORTF. Les directeurs de programmes, à court d'émission, ont demandé à la RTBF l'enregistrement d'une pièce de théâtre, La bonne planque de Michel André, qui avait notamment pour vedette Bourvil. Cette première pièce de théâtre est la seule à avoir été enregistrée au Théâtre du Vaudeville à Bruxelles au lieu du Théâtre Marigny à Paris.

Conversation avec ma mère sur les méfaits du théâtre en amateur :

Âgée de 13 ans, alors en classe de 5^e. Je suis enthousiaste de monter les *Bâtisseurs d'empire*. De retour à la maison, je m'empresse de dire à ma mère : que nous montons une pièce de théâtre pour la fête des mères ! Ma mère réagit très positivement, me demande la pièce pour la lire, et surtout de ne pas lui dire pour quel personnage je suis pressentie. Quelques jours après, elle me fait part de sa lecture et s'informe sur la distribution:

« Dis-moi juste que tu ne joues pas Cruche ! ». Et là je dois lui annoncer que, malheureusement « Oui, je joue Cruche ». Le rôle ne m'a pas été imposé « C'est une envie de ma part ». À ma mère de me répondre « Ce n'est pas une bonne idée, tu risques de garder ce sobriquet stupide, je n'ai pas envie que tu joues ce personnage, il ne te correspond pas. En plus c'est la bonne ! ».

S'ensuit une dispute entre ma mère et moi, puis entre mes amies et moi, car nous n'arrivons pas à nous organiser sur les répétitions et l'attribution des tâches (mise en scène, scénographie, ...). Heureusement après quelques répétitions, le projet est abandonné.⁹

Cette anecdote est exemplaire des enjeux psychosociologiques de la distribution des rôles dans le théâtre d'amateurs, du fait du souci que les parents ont de l'image que la représentation donne de leur enfant.

Avec le collègue, c'est aussi les sorties au théâtre qui commencent alors à être régulièrement organisées. Nous allons au *Théâtre National du Luxembourg*, du fait de sa proximité. Il ne me reste que peu de souvenirs de ces sorties, ainsi que de la visite le lendemain, des comédiens du spectacle au collège¹⁰. Je me souviens très vaguement de quelques exercices faits en cercle autour d'un comédien.

L'événement mémorable, celui à partir duquel je date ma carrière théâtrale, se produit en 1996, à l'âge de 19 ans, alors que je fréquente un club de prévention contre la délinquance et la toxicomanie à Thionville. Il me propose de participer à un Programme Culturel des Quartiers obtenu par la ville sous le parrainage de Matthieu Kassovitz. Une compagnie de théâtre parisienne, dirigée par Marc-Ange Sanz, réalise un spectacle nommé *Intermède* mêlant comédiens professionnels et amateurs, en l'occurrence des jeunes fréquentant le club de prévention de la Côte des Roses, du centre ville et du quartier des Basses Terres. C'est avec ce

⁹ Sylvie Octobre, « La fabrique sexuée des goûts » in *Développement culturel*, n° 150, décembre 2005. Elle y insiste sur le rôle de la mère dans l'initiation au loisir.

¹⁰ La transmission de la technique théâtrale devient en effet une mission reconnue de l'école, qui invite des professionnels pour des initiations au jeu théâtral.

spectacle que je fais mes premiers pas sur scène. Cette expérience m'inscrit aussitôt dans le réseau du Théâtre Populaire de Lorraine¹¹ qui organise cet événement. Le TPL, Centre Dramatique Régional, est l'une des places de la décentralisation théâtrale en Lorraine. Il s'agit pour moi d'une véritable aventure. Je ne suis jamais montée sur une scène de théâtre et c'est sous l'influence de mon amie Zohra, avec qui je fais mes études de sociologie et qui vit à la Côte des Roses, que je finis par accepter d'aller répéter. Je découvre un monde inconnu, celui des coulisses du théâtre. Je dois vaincre ma timidité pour monter sur scène, rencontrer des personnes de tout âge et tout horizon. Je suis confrontée à un monde inexploré et dois vaincre mes peurs.

La rencontre avec le théâtre : la première improvisation

Marc-Ange, le metteur en scène, prend la parole pour nous expliquer l'improvisation : "nous allons faire une improvisation autour de la luxure... ça va... la luxure, tout le monde voit à peu près..." Silence dans la salle, personne ne semble oser dire quoique ce soit.

" Alors, c'est bon, je fais des groupes de cinq personnes et je vous indique un lieu pour l'improvisation, Nadia, Hugues, Bernadette, Séverine, Yann dans la petite salle [...]".

Nous allons dans la salle en question, et là, Nadia qui est la comédienne professionnelle prend les choses en main.

"La luxure, ce n'est pas compliqué, on va travailler autour de la sexualité." Nous dit Nadia.

Nous nous regardons tous mal à l'aise : va-t-il falloir se déshabiller ? Je me rends compte que je ne me suis jamais déshabillée devant des inconnues, et encore moins des garçons. De plus, je ne suis peu montée sur scène et je n'y ai jamais joué des scènes d'intimité. Je me sens paniquée. Bédette est la seule qui a l'air décontractée.

Nadia reprend en se mettant torse nu. Je ne sais pas où regarder, je me sens mal à l'aise face à la demi nudité de Nadia que je ne connais que depuis une semaine.

" Alors, les garçons, vous vous mettez en file indienne le premier à quatre patte et la dernière debout. Séverine et Bernadette au milieu, moi face à vous et l'on voit ce qui vient..."

Gênés, nous prenons place. Entre la mise en place et l'arrivée du metteur en scène, rien ne se passa, sauf notre mal à l'aise »

Après quelques jours de répétitions intensives, je finis par être à l'aise sur scène ainsi qu'avec les comédiens.

Préparation du spectacle Intermède, août 1996

¹¹ TPL, centre dramatique de Thionville, qui s'appellera CDTL de 2006 à 2010 puis NEST depuis 2010.

Cette scène éclaire les problèmes qui vont caractériser la réalisation du spectacle, notamment la désaffection des jeunes d'origines maghrébines, qui se sentent mal à l'aise avec la liberté corporelle demandée par les comédiens professionnels.¹²

Malgré le caractère provocateur et effrayant de cette première séance d'improvisation - et rassurée et intéressée par son contenu - je suis revenue la fois suivante, et je suis restée, j'ai donc passé toutes mes vacances 1996 à travailler avec *l'Empreinte Compagnie* et participé à la création du spectacle *Intermède* de Matthias Langhoff. Cette première expérience théâtrale m'a permis de rencontrer les acteurs de la vie théâtrale lorraine et de m'inscrire dans le réseau des « grands » amateurs de théâtre, en participant à des ateliers et à d'autres spectacles. Dans le prolongement de ce premier spectacle, du fait des contacts que j'avais noués avec l'équipe dirigeante du TPL, je suis devenue ouvreuse au Théâtre Populaire de Lorraine pendant sept saisons de 1997 à 2005. Cet emploi m'a permis de côtoyer des acteurs et metteurs en scène professionnels de la région et de nouer des liens de familiarisation avec les spectateurs assidus du TPL. Je me sentais au théâtre de Thionville comme chez moi.

Un des autres avantages retiré de ma participation au spectacle *Intermède*¹³, et d'avoir pu participer ensuite gratuitement aux ateliers de pratiques artistiques organisés par le TPL¹⁴. C'est ainsi que je me suis retrouvée à pratiquer le théâtre de manière régulière. Étant trop vieille pour intégrer le groupe adolescent, j'ai rejoint le groupe adulte du lundi soir. L'atelier se déroulait dans le théâtre, il était animé conjointement par Claudia Calvier Primus, comédienne permanente au TPL, mise à disposition par l'éducation nationale, Mohamed Mouaffik, comédien permanent au TPL (formé par Claudia et Stéphanie Loik) et Balazs Gera, metteur en scène parisien. Nous étions une quarantaine de participants de tout âge, essentiellement des professeurs de lycée, infirmières et étudiants. Cette gratuité des ateliers, constituant le contre-don pour notre contribution à la réussite du projet, les critères de réussite d'un PCQ étant la capacité à mobiliser des non professionnels. Du même coup, le PCQ a eu

¹² Cf. sur ce point voir l'analyse de Jean-Marc Leveratto, *Action culturelle et usages du théâtre. Évaluation du Projet Culturel dans les Quartiers de Thionville*, 1996, op.cit.

¹³ Spectacle du Programme Culturel des Quartiers, Thionville, ce programme sera explicité en dernière partie, p 355.

¹⁴ Ancien nom du centre dramatique de Thionville, qui a au cours de ce travail de thèse changer deux fois de nom : TPL (Théâtre Populaire de Lorraine) puis CDTL (Centre Dramatique de Thionville Lorraine) et enfin NEST (Nord Est Théâtre).

un réel impact sur ses participants. Sur les vingtaines de jeunes participants au projet, nous comptons aujourd'hui deux comédiens professionnels, deux administrateurs de théâtre, un technicien son, trois pratiquants amateurs. On assiste à une pérennisation de la pratique théâtrale et même à une professionnalisation, de jeunes gens qui n'auraient peut-être pas fait de théâtre sans ce PCQ. Il est cependant notable que les jeunes issus de l'immigration se sont auto éliminés de ce processus.

Claudia C.P., le maître des amateurs

Claudia est une ancienne professeur de français, débauchée en 1992 par Stéphanie Loik alors directrice du Théâtre Populaire de Lorraine. Elle sera d'abord chargée de l'assistantat à la mise en scène, puis de la formation des amateurs, tout en étant sur les planches dans des rôles de comédienne. Le choix de Stéphanie Loik se justifie par le fait que Claudia était comédienne au théâtre du Jarnisy¹⁵, et réussissait une carrière semi-professionnelle : elle ne vivait qu'en partie de ses activités artistiques ; elle considérait son métier de comédienne comme une vocation principale et visait à quitter l'éducation nationale. Après une dizaine d'années d'animation d'atelier de formation au centre dramatique, Claudia est appelée au Conservatoire de région comme renfort. Elle y dispense aujourd'hui des cours de théâtre depuis 8 ans. Elle dispense aussi des cours pour une compagnie de théâtre professionnelle, *L'Escabelle*.

Claudia a donc formé au terme de sa carrière (elle a aujourd'hui 62 ans) des amateurs en région dans les lieux les plus prestigieux : un centre dramatique et un conservatoire.

Par ailleurs, elle est aujourd'hui connue de tous les amateurs de théâtre en Moselle pour lesquels elle représente une référence en termes de formation de qualité. Ils sont tous à un moment ou un autre, ne serait ce que pour une séance, passés dans les mains de Claudia ou la connaisse de réputation. Comme le dit Alain, comédien amateur : « Claudia, c'est notre maître à tous ».

Grâce à cet atelier, j'ai rencontré la personne incontournable de l'éducation des amateurs en Moselle, Claudia. Prenant goût à l'apprentissage du jeu théâtral, j'ai suivi de manière assidue son atelier de pratique théâtrale de 1997 à 2000. Puis je suis entrée dans la classe de Claudia au conservatoire de région pendant une année scolaire.

Parallèlement, à partir de 1998, j'ai commencé à participer à la réalisation de spectacles avec la compagnie de théâtres universitaires *Plexus*, montée avec l'aide d'un maître de conférence à l'IUT de Metz, Jacques Juselle, puis avec *Kaléidoscope théâtre* dont je suis

¹⁵ Compagnie fondée dans les années 70, elle se caractérise par le souci permanent de l'élargissement des publics. Elle s'appuie essentiellement sur des créations d'œuvres d'auteurs contemporains (souvent commandes d'écriture), destinés à tous les publics, ceux qui fréquentent les théâtres et les lieux institutionnels de la culture, mais aussi ceux s'en sentant exclus. Elle est également fondatrice et maître d'œuvre, depuis 1997 du Festival de Théâtre Intime, La compagnie est en partenariat-résidence avec le Théâtre *La Coupole* de Saint-Louis depuis septembre 2004.

l'animatrice principale.

Voilà en quelques lignes le compte-rendu de ma découverte personnelle du théâtre et des différents aspects de mon engagement dans la vie théâtrale en Lorraine. Suite à ma contribution à l'enquête sur les troupes de théâtre amateur en Lorraine menée par l'ERASE¹⁶ en 2001, le conseiller théâtre de la DRAC m'a demandé de faire partie du comité d'expert théâtre¹⁷. Il est important de souligner que cet engagement a justifié mon accès au statut local d'expert de l'innovation théâtrale en Lorraine de 2002 à 2006. Être membre de ce comité d'experts m'ayant fait connaître des acteurs amateurs et professionnels du théâtre local et d'asseoir une place de conseiller auprès des jeunes compagnies, qui ont souvent été surprises de mon jeune âge.

2. Ma démarche de chercheur

Depuis le collège, mon initiation au théâtre s'est déroulée pendant le temps de loisir laissé par mes études. En 1996, je suis rentré à l'Université de Metz pour y suivre des études de sociologie. Ayant décidé de consacrer mon mémoire de maîtrise à l'étude sociologique du loisir théâtral, j'ai donc dû affronter les problèmes de méthode posés par mon rapport de proximité avec mon sujet. Je me suis efforcée de maîtriser mon implication personnelle, pour me replacer dans une perspective plus scientifique. Mon travail de mémoire de maîtrise qui portait sur les spectateurs de théâtre m'a permis de m'approprier une démarche d'enquête. J'y ai appris à adopter et à tenir une place d'observateur, y compris par rapport à ma propre expérience. La tenue d'un carnet de bord m'a aidé à trouver ce rapport au terrain, grâce à la mise à distance apportée par la prise de note. J'ai ainsi appris à trouver ma place d'observatrice dans les situations d'interaction entre spectateurs. Parallèlement, la lecture de R. Deldime¹⁸ m'a aidé à interpréter les réactions de spectateurs lors des représentations.

La conquête d'une position d'extériorité n'a pas posé que des problèmes techniques. Elle a aussi généré un problème psychologique. J'ai dû assumer l'image inconfortable d'espion, voir

¹⁶ cf. Jean-Marc Leveratto, *Action culturelle et usages du théâtre*. Évaluation du Projet Culturel dans les Quartiers de Thionville, 1996, op.cit.

¹⁷ Le comité d'expert est un groupe de professionnelles et amateurs de théâtre, qui joue un rôle de conseil à la DRAC, pour l'attribution des subventions.

¹⁸ Roger Deldime, *Le quatrième mur : regards sociologiques sur la relation théâtrale*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1990. Je reviendrai plus amplement sur cette méthode.

de traître, lors des observations faites au *Théâtre Universitaire de Metz*, pour mon mémoire de DESS. Je me sentais dans la situation de « fausse amie », qui pointe publiquement les manques, les erreurs de ses proches. Les critiques et mon malaise sont nés du fait que la sociologie n'est pas une filière artistique, et que j'émettais des critiques sur l'artistique et l'organisationnelle. La découverte de la sociologie de la culture et de la possibilité à travers les exercices d'observation d'aborder la/ma pratique théâtrale, m'a permis de me réconcilier avec moi-même et mes amis. Puis mon travail de DEA, qui avait pour sujet l'éducation théâtrale en Lorraine, m'a permis d'élargir mes réseaux autour du théâtre, de rencontrer de nouvelles personnes, et aussi d'avoir un rapport plus clair au terrain. Je pouvais désormais observer à couvert comme à découvert sans problème de conscience. Les travaux de Jean-Marc Leveratto et ses cours m'ont fait comprendre l'importance des techniques du corps du spectateur et la transmission des arts, la lecture d'Antoine Hennion m'a elle amené à penser le phénomène de l'attachement dans son ensemble et celle de Mervant-Roux le théâtre amateur.

Resitué dans mon parcours d'étudiant en sociologie, le choix de l'échelle locale qui singularise ce travail de thèse est donc dû à plusieurs raisons : il ne s'agit pas seulement de tirer parti de ma bonne connaissance du monde théâtral lorrain, mais aussi d'accéder à des pratiques moins visibles, voire souvent invisibles, celles des « simples amateurs »¹⁹.

Pour prendre au sérieux l'attachement affectif au théâtre dans l'analyse des pratiques de spectateurs et dans leur énonciation la confiance dans l'interlocuteur et le respect s'impose. Il ne s'agit pas uniquement d'aborder des spectateurs mis en situation d'exprimer leurs émotions, avec des mots et des concepts, une fois le spectacle terminé. Mais de considérer le goût du théâtre comme un « faire » selon l'expression heureuse d'Antoine Hennion. Ce n'est pas tant l'utilisation de concepts ou l'intellectualisation qui fait problème, mais il m'importe d'étudier le plaisir d'intellectualiser le plaisir. En effet, l'intellectualisation élimine parfois purement et simplement l'expérience des spectateurs, alors qu'il s'agit ici de leur redonner une parole parfois boudée par la peur d'émettre des jugements qu'ils jugent eux-mêmes trop simplistes ou qu'ils ne se sentent pas autorisés à émettre²⁰ ; voilà pourquoi j'ai privilégié

¹⁹ Antoine Hennion, avec Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart, *Figures de l'amateur. Formes objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française/DEP-Ministère de la Culture, 2000, p 36.

²⁰ Jean-Marc Leveratto et le plaisir de la critique, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, la dispute, 2006.

l'observation ethnographique plutôt que la passation de questionnaires. Il s'agit d'observer la forme d'expression naturelle du jugement et de l'émotion, et son intellectualisation spontanée, bref la construction de l'attachement théâtrale par les personnes elles-mêmes.

3. Ma démarche empirique

Rendre compte d'une pratique, c'est d'abord rencontrer ses acteurs. Le monde du théâtre en Lorraine fait coopérer une multitude d'acteurs individuels et collectifs : des comédiens, des metteurs en scène, des spectateurs, des administrateurs, des producteurs, des diffuseurs, des auteurs, des critiques, des enseignants, des troupes amateurs, des compagnies professionnelles, des festivals, etc. Ce travail a été l'occasion de rencontrer tous ces acteurs. Mais cette thèse a pour ambition de traiter d'abord des individus et des collectifs dits amateurs, et de montrer leurs contributions à ce monde du théâtre. La sociologie du théâtre privilégie les études sur les spectateurs sans les mettre en lien avec les praticiens, ou encore les études sur les professionnelles du théâtre. On peut distinguer, à la suite d'Emmanuel Wallon²¹ cinq courants dans la sociologie du théâtre :

- la sociologie du théâtre généralisée avec les travaux de Duvignaud²², Gurvirch²³ ou Abirached²⁴,
- une sociologie de la relation théâtrale, avec les travaux qui portent sur le spectateur de théâtre comme *l'assise au théâtre* de Mervant-Roux ou les travaux de Roger Deldime²⁵ et de Florence Naugrette²⁶
- une sociologie des pratiques culturelles, où l'on peut classer les travaux du DEP et

²¹Emmanuel Wallon, « sociologie du théâtre » in *le Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Bordas, Paris, nouvelle édition augmentée en 2008.

²² Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Paris, PUF, 1965. Rééd. Quadrige, 1999.

²³ Georges Gurvitch, « Sociologie du théâtre », in *Les Lettres nouvelles*, n° 35, février 1956.

²⁴ Robert, Abirached *Le théâtre et le prince, I. L'embellie, 1981-1992*, Plon, Paris, 1992, rééd. Actes Sud, Arles, 2005 ; *II. Un système fatigué, 1993-2004*, Actes Sud, Arles, 2005.

²⁵ Roger Deldime, *Le quatrième mur, Regards sociologiques sur la relation théâtrale*, Carnières/Morlanwelz, Lansman ed, Editions Promotion théâtre, 1990.

²⁶ Florence Naugrette, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Paris, Bréal, 2002.

d'Olivier Donnat, et Anne Uberseld ²⁷

- les travaux sur le théâtre d'amateurs, notamment le travail de Marie-Madelaine Mervant-Roux

- une socio-économie du théâtre et des professions théâtrales, avec les travaux de Menger²⁸ entre autres.

L'importance des amateurs est souvent oubliée dans les travaux de sociologie du théâtre, ainsi que l'analyse complète d'amateur (spectateur et praticien). Lorsqu'ils sont pris en compte, leur inventivité personnelle est souvent mésestimée. J'entends donc rendre compte non seulement de leur pratique mais aussi du caractère créatif des individus qui forment la masse du monde du théâtre local.

Ce travail de recherche se fonde sur :

- des observations personnelles
- une enquête ethnographique dans le cadre de mon travail de thèse
- des entretiens semi directifs
- des enquêtes sociologiques commanditées et financées par la DRAC et réalisées par le Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales. Il s'agit d'une enquête sur les troupes de théâtre amateur en Lorraine²⁹ et d'une autre sur la fréquentation du Centre Dramatique de Thionville, commanditée par le CDN de Thionville.

Au cours de cette recherche, j'ai donc utilisé plusieurs méthodes de recueil de données, allant de l'observation ethnographique au questionnaire. L'observation ethnographique a consisté principalement dans l'observation participante de spectacles professionnels et amateurs, d'ateliers de production théâtrale et de stages d'initiation et de perfectionnement, au moyen de carnet de bord, de prise de notes et d'entretiens. J'ai la chance d'entretenir un rapport de proximité avec les acteurs observés ce qui m'a permis d'avoir accès à des informations plus personnelle et plus fine. Mon âge et mes racines locales m'ont facilités la pénétration des cercles professionnels et amateurs ainsi que l'étude de la sociabilité théâtrale

²⁷ Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur*, Paris, Editions sociales, 1981.

²⁸ Pierre-Michel Menger, *La profession de comédien, Formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Ministère de la Culture et de la Communication (DEP), La Documentation française, Paris, 1998.

²⁹ Jean-Marc Leveratto, *"Le théâtre d'amateurs en Lorraine"*, État des lieux des troupes de théâtre d'amateurs en Lorraine, Drac de Lorraine, 2000-2002.

locale.

Ce travail de terrain visait à mieux comprendre les modes de fonctionnement des échanges, les situations d'acquisition du goût du théâtre par le biais :

- des conversations et des disputes autour des spectacles
- de l'apprentissage des techniques du corps du spectateur et des comédiens
- de la production de spectacle.

Le but de cette enquête étant de saisir le réseau des acteurs du monde du théâtre amateur, il est inséparable d'un effort pour les dénombrer, les localiser, les observer et en les écouter afin de saisir comment ce réseau aide l'individu à accéder à la culture théâtrale, à la cultiver et l'entretenir (Leveratto)³⁰, et à la promouvoir. Il a ainsi s'agit de rendre compte de la pratique de ces amateurs en Lorraine.

a) L'observation ethnographique : La posture flottante

Comme je voulais pouvoir rendre compte sans les séparer de ma pratique de spectatrice et de praticienne de théâtre, j'ai complété l'observation participante par la méthode de l'observation flottante. « La méthode de l'observation flottante consiste à rester disponible, à ne pas mobiliser l'attention sur un objet précis. »³¹ Pendant tout le temps de mon travail de thèse, de 2001 à 2010, je suis restée disponible à l'observation lors de toutes mes pratiques : spectacles, ateliers, stages, conversations autour du théâtre. Ce type d'observation permet à la fois de participer aux situations typiques d'une pratique de loisir au titre de « membres »³² sans modifier sa pratique, et si un événement intéressant se produisait, d'en prendre note. Il s'agit alors de rendre cette observation de l'intérieur la plus riche possible. Dans ce dessein, j'ai utilisé des carnets de bord où je me suis astreinte à écrire régulièrement, afin de dégager de mes expériences des grilles d'observation. J'ai aussi tiré profit des photos que je prenais lors de spectacle (l'attente des spectateurs dans les halls de théâtre avant et après les spectacles) mais aussi lors des ateliers de pratiques du théâtre. L'observation ethnographique des

³⁰ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, la dispute, 2006.

³¹ [Colette Pétonnet](#), *L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien*, [L'Homme](#), Année 1982, Volume 22, [Numéro 4](#), pp. 37-47, p 39.

³² Cf. K. Garfinkel et l'approche ethnométhodologie.

amateurs que j'ai menée a pris comme cadre d'observation :

a) le cours d'action que désigne le terme de spectacle considéré du point de vue et sa consommation (spectacle) et de sa production (projet)

b) la somme des situations que la consommation régulière de spectacle est l'occasion de traverser. Il s'agit donc de suivre des spectateurs dans leur vie de consommateur de théâtre et de comédien amateur, considéré non seulement comme une carrière individuelle mais comme un échange collectif.

J'ai observé plusieurs types de dispositifs d'échange :

a) Les spectacles (avec des grilles d'observation particulière) : les spectateurs lors des représentations données dans des centres dramatiques nationaux, scènes nationales ou spectacles en appartement en passant par le festival d'Avignon et quelques salles parisiennes qui peuvent éclairer la pratique locale.

b) Les dispositifs d'apprentissage et de production : les interactions dans les ateliers de pratique artistique à l'école, conservatoire de région à Metz, stages destinés aux professionnels et amateurs.

b) L'observation de spectacles du point de vue du cours d'action

L'observation s'est donc déroulée en Lorraine mais aussi ponctuellement dans d'autres régions, ainsi que dans quelques salles hors de France notamment au Luxembourg et en Belgique. En ce qui concerne les spectacles, le premier objectif est d'enregistrer « la perception efficace, celle qui est vécue et reçue pendant la représentation, celle qui s'exprime par le corps, les sens, les affects, c'est une perception extériorisée, pendant le déroulement de la représentation, qui rejoint la participation active. »³³ Comme nous allons le voir, cette conception de la réception appauvrit en parti l'observation, car beaucoup d'actions s'expriment dans une interaction avec ceux qui nous accompagnent pendant et après le spectacle.

³³ Sylvie Rouxel, « l'observation filmée systématique, une démarche méthodologique pour comprendre et interpréter l'appropriation du théâtre », in *Sociologie des arts et de la culture, un état de la recherche*, Paris, Logiques sociales, l'Harmattan, 2006, p. 239.

La méthode d'observation du spectateur en situation utilisée par Roger Deldime, qu'il propose dans son ouvrage *Le quatrième mur*³⁴, permet de le vérifier. Elle consiste à se placer dans une salle de spectacle de telle manière à avoir des spectateurs devant soi et à sa droite. On choisit d'observer principalement les attitudes des spectateurs proche de nous, dans un écart de cinq personnes. Il s'agit aussi de rester ouvert aux autres spectateurs, s'il venait à se produire quelque chose. L'observateur doit noter tous les mouvements de corps effectués par les individus, toutes les attitudes, les échanges verbaux entre spectateurs.

Les items retenus sont :

- « Items traduisant l'attention du spectateur (exemples : se pencher en avant en basculant le tronc vers l'avant avec appui éventuel des coudes sur les cuisses ; poursuite oculaire de ce qui se passe sur scène ; etc.)

- Les expressions faciales (exemples : sourire ; hausser ou froncer les sourcils ; etc.)

- Les items participatifs traduisant une participation gestuelle, émotionnelle et affective (exemples : montrer du doigt, imiter le geste ou la mimique d'un comédien, s'exclamer, acquiescer de la tête, etc.)

- Les items traduisant un relâchement de l'attention du spectateur (exemples : se retourner et regarder ce qui se passe derrière soi, s'étirer les bras, etc.)

- « Autres comportements » liés à certaines caractéristiques circonstancielles ou environnementales de la séance (exemple : se moucher/tousser, retrousser les manches en raison de la chaleur ambiante excessive ; etc.) »³⁵

À elle seule cette grille d'observation dégagée de l'enquête qu'il a réalisée suffit à confirmer l'importance des interactions entre spectateurs dont le théâtre est l'occasion. L'importance de ces interactions résulte partiellement de la particularité technique du spectacle théâtral : l'obscurité n'y est pas totale comme au cinéma, les spectateurs peuvent plus facilement communiquer.

³⁴ Roger Deldime, *le quatrième mur, regards sociologiques sur la relation théâtrale*, Carnières-Morlanwelz , éditions promotions théâtre, Lansman editeur, 1990, p. 63.

³⁵ Roger Deldime, *ibidem*.

Observation de spectacle : l'exemple d'Eva Peron

Eva Peron, texte de Copi, mise en scène de Martial Di Fonzo Bo, au CDTL, Thionville, le vendredi 8 juin 2007.

Extrait du programme de la pièce : « Pour Martial Di Fonzo Bo, le metteur en scène, à travers le personnage d'Eva, interpelle de manière troublante la cause féminine, le pouvoir, la mort. Le fait que ce sont des hommes qui jouent des rôles féminins pose la question de l'acteur et de la représentation, c'est-à-dire de la distance entre le rôle à jouer et la personne. Il faut alors se souvenir qu'une jeune chanteuse-comédienne, Eva Duarte, devenue épouse Peron, fut en quelque sorte condamnée à jouer le rôle de Santa Evita Peron. »

Sur scène, on voit des travestis, des corps nus, ou partiellement dénudés, du sang, des photos d'Eva Peron. On entend de la musique forte, et il y a des danses proche du Crazy horse.

La fable : la vie d'Eva Peron (1919-1952), femme du président argentin, Juan Peron Le spectacle raconte plus précisément ses derniers jours.



Je suis placée au cinquième rang, tout près de la scène, au centre.

À ma gauche deux femmes et un homme, vraisemblablement un couple et une amie, âgés entre cinquante et soixante ans, je les reconnais, ils sont abonnés au CDTL. À ma droite un jeune homme de trente ans avec son amie. Devant moi, deux autres familiers des scènes de la région, le directeur du *Théâtre du Saulcy de Metz* avec sa compagne âgés tous deux d'une cinquantaine d'année.

Début du spectacle : l'homme du couple de trente ans interpelle souvent sa compagne, il lui montre du doigt des endroits sur scène, lui dit : « je trouve ça géniale, cette danse... C'est génial », il reste toujours proche d'elle, comme pour pouvoir lui parler à n'importe quel moment. Parfois elle semble gênée et se penche en avant en appui sur ses genoux. Dans cette position, il se penche et lui parle à l'oreille. Il utilise aussi plusieurs fois son doigt pour lui montrer des endroits : « t'as vu qu'elle téléphone, là ! ».

Ces gestes montrent une attention particulière au spectacle et une volonté de partage avec sa compagne.

Le couple âgé à ma gauche, semble plus dérangé par ce qui se passe sur scène : la femme se détourne plusieurs fois, elle regarde à côté d'elle ou se retourne. Elle commente : « je ne savais pas que c'était un spectacle de travestis » ; plus tard « c'est grossier et il a écrit connasse, on a compris ». Elle finit par m'inclure dans ces commentaires, cherchant une prise à témoin. Elle se cache les yeux pendant la danse, en émettant un bruit de dégoût, elle se cale au fond de son fauteuil, pourvu qu'il ne nous touche pas, me dit-elle. À l'arrivée du sang sur scène, elle fronce les sourcils et porte la main à la bouche. En sortant, elle dit à ses amis « Si j'avais su ! Mais ça change tant de la programmation habituelle... ».



Le directeur de salle, devant moi, ne parle pas à sa compagne. Ils restent tous deux assis dans leurs fauteuils. Parfois, il se penche en avant, surtout lorsque les scènes se passent en fond de plateau manifestant ainsi positivement son attention et son intérêt pour le spectacle. Avant le début, nous avons échangé, lui me reconnaissant comme une spectatrice assidue. Il avait déjà son avis sur le spectacle : « Bon ! ce soir, on ne va pas être déçu, c'est Fonzo Bo ! En plus, on va voir des femmes et des hommes dénudés » et il a ri. En sortant, il a adressé à mon attention « Bon alors, on n'a pas été déçu... », Un autre spectateur, le jeune homme, qui le reconnaissant, glisse à sa compagne : « Ca serait bien qu'il programme ça chez lui ».

Carnet de bord CDTL saison 06/07

Cette situation nous permet de voir non seulement comment les spectateurs extériorisent ce qu'ils voient et aussi comment ils gèrent leurs émotions, en interrogeant l'acceptabilité de ce qu'ils voient³⁶. Par exemple, les gestes de dégoût et le fait de reculer dans son fauteuil permettent à la spectatrice de se protéger de ses propres émotions en utilisant le fauteuil comme un lieu de repli, un abri. La jeune femme, elle, en avançant vers la scène, essaye de se désolidariser de son ami en utilisant le fauteuil comme un plongeur, pour entrer dans la fable, pour renforcer son immersion dans le spectacle, manifestant ainsi son adhésion à ce qui se passe. Le jeune homme quant à lui, ne semble pas réussir à gérer seul ses émotions, et avoir besoin de les partager avec sa compagne, comme un jeune enfant qui cherche à savoir s'il comprend et réagit comme il le faut.

³⁶ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, la dispute, 2006.

Soulignons le caractère malgré tout retenu de l'expression des spectateurs, caractéristique du cadre de réception d'un spectacle professionnel. En effet, lors d'un spectacle amateur – et parfois lors de spectacle comique issu du théâtre privé- les spectateurs manifestent plus fortement leurs réactions, pour certifier leur intérêt à ce qui se passe. La représentation, par exemple de *Ils s'aiment*, présenté dans la Meuse lors d'un festival de théâtre amateur à la campagne, est l'occasion de voir des spectateurs qui rient à gorge déployée pendant tout le spectacle, applaudissent à la fin des sketches, parfois pendant et ne craignant pas de commenter à haute voix.

Si cette observation de spectacle, jointe à l'écoute des conversations naturelles à la sortie et à des échanges verbaux avec des spectateurs, permet d'observer l'expérience du spectacle théâtral, elle ne suffit pas pour faire une sociologie de l'attachement théâtrale³⁷. Je ne pouvais pas me contenter de l'observation de spectacle, mais étudier toutes les situations générées par l'attachement. Il m'a donc fallu ajouter des rencontres plus personnelles basées sur l'écoute et l'échange individuel avec des amateurs.

c) L'observation de la fréquentation des spectacles en Lorraine

Pour comprendre la carrière de spectateur en région et la fréquentation des spectacles, il faut analyser l'expérience du théâtre, c'est-à-dire la politique du théâtre en région du point de vue des spectateurs. Ainsi ce travail repose sur une généralisation des observations réalisées sur la pratique du théâtre en région. Enfin, pour saisir pleinement cette expérience du théâtre dans l'espace local et dans la durée, il est nécessaire de prendre en compte deux choses :

- une description de l'offre de théâtre en région³⁸
- une description de la consommation de théâtre en présentant les figures de spectateurs.

Cette deuxième dimension du travail de recherche a combiné deux types d'observation : observation ethnographique et l'observation de la fréquentation. L'observation de la fréquentation s'est appuyée sur une enquête de fréquentation commanditée par le Centre Dramatique de Thionville Lorraine, dans le but de mieux connaître ses spectateurs afin

³⁷ Antoine Hennion « Une sociologie des attachements », *Sociétés* 3/2004 (n° 85), p. 9-24.

³⁸ La description de l'offre théâtrale sera présentée en fin d'introduction.

d'améliorer leur accueil, leur programmation et d'élargir leur public. Cette enquête par questionnaire portait sur plusieurs thèmes : le public du CDTL, l'image du CDTL, les modes de fréquentation et enfin le rapport des interviewés au théâtre. Cette enquête m'a permis d'enrichir de données statistiques ma réflexion sur la consommation théâtrale en région : le CDTL pouvant être considéré comme un lieu représentatif de la diffusion théâtrale en région. En effet, le CDTL tient lieu de Centre Dramatique depuis sa création en 1980³⁹. Il se situe à Thionville, à 30 Km de Metz, qui est la capitale de la Lorraine et préfecture de Moselle, et à 10 Km de la frontière luxembourgeoise. Il est le lieu privilégié de consommation pour les amateurs de théâtre en Moselle, c'est pourquoi les données de cette enquête sont intégrées à ce travail comme typique de fréquentation de lieu de théâtre en Lorraine.

Le questionnaire a été passé aux spectateurs à l'entrée et à la sortie des spectacles de la saison 07/08, sur un échantillon aléatoire, 300 questionnaires ont été rendus. À cette série de questionnaires, s'est ajouté un questionnaire de satisfaction. Les questionnaires de satisfaction ont été distribués en fin de saison, pour mesurer comme son nom l'indique, le taux de satisfaction des spectateurs, et ce sur différents points : la programmation, le confort, l'achat et la réservation des billets.

Les autres lieux de fréquentation qui ont été pris en compte par mon observation ethnographique sont les lieux communément fréquentés par les passionnés lorrains soit :

- le Théâtre du Saulcy à Metz
- le Théâtre de la Manufacture, Centre Dramatique National de Nancy
- le Centre Culturel André Malraux, scène nationale de Vandoeuvre-lès-Nancy

d) La réalisation des entretiens : du public au privé

J'ai réalisé 50 entretiens semi-directifs avec des spectateurs de théâtre, dix entretiens avec des institutionnels et 15 avec des praticiens amateurs. Les entretiens ont été enregistrés sur cassette. Il y a eu deux séries d'entretiens (avec les spectateurs et avec les praticiens). Plusieurs thèmes ont été abordés.

L'entretien avec les spectateurs avait pour objectif de connaître leurs points de vue

³⁹ Une présentation précise sera faite en dernier partie de cette thèse p. 298.

personnels sur ce qui les encourage à aller au théâtre, de découvrir ce qui leur plaît et déplaît, de mieux comprendre la formation de leur attachement et son évolution, et surtout de saisir « les articulations logiques qui relient tous ces éléments, ainsi que la place de ces éléments dans les contextes sociaux dans lesquels ils sont produits »⁴⁰.

La population interrogée est formée essentiellement des spectateurs recrutés in situ. Lors de mes observations, j'ai pu identifier certaines personnes qui se singularisaient : soit par des présences répétées, soit par un comportement remarquable, comme des prises de parole, des formulations de critiques, ou à l'inverse par une conduite signalant un mal à l'aise. J'ai donc décidé de les aborder à la sortie des spectacles pour les soumettre à un entretien. L'échantillon a ainsi été constitué de proche en proche. J'ai également bénéficié pour sa constitution des conseils d'informateurs relais⁴¹ qui sont intégrés dans un réseau social plus vaste que le mien ce qui permet d'améliorer la représentativité de mon carnet d'adresses. La méthode du recours à l'informateur relais est intéressante dans l'étude du public, car l'interviewé ou le relais désigne des personnes qu'il juge caractéristique du public local, consistant aussi à assurer la représentation d'un échantillon.

Les entretiens avec des spectateurs m'ont à leur tour permis d'identifier des personnes pratiquant également le théâtre en amateur. Les entretiens pouvaient alors aborder en même temps la pratique de spectateur de l'intérieur et la pratique de comédien amateur.

La grille d'entretien s'organisait comme suit lorsqu'il s'agissait d'entretien en direction des spectateurs :

1. Comment s'effectue vos choix de spectacles ? Relance : A quels spectacles ne vous rendez-vous pas ?
2. Que signifie pour vous une sortie ou une soirée au théâtre ?
3. Comment vous préparez-vous à aller au théâtre ? Relance : Lisez-vous des critiques, la pièce, la presse ...
4. Parlez-moi d'un spectacle qui vous a particulièrement plu et pourquoi ?

⁴⁰ Alain Blanchet, Anne Gotman, *L'enquête et ses méthodes: l'entretien*. Paris, Nathan, 1992, p. 42.

⁴¹ J'ai beaucoup utilisé comme informateur relais, les chargées de relations publiques de théâtre pour accéder aux spectateurs, ainsi que ma famille et mes amis pour prendre contact avec les comédiens amateurs.

5. Parlez-moi d'un spectacle qui vous a particulièrement déplu et pourquoi ?

6. Quels sont, pour vous, les critères de qualité d'un spectacle ?

Relance : auteur, metteur en scène, comédiens, techniciens, ...?

Cette grille permet à la fois d'obtenir un discours librement formé par l'interviewé, tout en répondant aux questions de la recherche. Les thèmes récurant dans les entretiens sont :

- le plaisir de la sortie : se divertir, s'émouvoir,
- la convivialité, se retrouver entre amis, entre fans de théâtre,
- le choix des spectacles : qualité, le genre,
- la carrière de spectateur : la vie de spectateur de théâtre, sa famille, sa profession.

Lors des entretiens avec les praticiens amateurs la grille s'élargissait aux motifs d'inscriptions dans une pratique amateur, et à la description de la carrière d'un praticien amateur :

- Depuis quand pratiquez-vous le théâtre en amateur ?
- Pourquoi pratiquez-vous le théâtre en amateur ?
- Comment se déroule une séance de répétition ?
- Qu'aimez-vous dans la pratique du théâtre amateur ?

Les thèmes récurrents :

- plaisir de faire du théâtre
- plaisir des textes, du jeu
- découvrir, utiliser, rendre docile son corps
- faire des rencontres, être avec d'autres amateurs, se socialiser
- être moins timide, se sentir à l'aise
- rire, faire rire, se faire plaisir
- parler des manques de théâtre, de loisirs culturels

Ces grilles d'entretiens me permettent d'avoir un fil conducteur, ce qui facilite l'écoute des interviewés. L'entretien nécessite aussi une capacité d'adaptabilité, et de réaction, l'important restant d'être réceptif à la parole, au discours de l'individu. Ces grilles permettent de libérer l'écoute en donnant un cadre, qui est similaire à l'ensemble des entretiens, autorisant ensuite la comparaison.

Les entretiens se sont déroulés chez l'interviewé pour la majorité ou sur leur lieu de travail, parfois au café ou au théâtre. Ils ont été effectués après un rendez-vous pris la plupart du temps au théâtre. Ils ont duré entre trente minutes et deux heures, les entretiens les plus courts étant ceux effectués sur le lieu de travail de l'interviewé. L'entretien permet de dégager les différentes figures de l'amateur, afin de comprendre la complexité de ce groupe qui constitue un ensemble clos mais très éclectique. Les entretiens réalisés lors de l'enquête au CDTL sont les plus riches ainsi que les plus complexes, car ils se sont souvent déroulés au théâtre, qui est un endroit de passage et de bruit, et surtout parce que les interviewés se sont parfois senti pris au piège au théâtre et qu'il a fallu un temps pour libérer la parole dans l'institution. J'ai même essuyé des refus :

« Je ne ferai pas d'entretien au CDTL, j'ai une position trop critique, je ne veux pas que quelqu'un puisse reprendre mes propos contre moi. » Spectatrice du CDTL.

Je n'ai pas rencontré d'autres difficultés lors de la réalisation des entretiens, si ce n'est pour ceux qui sont réalisés sur le lieu de travail de l'interviewé, qui n'était pas commode à mener, les interviewés étant souvent sollicités par leurs activités professionnelles.

e) L'identification de la population des praticiens amateurs

L'identification de la population des pratiquants amateurs a été rendu possible par l'enquête réalisée par le laboratoire de sociologie de l'Université de Metz, 2L2S/ERASE, enquête à laquelle j'ai participé. L'enquête a combiné deux méthodes : une enquête par questionnaires et des monographies.

L'enquête par questionnaire a permis de dénombrier 101 troupes en Lorraine en 2002. Ces troupes recensées se répartissent comme suit : 45 en Moselle, 30 en Meurthe-et-Moselle, 23 dans les Vosges, et 9 en Meuse. Ce chiffre est une photographie prise à un moment donné et sujette à caution. Mais l'enquête m'a permis de mesurer le dynamisme des pratiques amateurs

en Lorraine et surtout d'appréhender ses diverses formes.

À cette identification se sont ajoutées des observations participantes des compagnies amateurs auxquelles je participais, ou les compagnies de mes amis et de ma famille. Mon mémoire de DESS rend ainsi compte du Théâtre Universitaire de Metz, dans lequel je suis active de 1999 à 2007. J'ajoute à l'observation de ces troupes amateurs, l'observation d'ateliers de pratique artistique au CDN de Thionville et dans certains établissements scolaires.

f) Cadre théorique

Dans ce travail, j'utilise le concept de monde que j'emprunte à Howard Becker. Pour lui « l'art est le produit d'une action collective, de la coopération de nombreux agents dans le cadre d'activités variées sans lesquelles des œuvres particulières ne pourraient voir le jour ou continuer d'exister »⁴². Un monde se compose donc de « l'ensemble des individus et des organisations dont l'activité est nécessaire pour produire les événements et les objets⁴³ » de ce monde. Le monde du théâtre peut se définir comme le réseau de tous ceux qui sont nécessaires à la production du monde du théâtre, c'est-à-dire comédiens, metteurs en scène, consommateurs, fans, administrateurs, producteurs, diffuseurs, critiques, intellectuels, et les institutions qui sont en charge du théâtre. C'est un espace social dans lequel a lieu un ensemble de rapports sociaux et de pratiques collectives, le monde du théâtre en Lorraine se situant lui-même au sein de la société.

Privilégier le concept de monde à celui de champs me laisse penser la réalité comme des interactions en train de produire, et permet d'y introduire des événements et des objets qui caractérisent le monde du théâtre en Lorraine. Le concept de monde rend compte de l'ensemble des individus qui forme le théâtre en Lorraine. Il pense la réalité sociale avec tous ceux qui participent à la réalisation de l'œuvre d'art : l'artiste, le spectateur, le critique, le fabricant de décor et aussi la société qui l'entoure et qui l'influence. Il permet ainsi de faire entrer plus d'individus dans l'interaction avec le théâtre. Il introduit les concepts de convention et de réseau ; le faire ensemble qui définit le monde et s'éloigne de l'idée de

⁴² Howard Becker, *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 99.

⁴³ Howard Becker, « Mondes de l'art et types sociaux ». *Sociologie du travail*, n°4, p 404-417, 1983, p. 404.

concurrence ou d'opposition professionnel/amateur, plus présente dans le champ. Ce concept me paraît plus adapter à la réalité du théâtre en Lorraine. Il permet au chercheur de penser l'ensemble des acteurs sociaux qui interagissent dans le monde considéré.

À cette définition du monde et pour rendre compte de l'ensemble de ce travail, il faut ajouter d'autre concept, comme celui d'objet, et les liens qui unissent l'individu à l'objet et à sa pratique. Les objets jouent un rôle de sensibilisation dans la pratique théâtrale. Un objet peut prendre plusieurs formes⁴⁴ : objets domestiques (les objets que l'on trouve chez soi) et objets techniques que sont les textes, les comédiens et les techniques du corps. Dans ce travail, il peut s'agir d'un livret scolaire autour de l'œuvre de Molière, d'une interview télévisée d'un acteur, ou d'un objet plus domestique comme des photos autour des spectacles amateurs réalisés par des membres de la famille. Il peut aussi s'agir d'une publicité mettant en scène des tirades de théâtre. C'est aussi le comédien lorsqu'il joue ou enseigne et les techniques de corps qui se transmettent autour des objets. L'objet est vecteur de transmission. Il s'agit d'identifier ces objets, en allant du plus défini ou moins bien défini, et aussi du plus respecté ou moins respecté ; c'est-à-dire qu'il s'agit de comprendre comment une affiche de Sganarelle et un livre de théâtre sont tous deux vecteurs de la culture théâtrale.

Ce travail de thèse pose aussi une question plus générale de l'intérêt de la sociologie pour l'art et la culture, qui se situe dans ce travail du côté de la réception de l'art, c'est-à-dire des publics et des pratiques amateurs. Si l'on pose la question des publics de l'art ou plus précisément des spectateurs de théâtre, l'on se doit de répondre à la fonction sociale et politique du théâtre : à quoi sert la dépense publique dans le secteur du théâtre ? Comment accède-t-on au théâtre ? Ces questions qui mêlent théâtre, politique et sciences sociales sont liées depuis la création en France du Ministère de la Culture, parce que le théâtre remplit une fonction de formation de l'identité nationale par l'art et plus précisément par la décentralisation et le système de théâtre public.

De plus, le théâtre amateur remplit lui aussi une fonction de formation de l'identité régionale ou locale, en regard à la culture national, et c'est parce qu'il remplit cette fonction social et politique que la sociologie se penche sur lui. Pour illustrer les liens qui existe entre

⁴⁴ Sur ce point voir l'article de Violette Nemessany, « *Pour une ethnographie de la culture artistique* » *Le Portique*, Cahier 3, 2005, mis en ligne le 15 avril 2006. URL : <http://leportique.revues.org/document751.html>. Consulté le 09 octobre 2008.

art, politique et recherche, on peut aussi citer les Rencontres D'Avignon qui dès 1964 convient à l'initiative de Vilar, des hommes de théâtre, des hommes politiques et des chercheurs en sciences sociales, inviter à échanger sur des thèmes tel que le développement culturel, l'école.⁴⁵

La production sociologique sur le théâtre, sa réception et son public, ainsi que les praticiens amateurs est large. Il y a d'abord les travaux de Duvignaud⁴⁶ sur la sociologie du théâtre, qui pense la totalité de l'espace artistique dans la totalité de l'espace social. Duvignaud permet ainsi de mettre en lien l'art qui se fait et la société qui se transforme ; pour lui la finalité de la sociologie est donc de comprendre la place de l'art et sa fonction en tant qu'il continue un dynamisme social par d'autre moyen. Ainsi Duvignaud permet de penser le rapport société/théâtre en évitant la coupure art/vie sociale.

Pour ce qui concerne la réception de l'art et le public, il existe une conception classique de l'analyse des publics, qui par l'analyse par questionnaires nous donnent des informations en se penchant sur le « public constaté », analyse qui sert à penser le public de théâtre mais qui ne seraient être suffisant. Je vais plutôt favoriser le spectateur dans sa pratique, en proposant des grandes figures de spectateurs comme des idéals types, qui devrait donner une image des spectateurs lorrains. À quoi j'ajouterai un travail qui portera sur les carrières de spectateur, afin de moins figer la pratique. Je parle ici de carrière dans le prolongement de nombreux travaux contemporains (Djakouane⁴⁷, Malinas⁴⁸ par exemple) et à la suite de Becker, afin de rendre compte des continuités et ruptures dans la vie des spectateurs et praticiens amateurs, et surtout pour penser dans la globalité d'une activité et comprendre comment fonctionne cette unité de carrière. « La notion de carrière d'un individu passe par la compréhension d'une trajectoire professionnelle et personnelle, mais nécessite une acuité particulière pour l'analyse des transmissions culturelles qui sous-tendent les positionnements intergénérationnels, dans lesquels tout individu

⁴⁵ Laurent Fleury, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2006, rééd. 2008.

⁴⁶ Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Paris, PUF, 1965. Rééd. Quadrige, 1999.

⁴⁷ Aurélien Djakouane, *Les publics de la Scène nationale de Cavallion 2003-2004. étude sociodémographique de la fréquentation de la scène nationale, mesure du renouvellement des publics, perception de l'offre et évaluation de la politique de décentralisation des spectacles sur le territoire d'implantation*. 2005.

⁴⁸ Damien Malinas, « Transmettre une fois ? pour toujours ? Portrait dynamique des festivaliers d'Avignon en public » in *Politique culturelle et patrimoines*, sous la direction de Philippe Poirrier, Culture et musées n°9, Arles, Actes sud, 2007.

s'inscrit, en fonction d'une représentation de son histoire et de son activité. Ces relations intergénérationnelles, ainsi que les réseaux de sociabilité,»⁴⁹ sont déterminantes pour penser la carrière d'amateur. À cette conception, j'ajoute celle de « devenir spectateur » que j'emprunte à Leveratto⁵⁰, afin de mettre un focus sur l'entrée dans la pratique et de comprendre les mouvements qui permettent de devenir spectateur.

Ensuite, ce travail traitera des amateurs de théâtre comme un ensemble regroupant celui qui regarde et celui qui fait (en amateur), c'est-à-dire celui dont la conduite est motivée par le plaisir, la passion, et l'intérêt personnel et qui fait du théâtre pendant ses moments de loisir. Je qualifie donc d'amateur ceux qui aiment le théâtre en analysant deux versants : les spectateurs et les praticiens amateur, à la suite d' Antoine Hennion.⁵¹

Le centre de ce travail est la transmission et l'acquisition de l'art théâtral. La transmission théâtrale est à comprendre au sens anthropologique, elle ne se réduit pas à l'action d'éducation ou de rapport pédagogique maître élève, mais c'est une relation symétrique, issue d'un échange et qui s'inscrit dans un réseau d'échange⁵².

⁴⁹ Olivier Thévenin, « Qu'est ce qui concourt à la légitimation des objets artistiques visuels ? Jacques Siclier et le phénomène nouvelle vague », in *20 ans de Sociologie de l'art : bilan et perspectives* (tome II), sous la direction de P. Le Quéau, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 107-114.

⁵⁰ Jean-Marc Leveratto, (avec Mary Leontsini), *Internet et la sociabilité littéraire*, Paris, BPI Centre Pompidou 2008, p. 84.

⁵¹ Antoine Hennion, (avec Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart), *Figures de l'amateur. Formes objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française/DEP-Ministère de la Culture, 2000, p. 47.

⁵² Marcel Mauss, «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques» in *l'Année Sociologique*, seconde série, 1923-1924.

4. La Lorraine comme cadre d'observation

La description du monde du théâtre en Lorraine est typique pour plusieurs raisons :

- La Lorraine est un haut lieu du théâtre en région. En effet, c'est en Lorraine qu'est née l'actuelle FNCTA (Fédération Nationale des Compagnies de Théâtre et d'Animation)⁵³, et c'est aussi en Lorraine que l'on trouve le Théâtre du Peuple de Bussang, qui préfigure, selon les experts, le moment de la décentralisation dramatique qui s'est mis en place après la Seconde Guerre Mondiale et a conduit à la réalisation des centres dramatiques.⁵⁴
- La Lorraine est une région administrative de la métropole. Elle regroupe quatre départements : la Meurthe-et-Moselle, la Meuse, les Vosges et la Moselle. C'est la seule région française qui partage ses frontières avec trois autres pays : la Belgique, le Luxembourg et l'Allemagne. Elle est également voisine de trois régions françaises : Alsace, [Champagne-Ardenne](#) et Franche-Comté. Elles comptent 2 339 000 habitants au premier janvier 2006⁵⁵, sa superficie est de 23 547 Km. Les Lorrains se répartissent au sein de 2337 communes dont la plupart se situent en zone urbaine (83%). Metz et Nancy comptent parmi les deux villes les plus importantes de la région. La Lorraine compte vingt pôles urbains, dont les principaux sont par ordre d'importance : Metz, Nancy, Thionville, Forbach, et Épinal. La région est surtout structurée sur un axe Metz-Nancy, avec un prolongement de Thionville à Sarreguemines. C'est ainsi une région typique car elle mêle des centres urbains et des étendues rurales qui montrent plusieurs types de consommation et de pratiques théâtrales.
- Le choix de l'échelle locale, dans ce travail de thèse, permet de mettre au jour des fonctionnements, des attitudes qui resteraient invisibles au niveau national, comme les effets de la décentralisation⁵⁶ ou encore des institutions culturelles⁵⁶, et les pratiques des individus.

⁵³ La FNCT est une fédération de théâtre amateur né à Nancy en 1907, elle représente 1400 compagnies et quelque 19 000 licenciés (dont près de 3000 de moins de 16 ans), la FNCTA rassemble « ceux qui partagent, en amateur, la passion du théâtre et le plaisir de jouer.»

⁵⁴ Sur ce point voir Robert Abirached (dir.), *La décentralisation théâtrale*, Arles, Actes Sud Papiers, 1992.

⁵⁵ Source INSEE.

⁵⁶ Laurent Fleury « Le pouvoir des institutions culturelles », in Claude Fourteau dir., *Les institutions culturelles au plus près du public*, Paris, La Documentation Française, 2002, pp. 31-49.

Pour analyser la pratique d'amateur de théâtre il est nécessaire de connaître l'activité professionnelle et de préciser l'offre de théâtre en région Lorraine. Pour cela nous retracerons l'histoire de l'implantation du théâtre professionnel depuis la décentralisation, puis l'offre théâtrale en Lorraine aujourd'hui, en 2010.

4.1. L'offre théâtrale en Lorraine

Au terme d'une histoire mouvementée sur le territoire lorrain, nous disposons d'une offre de théâtre public et aussi une offre de théâtre privé, que je vais présenter en fonction du type d'initiative allant du théâtre public au théâtre privée qui comprend les salles d'initiative municipale, associative, paroissiale ou familiale. Ces salles suivent deux logiques d'offre :

- une de type théâtre public, qui s'appuie sur une qualité théâtrale issue du texte et du metteur en scène, avec une politique tarifaire plus basse,
- une autre hérité du théâtre privé parisien qui repose sur une distribution s'appuyant sur des acteurs connus.

4.1.1. L'offre de théâtre public : de la décentralisation en Lorraine

Si on laisse de côté les équipements hérités de l'Ancien Régime (Comédie Française, Conservatoire,...), le lien théâtre/État est né avec la décentralisation dramatique, dont la mise en œuvre systématique date des années 1945⁵⁷. Avant cela, le théâtre était considéré comme un loisir bourgeois et essentiellement parisien, image qui le desservait considérablement, et qui persiste encore aujourd'hui, en témoigne l'image véhiculée par le CDTL :

Anaël m'explique que lorsqu'elle se présente : « Anaël, relation publique au Centre Dramatique Thionville Lorraine, elle doit souvent expliquer que « dramatique » ne signifie pas triste ou ennuyeux ou même compliqué mais simplement qu'il s'agit de théâtre. Et elle ajoute « je n'en peux plus d'expliquer que dramatique n'a rien de grave, j'aimerais simplement ne plus à avoir à utiliser ce terme. »

Carnet de bord 2007

À partir de la fin du XIXe siècle, le théâtre veut s'ouvrir à de nouveaux publics. Pour cela il va devoir sortir de Paris, soit par le biais de tournées, soit par des implantations en banlieue

⁵⁷Sous la direction de Abirached, *La décentralisation théâtrale*, Arles, Actes Sud papiers, 1992.

ou en province. Copeau⁵⁸ préconise, dès l'entre-deux guerres, l'installation de troupes permanentes en province. Pour lui, il faut sortir de l'amateurisme pour fonder un théâtre populaire digne de ce nom. Parallèlement, les pouvoirs publics commencent à reconnaître la nécessité d'une intervention de l'État pour favoriser l'accès à la culture, afin « de conquérir et fidéliser un public de province »⁵⁹ comme le montre la création du Théâtre National Populaire⁶⁰ en 1920, théâtre qui pratique entre autres des prix modiques⁶¹ pour des spectacles satisfaisant les exigences d'une activité culturelle. À partir de 1945 des centres dramatiques sont créés en accord avec les municipalités. En trente ans, se produit une modification profonde de la géographie théâtrale. Le grand artisan de la décentralisation, Jeanne Laurent⁶², à qui nous devons à partir de 1946 la création des deux premiers centres dramatiques nationaux. Elle est également à l'origine de l'aide aux premières pièces, et du concours des jeunes compagnies. En 1951, elle fait nommer Jean Vilar⁶³ au TNP, c'est Jeanne Laurent qui sera la première à œuvrer pour la démocratisation de l'accès au théâtre. Au début des années soixante, André Malraux devient le premier ministre de la culture. Il reste fidèle à Jeanne Laurent et veut diffuser la création en province, pour démocratiser le théâtre à travers la recherche de nouveaux publics. Le fer de lance du ministre « rendre accessible et favoriser la création », ce slogan est inscrit dans le décret fondateur du ministère de la culture.

Les Centres Dramatiques actuels sont les héritiers de la décentralisation, ils sont financés par l'État, et les collectivités territoriales. Ils ont la particularité d'être dirigés par des artistes nommés par le Ministre de la Culture pour trois renouvelable, et doivent créer au moins un

⁵⁸ Jacques Copeau (1879-1949), acteur et metteur en scène français, fondateur du vieux colombier, il a réformé de façon profonde et durable le théâtre français à la fois par ses exigences artistiques et morales, par ses méthodes de formation de l'acteur, par sa conception d'un répertoire raisonné.

⁵⁹ Laurent Fleury, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Armand Colin, 2006 réed 2008, p. 28.

⁶⁰ Le Théâtre national populaire (TNP) est une [salle de théâtre](#) aujourd'hui située à [Villeurbanne](#), fondée en [1920](#) par [Firmin Gémier](#) à Paris.

⁶¹ Voir à ce sujet le travail de Laurent Fleury, *Le Tnp De Vilar - Une Expérience De Démocratisation. De La Culture*, Presses universitaires de Rennes, 2006.

⁶² Jeanne Laurent (1902-1989). Sous directrice aux beaux-arts (ministère de l'éducation nationale) elle fut la cheville ouvrière de la première décentralisation. Elle fut sensible à l'aspiration de jeunes hommes de théâtre, d'associations culturelles nouvellement apparues et d'élus locaux, crée, pour soutenir la province privée de théâtre, des centres dramatiques nationaux, label d'une reconnaissance officielle de l'état, accompagné d'une subvention. En 1951, elle crée le concours des jeunes compagnies et l'aide à la première pièce.

⁶³ Jean Vilar est un [acteur](#), metteur en scène et un [directeur de théâtre français](#), créateur du [Festival d'Avignon](#) en 1947 et directeur du [Théâtre National Populaire](#) (TNP) de 1951 à 1963.

spectacle par an et coproduire d'autres compagnies en région et hors région. En Lorraine, il y a ainsi deux Centres dramatiques Nationaux : *La Manufacture* à Nancy et le *Nest* à Thionville.

4.1.2. L'offre de théâtre public : CDN, scènes nationales, compagnies professionnelles

L'offre de théâtre public regroupe tous les théâtres qui perçoivent de l'argent public issu de la décentralisation⁶⁴, c'est-à-dire : les centres dramatiques, les scènes nationales et le réseau des compagnies de théâtre professionnelle reconnues par la DRAC soit :

- un Centre Dramatique Nationale, *la Manufacture* située à Nancy, dirigée jusqu'en 2010 par Charles Tordjman et maintenant par Michel Didym,
- un Centre Dramatique Régional implanté à Thionville, anciennement le Théâtre Populaire de Lorraine (TPL) dirigé par Stéphanie Loik jusqu'en 2005, devenu *Centre Dramatique Thionville Lorraine* est dirigé par Laurent Gutmann jusqu'en 2010 et aujourd'hui par Jean Boillot ; le CDR est devenu CDN en 2008,
- trois scènes nationales : *le Carreau* à Forbach, *l'Action Culturelle du Barrois* à Bar-le-Duc, le *Centre Culturel André Malraux* à Vandoeuvre-lès-Nancy.

Les autres salles subventionnées par les pouvoirs publics en Lorraine :

- *Scènes et territoires en Lorraine*, qui est une scène conventionnée multisites pour le spectacle vivant en milieu rural, créée et mise en oeuvre par les fédérations d'éducation populaire de [Lorraine](#) : [Fédérations](#) des Oeuvres Laïques, Foyers Ruraux, [Maisons](#) des [Jeunes](#) et de la [Culture](#), [Familles Rurales](#) et [Culture](#) et [Liberté](#).
- *Le Théâtre du Peuple Maurice Pottecher*, association loi 1901, subventionné par le ministère de la culture, les DRAC Lorraine, Alsace, Franche Comté, le conseil régional de Lorraine et celui d'Alsace. (Nous reviendrons sur cette salle).
- Le *centre culturel Pablo Picasso* à Homécourt, scène conventionnée jeune public, subventionnée par la Communauté de Communes du Pays de l'Orne, le Conseil Général de Meurthe-et-Moselle, le Conseil Régional de Lorraine, les Ministères de la Culture et de l'Éducation Nationale, la DRAC Lorraine et le Rectorat de Nancy-Metz.
- Les compagnies de théâtre professionnelles.⁶⁵

⁶⁴Robert Abirached, *La décentralisation théâtrale*, Arles, Actes Sud Papiers, 1992.

⁶⁵ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998.

Au théâtre public, j'ajoute les compagnies qui ne sont pas des lieux de diffusion mais des lieux de création. La Lorraine compte 66 compagnies de théâtre professionnelles. Les compagnies de théâtre professionnelles se distinguent des compagnies amateurs par leurs statuts, elles doivent être titulaires d'une licence d'entrepreneur du spectacle⁶⁶ afin de pouvoir embaucher des intermittents du spectacle c'est-à-dire des comédiens, techniciens ou administrateurs professionnels. Les compagnies professionnelles ont différents statuts : conventionnées, aidées aux projets par la DRAC, ou subventionnées par les collectivités locales (Région, département ou mairie) ou sans aides récurrentes.

Ainsi, l'état contribue, au côté des collectivités territoriales, au financement de compagnies dramatiques indépendantes, par une aide au conventionnement. Cette aide est définie par un contrat portant sur un projet inscrit dans la durée, autour d'une ou plusieurs dominantes : qualités artistiques, insertion dans le tissu social, gestion d'un lieu. Il doit être accompagné d'une aide significative des collectivités locales. Le rythme de production de la compagnie doit être d'un spectacle tous les deux ans. Elles sont conventionnées pour trois ans minimum. En Lorraine, il s'agit de :

- La compagnie *Boomerang* dont le siège social est à Thionville et l'administration à Montreuil (compagnie qui devrait changer de statut en 2010, suite à la nomination de son directeur artistique comme directeur du CDN de la Manufacture à Nancy),
- *La compagnie du Bredin* siège social à Frouard, bureau à Paris, conventionné depuis 2006,
- *Théâtre 4L12* situé à Nancy, dirigée par Odile et Michel Massé, compagnie créée en 1972,
- *Compagnie les Piétons de la place des fêtes* à Commercy, Meuse, elle s'implante en Lorraine en 2003, elle est conventionnée en 2007.

⁶⁶ La France est le seul pays au monde où l'activité d'entrepreneur de spectacles est réglementée. Elle l'est, en effet, depuis 1945 par une ordonnance qui a été modifiée en profondeur par la loi n° 99-148 du 18 mars 1999 et le décret d'application n°2000-609 du 29 juin 2000. L'ordonnance s'applique aux spectacles vivants produits ou diffusés par des personnes qui, en vue de la représentation publique d'une oeuvre de l'esprit, s'assurent de la présence physique d'au moins un artiste du spectacle percevant rémunération. Est entrepreneur de spectacles vivants toute personne qui exerce une activité d'exploitation de lieux de spectacles, de production ou de diffusion de spectacles, seul ou dans le cadre de contrats conclus avec d'autres entrepreneurs de spectacles vivants quel que soit le mode de gestion, public ou privé, à but lucratif ou non, de ces activités. Sont exonérés de cette obligation les organisateurs occasionnels, c'est-à-dire ceux qui n'ont pas pour objet ou pour activité principale l'exploitation de lieux de spectacles, la production ou la diffusion de spectacles et dont le nombre de spectacles n'excèdent pas 6 représentations par an.

Ces compagnies conventionnées sont dans une situation particulièrement privilégiée car elles n'auront pas à demander de subvention pendant au moins trois ans et disposent d'une structure d'accueil qui permet de créer et représenter leurs spectacles. Ce statut est très convoité par toutes les compagnies professionnelles.

À ces quatre compagnies, j'ajoute 62 compagnies professionnelles - c'est-à-dire titulaire d'une licence d'entrepreneur du spectacle - en Lorraine, en 2009, neuf d'entre elles ont aidées sur projet, pour un an.⁶⁷ Les efforts du Ministère de la Culture tendent à poursuivre le mouvement de décentralisation, à dégorger Paris et à favoriser l'implantation de nouvelles compagnies en région.

Les compagnies aidées aux projets change tous les ans, il est impossible de demander deux fois de suite l'aide aux projets de la DRAC. Le fait d'être aidé par la DRAC permet d'avoir un label qui donne plus de faciliter lors de la recherche d'autres financements. Il y a entre 20 et 30 projets présentés chaque année à la commission d'expert de la DRAC.

La commission expert DRAC en Lorraine

Au cours de ce travail de thèse, j'ai été experte DRAC de 2000 à 2004. J'ai ainsi assisté pendant quatre ans aux discussions sur l'attribution des aides aux projets et des conventions.

J'ai été contacté par le conseiller théâtre de la DRAC Lorraine, suite à mon intérêt pour le théâtre et après qu'il ait entendu notre restitution d'enquête aux journées d'études autour du théâtre amateur en Lorraine. Je suis alors étudiante et je suis âgée de 23 ans, ce qui fait de moi, la plus jeune expert DRAC de la commission, et la deuxième femme.

Le comité d'expert DRAC est formé de professionnelle du spectacle et d'individu aimant le théâtre. En Lorraine, en 2004 il est composé des deux directeur des centres dramatiques, des directeurs de scènes nationales, des directeurs du théâtre de Verdun, du directeur du service commun d'action culturelle de l'Université de Metz/ Théâtre du Saulcy, du directeur de scène et territoire en Lorraine, du directeur du théâtre de Frouard, d'un retraité de l'enseignement secondaire, et d'un plasticien. Toutes les discussions se font sous la présence d'un représentant de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles⁶⁸ et sous le contrôle du DRAC, qui veille au bon déroulement de la séance. La majorité des personnes qui forment le comité d'expert sont des directeurs et programmateurs de salle de théâtre de la région Lorraine, cela a comme avantage qu'ils savent de qui et de quoi ils parlent et comme inconvénient que leurs choix soient déjà faits lors de la programmations de leurs salles, ils sont ainsi

⁶⁷ Liste des compagnies conventionnées en annexe.

⁶⁸ Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, DMDTS, était un service de l'administration centrale du ministère de la culture. Née en 1998 de la fusion de la Direction de la musique et de la danse et de la Direction du théâtre et des spectacles, la DMDTS a été constituée pour mettre en œuvre une politique d'ensemble en faveur du spectacle vivant, et permettre d'apporter une meilleure réponse aux questions artistiques, économiques et juridiques qui se posent à l'ensemble du secteur, tout en préservant la capacité du Ministère de tenir compte des spécificités de chaque discipline artistique. En 2007, la DMTS devient la Direction Générale de la Création Artistique en fussionnant avec l'ex Délégation aux arts plastiques.

présents pour défendre leurs choix, ou comme le dit Dominique : « Moi, je le programme donc je suis pour qu'on aide ce projet. D'autant, qu'il est original, vu qu'il mélange musique, danse et théâtre, avec des gens de talents et de la région » Dominique, directeur du CCAM.

Les discussions autour de l'attribution des aides aux projets se déroulèrent ainsi : d'abord une présentation du projet est faite par le conseiller théâtre, puis la parole est donnée au coproducteur du spectacle, ensuite aux diffuseurs et enfin si tout n'a pas été dit aux autres membres de la commission. Si le projet n'a ni coproducteur, ni diffuseur en région, il est évident qu'il ne pourra en aucun cas bénéficier de l'aide au projet de la DRAC

Les projets exclus d'office sont ceux qui ne sont pas considérés comme professionnelle, soit parce qu'ils sont portés pas des individus issus du théâtre amateur, soit parce qu'ils paraissent irréalisables artistiquement et/ou financièrement.

Les discussions pour l'attribution de l'aide aux projets tournent ainsi autour de la diffusion et des coproductions, de ce fait l'aspect artistique est laissé de côté pour l'aspect plus financier. La DRAC considère qu'un bon projet artistique doit d'abord convaincre des coproducteurs et diffuseurs, de plus un projet n'est viable que s'il dispose de coproducteurs et diffuseurs.

La commission expert DRAC est un lieu où les professionnels de la région se réunissent et décident ensemble des projets aidés, chacun défendant les projets qu'il soutient déjà avec sa structure et cherchant le soutien financier de la DRAC et des autres structures d'accueil des spectacles. Il s'agit donc pour la DRAC de consolider un réseau et d'affirmer un choix collectif en accordant une aide d'un commun accord.

En tant que simple étudiante, mon avis n'a jamais été pris en compte et la parole que rarement donnée dans les débats, j'ai ainsi décidé de quitter le comité d'expert en 2004.

En 2008, neuf compagnies ont été aidées pour des projets. Il s'agit de projets classiques comme *La bonne âme du Se Tchouan* de Brecht par la Compagnie du Jarnisy ou encore *Fantasio* de Musset par la compagnie *Java Vérité*, et des projets multiforme comme *Décalage* mêlant musique, danse texte par la *Compagnie sans sommeil*, et enfin autour de projets d'écriture contemporaine comme *Anticlimax* de Werner Schwab par la compagnie *Pardès Rimonin*. Les compagnies professionnelles sont également aidées de manière annuelle et renouvelables par les collectivités territoriales.

Après ce premier réseau issu du théâtre public, passons aux autres types de salles que je nommerais plus généralement le théâtre privé.

4.1.3. L'offre de théâtre privé

Le théâtre d'initiative privée se développe à côté et parfois en plus du théâtre public, ils n'ont pas la même fonction, ni exactement le même public⁶⁹. Le théâtre privé n'a pas pour but

⁶⁹ Le théâtre privé est par opposition au théâtre public soumis à la sanction du marché. Ils sont juridiquement des entreprises ou des associations, 60% environ du public total des théâtres dramatiques vient au théâtre privé.

d'éduquer ses spectateurs, il ne propose pas ou peu de séance scolaire, au sens où il ne va pas démarcher dans les établissements scolaires, mais des séances jeunes publiques. Il fait peu de coproduction avec les compagnies régionales, parfois de la diffusion. Sa programmation ne met pas en avant la production issue des labels DRAC, ou autres labels étatiques mais des labels « Avignon off » (que l'on voit fleurir dans les plaquettes de saison) ou théâtre privée parisien. Cette offre revêt elle-même plusieurs formes d'initiatives :

- municipale,
- privé au sens familial,
- associative,
- paroissiale.

A) Les théâtres d'initiatives municipales en Lorraine

Les théâtres municipaux : « sont des lieux fixes disposant d'un équipement professionnel spécifique et susceptible de présenter de façon durable et régulière, sinon permanente, des spectacles au cours de la saison artistique. Ils ne font pas partie du réseau de théâtres publics, ils sont majoritairement subventionnés par les collectivités territoriales, et ils proposent une programmation pluraliste mais comportant majoritairement des spectacles de théâtre. Ils forment un troisième réseau à côté du théâtre public (théâtres nationaux, CRD, CDN, scènes nationales) et du théâtre privé (au sens parisien). »⁷⁰

Il y a en Lorraine, plusieurs théâtres municipaux, on compte : le théâtre municipal d'Epinal, de Thionville, Transversales à Verdun, de Sérémange-Erzange (57), d'Epinal (88), de Raon-l'étape (88), le théâtre de Lunéville, La Rotonde de Thaon-les-Vosges (88), la Passerelle à Florange (57), Le Trait d'Union à Neufchâteau dans les Vosges (88) en sont quelque exemple. Il y a aussi deux lieux prestigieux qui programment aussi du théâtre : L'Opéra-Théâtre de Metz et la salle Poirel à Nancy.

⁷⁰ R. Debeauvais, P-M. Menger, F. Piettre, *Le spectacle vivant*, Paris, La documentation Française, 1996.



Rotonde de Thaon-Les-Vosges



La Méridienne de Lunéville Méridienne

La programmation des théâtres municipaux est de deux types :

- l'une proche du théâtre public comme la *Méridienne* à Lunéville ou encore le théâtre de Briey
- une autre proche du théâtre privé parisien, c'est-à-dire les spectacles programmés ont souvent des acteurs issus ou connus par la télévision comme Edouard Baer, Claude Rich ou Pierre Palmade, et des spectacles portant des mentions comme « vu à Avignon off ». La publicité pour ce type de spectacle repose sur les stars télévisuelles et sur l'aspect comique du spectacle proposé.

« Aller au théâtre municipal, c'est être sûr de se détendre, c'est des comiques, et puis on les connaît. Je dirais ce n'est pas dramatique... » Jean-Paul, 63 ans, retraité

« On sait ce qu'on va voir à la Passerelle, c'est pour se détendre, c'est pour se vider la tête, c'est des comiques » Marc, 54 ans, enseignant

La politique tarifaire est aussi de deux types :

- le théâtre de Lunéville est dans sa politique tarifaire proche du théâtre public, et accorde des tarifs préférentiels aux abonnés des théâtres publics lorrains,
- pour les théâtres municipaux proche des programmations de théâtre privé, les tarifs sont plus élevés en moyenne à 20 euros pour le théâtre de la Passerelle à Florange.

B) Le réseau des petites salles⁷¹ d'initiatives municipales:

Il existe en région certaines petites salles qui sont totalement ou presque dévolues au théâtre, je les rattache au « théâtre privé » pour les différencier du théâtre public. Ces salles

⁷¹ Je reprends la typologie proposée par les auteurs R. Debeauvais, P-M. Menger, F. Piettre, *Le spectacle vivant*, Paris, La documentation Française, 1996.

sont d'initiative municipale avec comme critère supplémentaire, la capacité d'accueil des lieux, généralement de moins de 200 places. Elles recouvrent des réalités bien différentes quant à la programmation et à la gestion. Elles sont submergées par les demandes d'artistes, et proposent un travail d'accueil et de diffusion de spectacles, mais aussi de coréalisation, voire de direction artistique, avec de petites compagnies et/ou des acteurs. Ces lieux bénéficient de subvention municipale, de fonds de soutien mais plus modiques que les théâtres municipaux, c'est dire qu'elles ne peuvent se passer de l'investissement et des contributions de bénévoles.

- Le théâtre de Mon Désert est géré par la Ville Nancy ouvert depuis 2003. Ce petit théâtre municipal offre un équipement très professionnel et sa jauge de 100 places. Ce théâtre accueille « l'ensemble des artistes nancéiens, artistes issus des compagnies les plus reconnues aux plus prometteuses, peut donc diffuser dans ce théâtre ses créations les plus récentes, faire preuve de tout son talent et de toute son originalité pour, tout simplement, partager ses émotions avec le plus grand nombre. C'est un lieu de spectacles, de rencontres et de débats, un véritable lieu de vie. »

- Mom'théâtre associé à la maison de l'enfance à Rombas, existe depuis 1989, il est subventionné par la ville de Rombas, le conseil Général de la Moselle, le Conseil régional de la Lorraine, la Drac Lorraine. « Si la salle de spectacle du Môm'Théâtre est excellemment adaptée au jeune Public, surtout depuis les travaux de rénovation récents, il n'en demeure pas moins qu'elle "habite" dans la Maison de l'Enfance, dont les activités ne sont pas limitées au culturel. Cohabitent ici (au Mom'théâtre) les salariés de l'association, de la mairie, les animateurs, ainsi que les familles, enfants et artistes de passage. » Le mon'théâtre est aussi un lieu « d'ouverture aux jeunes compagnies et aux compagnies régionales, le Môm'Théâtre réalise depuis l'arrivée de La Compagnie des Ô en résidence un accompagnement artistique pour les compagnies souhaitant bénéficier du lieu pour répéter. » Le Môm'théâtre se place dans une logique de théâtre public, en apportant son soutien à deux compagnies régionales. De plus, le Mom'théâtre dispense des ateliers de pratique artistique en théâtre, danse, cirque pour les enfants principalement mais aussi pour adultes, et propose aussi une école de spectateur en direction du jeune public afin de leur apprendre à devenir spectateur.

- Le petit théâtre dans la ville, animé par la compagnie de théâtre *Form'ACTions théâtre*, dirigé par Hervé Breuil et Maryse Dolwek, situé à Nancy, subventionné par la ville de Nancy et le Conseil Générale de la Meurthe et Moselle. Théâtre de 33 places, créer surtout pour

permettre à la compagnie de diffuser ses créations



Petit théâtre dans la ville, Nancy

- Le Grenier Théâtre à Verdun en Meuse, existe depuis 1990. Il est financé par la mairie de Verdun et le Conseil Général de la Meuse. C'est une petite salle d'environ 30 places dans une maison au bord de route, avec un grand espace restauration avec une carte de vin, l'ambiance est proche d'un café de quartier.

Extraits du livre d'or du Grenier Théâtre paru dans la Tartine :

« Pour ton 'dé à coudre' (enfin ton théâtre...) merci bien » Cerise Margot la Ravaudeuse

« Verdun c'est d'abord ça la poésie de la Meuse, la poésie de l'amour, mon amooooour !!! »
Thierry S.

« À Verdun, entre le Grenier et la cave, je n'ai pas pu 'tranchée' ! » Laurent V.



Le Grenier Théâtre Verdun

C) Une initiative innovante : une salle pour une communauté de commune



L'espace saint Pierremont à Briey dans la Meurthe et Moselle, dirigée par Frédéric Thovany, « dès sa création, en plus d'un travail d'animation sur le territoire, elle exerce en compétence l'aménagement et la gestion d'une salle de spectacles, l'Espace Culturel Saint Pierremont. Cet espace traduit la volonté des élus de construire une relation entre l'art et la population par la diffusion du spectacle vivant sur le territoire. Aujourd'hui, l'Espace Culturel Saint Pierremont s'est affirmé comme étant, à part entière, un lieu de diffusion de la culture avec pièces et ateliers de théâtre, concerts, séances cinéma. Même si le théâtre reste la discipline privilégiée, la programmation s'élargit à d'autres formes de langage, notamment la musique, les arts de la piste, la danse ou le cabaret. »⁷² Ce lieu est subventionné par la Communauté de Communes du Pays de Briey. La particularité de ce lieu est une programmation loin de sentiers battus, radicalement implantés dans la région, il accueille deux compagnies en résidence de création en 2009 : la *compagnie du Bredin*, qui lui est redevable de l'hébergement pour sa convention DRAC, et la compagnie *Roland Furieux*.

D) Le réseau des théâtres d'initiatives privées :

- L'Actée-Théâtre, est situé dans la zone artisanale, ce lieu est lié au *Théâtre de Poche du Pays-Haut* qui est une compagnie théâtrale qui existe depuis 1976 dans le Bassin de Longwy. Depuis 2005, le *Théâtre de Poche* est locataire et anime l'Actée-Théâtre inauguré le 9 septembre 2005. Ce théâtre a vu le jour grâce à un héritage, et la passion du couple Ferry pour le théâtre. « Cet "outil" a pour vocation de permettre une politique d'accueil de spectacles vivants (20 spectacles et 35 représentations dans la saison 09/10), d'aider la création théâtrale, de développer le goût du théâtre par la pratique (ateliers, stages) et de fidéliser un public en

⁷² Plaquette de présentation de l'espace Pierremont à Briey.

proposant des abonnements. »



L'Actée Longwy

- La grange théâtre et la troupe *Théâtre Tangente*, sont animées par un couple : lui est venu d'Italie et elle d'Allemagne, ils ont fondé en 1978 au bord du fleuve Vardar (Macédoine) compagnie. Après un long itinéraire à travers de grandes métropoles en Europe, la compagnie s'est installée depuis 1995 à Lachaussée en Meuse, elle prône un théâtre de qualité en milieu rural. La grange théâtre est soutenue par la région Lorraine, le conseil général de la Meuse, la commune de Lachaussée, le parc régional de Lorraine.

« Né à Lachaussée en 1944, j'ai bien connu cette demeure devenue votre maison. Également votre lieu de travail, de créations et ce pour le plus grand plaisir de vos visiteurs. À cette époque, la grange avait une toute autre utilité, mais déjà des prémices, disons culturels, éducatifs voir festifs émergeaient de "ces lieux" (toutes proportions gardées). En effet, les propriétaires de ce Domaine possédaient une des premières télévisions du village et nous en faisions profiter occasionnellement, en nous invitant à partager certaines émissions ensemble. Déjà une "formule" de rassemblement et de communications intergénérationnelles. Voilà pour la petite histoire. Bravo POUR TOUT CE QUE VOUS AVEZ FAIT, CE QUE VOUS FAITES ET FEREZ ENCORE POUR CE PETIT VILLAGE MEUSIEN qui sent si bon La WOËVRE et qui grâce à VOS TALENTS, »

extrait du livre d'or signé Jo



La grange Théâtre Lachaussée (54)

- Le théâtre de la Lucarne à Metz. Hervé Pfortner est le fondateur et directeur du théâtre.,

Il y investit tant sa vie professionnelle que sa vie privée, en investissant son temps et argent dans l'aventure de ce théâtre. La compagnie de la Lucarne est créée en 1995, elle s'installe d'abord rue aux arènes à Metz. 2001 marque un tournant dans la vie de la compagnie car elle accueille un spectacle mis en scène par Romane Bohringer, ce qui lui permet de rencontrer un plus grand public ainsi entre 2004 et 2006 la compagnie programme une quinzaine de spectacles et touche environ 5000 spectateurs. Pour la saison 07/08, le théâtre de la Lucarne investit un nouveau lieu : une péniche amarrée près du centre ville.



La lucarne

Le théâtre de la Lucarne reste dans une situation précaire, dans le sens où son directeur artistique a investi des fonds propres pour pouvoir donner vie au lieu. Pour rendre le lieu plus rentable, il pratique la location de la péniche pour une somme allant de 400 à 1000 euros. Le lieu bénéficie aussi du soutien des bénévoles qui y tiennent le bar, y font la régie lumière ou y organisent des soirées dans le but de soutenir le *théâtre de la lucarne*. Le théâtre a fermé en 2012.

E) Le théâtre d'initiative associative

- Le théâtre du Moulin, né il y a plus de vingt ans grâce à la motivation d'inconditionnels de l'art dramatique, constitue un des atouts essentiels de la vie culturelle toulousaine. Il concilie un programme de diffusion de spectacles exclusivement professionnels et une mission d'information, de documentation et de formation du théâtre amateur sur la région, y compris au niveau de la vie scolaire et étudiante. En 2002, il signe une convention entre le Théâtre, l'Etat, la Ville de Toul, le Conseil Général de la Meurthe et Moselle et (en 2003) la Région. *Le Théâtre du Moulin* abrite désormais le Pôle régional du théâtre amateur. Un festival de théâtre amateur, baptisé FESTHEA, permet aux meilleurs amateurs d'être sélectionnés par un jury pour représenter la Lorraine au concours national organisé chaque année à Tours.

- Le Théâtre de la Roële à Villers-les-Nancy est animé par une compagnie théâtrale amateur : les *Comédiens de le Roële*. La salle et la compagnie ont vu le jour en 1975. La salle de théâtre est implantée dans un ancien caveau de vigneron. C'est une petite salle voûtée de 80 places assises en gradins. L'originalité tient aussi au fait que les *Comédiens de la Roële* sont des comédiens amateurs. Ils sont entourés par un personnel permanent. Ce théâtre est lié à la FNCTA.

F) Le théâtre d'initiative paroissiale :

- La Salle Braun à Metz, lié à la communauté protestante, c'est-à-dire qu'elle est financée par l'EPRAL (Eglise Protestante Réformé Alsace-Lorraine), par la ville de Metz, le département de la Moselle et la Société Général. Les règlements par chèque sont à adresser à L'EPRAL. Freddy Vanweddigen, pasteur en poste à Metz au sein de la paroisse du Temple-Neuf depuis vingt-deux ans, il s'est investi dans la création théâtrale, devenant le directeur artistique de la salle Braun qui présente des spectacles jeunes publics. La salle Braun programme également un spectacle qu'elle nomme scène religieuse : *Les Confessions de Saint Augustin* par Frédéric Boyer. Le reste de la programmation se scinde en deux grandes parties : le café-théâtre (13 spectacles) et le jeune public (12 spectacles) pour une programmation de 61 dates pour la saison 09/10. Le prix des places est de : 10 € / normal. 8 € / adulte : spectacle Jeune Public 8 € / réduit : enfant, étudiant, demandeur d'emploi. 6 € / enfant, spectacle Jeune Public 5€ /groupe scolaire, association. *La salle Braun* programme aussi du café théâtre, c'est le seul lieu qui propose ce type de programmation de manière régulière à Metz.

G) Le théâtre se programme à l'université : _

Le théâtre du Saulcy, Espace Bernard-Marie Koltès, est un lieu innovant car on y trouve un espace de programmation et de production professionnel, un espace de formation et d'auto-production. Metz a la particularité de disposer d'un théâtre sur son campus universitaire, ce n'est, en effet, le cas que de quatre universités en France. Ce théâtre se nomme le *Théâtre du Saulcy, Espace Bernard-Marie Koltès (BMK)*. Il est géré par le Service Commun d'Action Culturelle de l'Université Metz.

Les objectifs d'un théâtre sur un campus sont :

- & La production théâtrale amateur et professionnelle (le production amateur se fait en lien avec le Théâtre Universitaire de Metz⁷³),
- & l'enseignement théâtral,
- & la programmation artistique,
- & l'animation culturelle.



Le Théâtre du Saulcy, espace Bernard-Marie Koltès

Cette particularité messine imprègne fortement la production professionnelle et amateur dans la région messine. Ce théâtre a permis à certaines compagnies devenues aujourd'hui professionnelles d'émerger. Il donne aussi à des amateurs et des professionnelles une salle de répétition de qualité. Le *Théâtre du Saulcy* mêle une programmation professionnelle de qualité et une programmation amateur. C'est aujourd'hui le seul théâtre sur la ville de Metz qui programme du théâtre contemporain de manière régulière.

Ce lieu soulève un débat permanent au sein l'université : Quels sont les liens entre l'enseignement et le théâtre ? Quels sont les usages du lieu, professionnelle ou amateur ? C'est la formation Arts du Spectacle option théâtre créée en 1993, qui justifie principalement en effet la construction du théâtre. Il s'agit bien d'un équipement universitaire, non d'un équipement municipal ou d'un équipement théâtral public.⁷⁴

⁷³ Le TUM est une association qui fédère les étudiants désireux de faire du théâtre à l'université. Il propose un festival de théâtre universitaire qui a lieu tous les ans en mai à l'espace BMK. Le TUM est géré par des étudiants surtout issus des filières artistiques.

⁷⁴ Séverine Wuttke, le théâtre universitaire à Metz, mémoire de DESS, Université de Metz, 2001

- Pour les enseignants, le théâtre doit servir au département Arts Du Spectacle, et proposer des spectacles en rapport avec les cours. Il devrait y avoir un fort rapport pédagogique entre le théâtre et le département ADS, puisque le théâtre est financé par l'Université, par ce fait il devrait d'abord être un outil pédagogique de cette filière.

- Pour les usagers extérieurs à l'université, le *théâtre du Saulcy* fonctionne avec une subvention de la DRAC et doit donc également être a leur service.

- Enfin, pour les autres acteurs culturels, les actions du théâtre ne bénéficient pas assez du public habituel de théâtre. Au sein même de l'université peu d'étudiants ont connaissance ou le fréquentent.

« Lorsque je suis venue la première fois au Théâtre du Saulcy, je ne l'ai pas trouvée. Alors j'ai demandé aux étudiants qui étaient sur le campus, personne n'a pu me dire où il se trouvait et certains étaient même surpris que je cherche un théâtre sur le campus. » Nathalie, chargée de relation publique du CDTL

« Je viens à la fac, dans les cours en droit à l'IUT, et je présente la saison, je parle aux étudiants du passeport culturel, personne ne connaît, ni l'action culturelle et pas plus le théâtre du Saulcy. Et voilà que je me retrouve à expliquer qu'il y a un théâtre sur le campus, alors que je viens pour présenter notre saison, très peu d'étudiants ont connaissance du théâtre dans lequel je travaille, mais le pire c'est qu'il ne connaisse pas un théâtre qui est sur la fac, alors je leur en parle. » Anaël, chargée de relation publique du CDTL

Ce lieu que l'on peut qualifier d'hybride, entre amateurs, à comprendre au sens de formation, et professionnels, est un lieu qui permet l'émergence de nouvelle compagnie professionnelle. Je pense aux compagnies *Pardès rimonim* et *les Bestioles*, qui ont débuté leurs vies théâtrales au Saulcy pour être aujourd'hui reconnus professionnellement.

Quand un théâtre se fait baptiser : le *théâtre du Saulcy* devient l'*Espace Bernard-Marie Koltès*

Le 16 octobre 2009, le théâtre du Saulcy est devenu « Espace Bernard-Marie Koltès - Théâtre du Saulcy ». Ce nom est choisi car Espace BMK inscrit sa programmation dans l'écriture théâtrale contemporaine et que Bernard-Marie Koltès (BMK) est originaire de Metz, de plus BMK est un auteur reconnu aujourd'hui comme l'un des plus grands dramaturges français contemporains.

La polémique : le théâtre du Saulcy aurait pu porter ce nom espace BMK depuis sa création, mais ce nom a été écarté car jugé trop polémique par le président de l'université de l'époque. Pourquoi ce nom est polémique ? La raison en est la personnalité de BMK, homosexuel,

utilisateur de drogue, il meurt du sida en 1989. Ainsi, le nom BMK est jugé inapte pour un théâtre dans une université. Puis en 2009, Koltès retrouve une honorabilité à Metz, un festival de théâtre lui est consacré sous le nom « L'Année Koltès », organisée par la Ville de Metz à l'occasion des 20 ans de sa disparition. C'est dans le cadre de ces festivités que le théâtre est baptisé.



Le maire de Metz baptise le théâtre

Le contexte politique est lui aussi favorable à ce baptême, depuis mars 2008, le maire de Metz, Dominique Gros est le premier maire de gauche à [Metz](#) depuis l'instauration du [suffrage universel](#) en [1848](#). En avril 2009, l'Université Paul Verlaine, a elle aussi, un nouveau président Luc Johann. Le baptême du théâtre se fait en présence de Luc Johann, président de l'UPVM, Jean-Luc Bredel, directeur de la DRAC Lorraine, Antoine Fonte, adjoint à la Culture, Dominique Gros, maire de Metz, Alain Billion, directeur du service commun d'action culturelle, théâtre du Saulcy.

4.2. Le théâtre amateur en France

L'activité théâtrale en amateur en France ne touche « à peine plus de 1% des Français âgés de plus de 15 ans en 1996 »⁷⁵. Le théâtre amateur est, selon Olivier Donnat qui a mené une enquête sur les pratiques culturelles en 1997⁷⁶, « une activité qui se découvre tardivement : la plupart des amateurs avaient commencé à faire du théâtre au moment de l'adolescence ou de la vie étudiante, voir à l'âge adulte ». Les données recueillies par Donnat, montre que le théâtre amateur « apparaît comme une activité brève, avec un fort turn-over, mais toujours marquante. Le taux d'abandon élevé est lié surtout à des facteurs contingents : déménagement, changement dans la vie professionnelle ou personnelle.» Le théâtre amateur est une activité collective où la disponibilité et la sociabilité amicale sont deux facteurs importants. « La pratique du théâtre amateur s'éclaire bien évidemment par l'atout que constitue le célibat, absence de l'obstacle à l'investissement personnel dans une pratique dévoreuse de temps que constituent les contraintes de la vie conjugale et familiale, il faut ajouter la

⁷⁵ Romuald Ripon *Le poids économique des activités artistiques amateur*, Paris, DEP, 1996, p. 27.

⁷⁶ Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, Paris, La Documentation française, 1998.

stimulation que représente le rapprochement avec l'autre sexe, la pratique d'un loisir festif, et la valorisation publique de l'image de soi que l'activité théâtrale autorise » (Leveratto, 2002)⁷⁷. Les praticiens de théâtre amateur ont aussi une autre particularité, la moitié des pratiquants interrogés par O. Donnat, n'avait pas vu de spectacle de professionnels au cours des douze derniers mois.

Lors de notre l'enquête de 2001, nous avons dénombré un peu plus d'une centaine de collectifs de théâtres amateurs. Ce nombre reste approximatif : des troupes qui avaient momentanément arrêté leur activité n'ont pu être contactées, ce qui ne signifie pas qu'elles ne font plus de théâtre. Il est instable : des troupes en activité ont arrêté leur activité, d'autres viennent juste de se créer. Il doit être interprété : toutes les troupes déclarées ne sont pas des "vraies" troupes. Le nombre de troupe amateur, foyers ruraux compris⁷⁸ est de 260 en 2002, se répartissent comme suit⁷⁹ :

- 86 dans les Vosges,
- 77 en Moselle,
- 63 en Meurthe-et-Moselle,
- 23 en Meuse.

4.2.1. Les formes traditionnelles et innovantes du théâtre amateur en Lorraine

Il existe diverses formes de théâtre d'amateurs, en Lorraine, nous retrouvons principalement :

- des formes traditionnelles :

- & la défense du théâtre contemporaine surtout en zone urbaine,
- & le théâtre amateur de divertissement plus présent en zone rurale,

⁷⁷ Jean-Marc Leveratto, "*Le théâtre d'amateurs en Lorraine*", État des lieux des troupes de théâtre d'amateurs en Lorraine, Drac de Lorraine, 2000-2002.

⁷⁸ Les foyers ruraux sont des associations d'éducation populaire, d'éducation permanente et citoyenne. Les foyers et les associations contribuent à l'animation et au développement culturel, social et économique du milieu rural, et ont pour objectif de poursuivre des actions d'intérêt général au profit de tous les usagers de l'espace rural. La Confédération nationale des foyers ruraux et associations de développement et d'animation du milieu rural (FNFR) regroupe près de 3 000 associations locales, structurées en 70 fédérations départementales et 20 unions régionales.

⁷⁹ J.-M. Leveratto, S. Wuttke, *La culture du théâtre amateur en Lorraine*, Questions de communication, série actes 6, Presse Universitaire de Nancy, 2008.

- des formes innovantes :

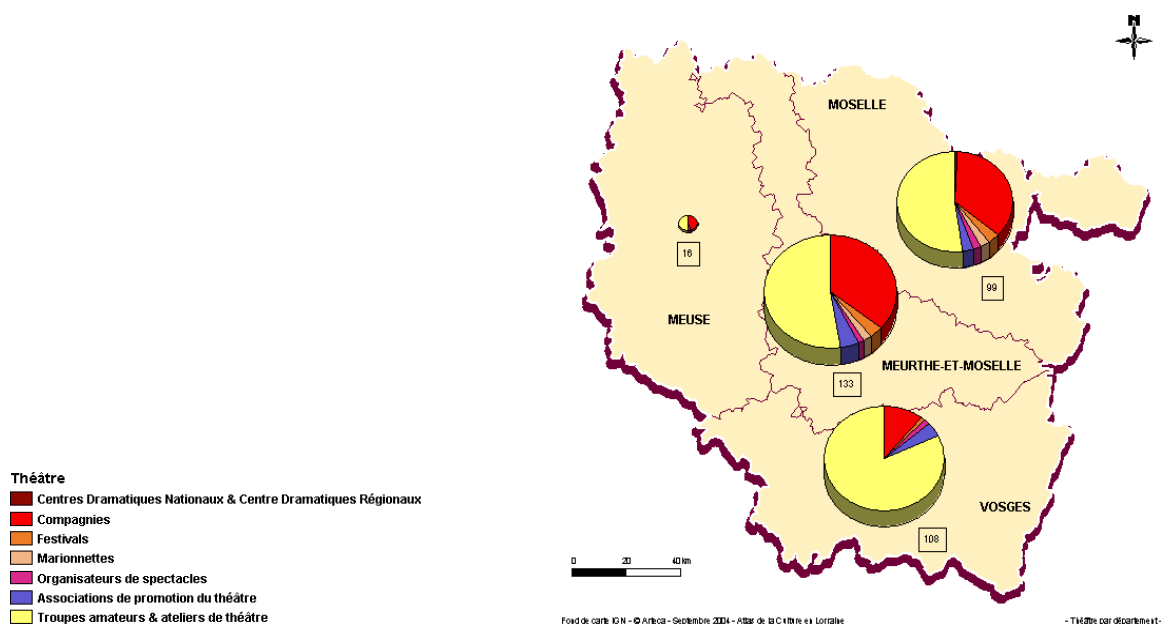
& Le théâtre patrimonial, le but de ces amateurs est de défendre le patrimoine lorrain, qui peut prendre plusieurs formes, architecturale, historique, dialectale, etc. Cette forme se développe surtout en zone rurale et autour des viviers du dialecte mosellan.

& J'inscris aussi dans les formes innovantes le théâtre qui transmet des valeurs, dans la continuité de l'éducation populaire, nous en trouvons notamment dans les Vosges,⁸⁰

& le théâtre religieux qui permet de faire vivre la culture chrétienne, il existe surtout en zone rurale et se développe autour des paroisses en ville.

4.3. Dénombrement des opérateurs culturels par département dans le domaine du théâtre⁸¹

Légende :



Pour visualiser l'offre de théâtre en Lorraine arrêtons-nous sur cette carte, qui a comme limite de ne pas faire apparaître les catégories : théâtres publics, financés par l'état et ceux qui sont financés par les collectivités locales et enfin le théâtre privé. Elle donne cependant une image de l'implantation théâtrale en Lorraine. Cette carte fait apparaître l'importance de la décentralisation théâtrale en Moselle et Meurthe et Moselle, l'activité amateur forte dans les

⁸⁰ Virginie Vinel, "Le théâtre d'amateurs en Lorraine", *État des lieux des troupes de théâtre d'amateurs en Lorraine*, Drac de Lorraine, 2000-2002.

⁸¹ Carte réalisée par ARTECA.

Vosges qu'on ne peut que mettre en lien avec le *Théâtre du Peuple de Bussang* et le développement des foyers ruraux⁸², et la faible activité dans la Meuse, qui est aussi le département le moins peuplé de Lorraine.

Après cette présentation de l'offre théâtrale en Lorraine, il est temps d'entrer dans l'observation ethnographique et l'analyse de la pratique d'amateur de théâtre. Cette analyse se découpe en trois points : l'amateur comme l'utilisateur (le spectateur), l'amateur comme producteur (le praticien amateur), et enfin la professionnalisation des amateurs et les dispositifs innovants. Je commencerai ce travail par les spectateurs de théâtre.

⁸² Virginie Vinel, "Le théâtre d'amateurs en Lorraine", État des lieux des troupes de théâtre d'amateurs en Lorraine, Drac de Lorraine, 2000-2002.

L'AMATEUR COMME USAGER



Spectateurs aux Trinitaires, Metz, 2002

L'AMATEUR COMME USAGER : LE SPECTATEUR

L'amateur de théâtre est comme une pièce de monnaie, il a deux faces, je commencerai par celle de l'usager, c'est-à-dire du spectateur, ce qui me semble être le mouvement logique de cette thèse : d'abord l'individu est dans une situation d'usager, puis il peut devenir producteur lui-même et, parfois, accéder au rang de professionnel. S'intéresser aux spectateurs de théâtre revient à s'inscrire dans l'histoire de la sociologie de la culture, « en effet, depuis la fin des années 1970, elle procède volontiers par enquêtes auprès des publics pour mesurer leur degré de fréquentation et les classer par genres, âges, diplômes, professions, revenus (Olivier Donnat, Jean-Michel Guy) »⁸³. Je me suis ainsi plié à l'exercice de l'enquête auprès des publics, du CDN de Thionville, ce qui m'a permis d'établir une description des spectateurs de théâtre en Lorraine du point de vue de la morphologie sociale. Mais cette analyse ne peut suffire à saisir la complexité de la pratique de spectateur. Elle donne certes des informations sur les modalités d'entrée dans le monde du théâtre et la manière dont se crée et se développe l'amour du théâtre en région. Mais il faut l'approfondir, l'analyse des spectateurs impose donc d'étudier l'émotion théâtrale, son surgissement et sa cristallisation, ainsi que les modes d'attachement au théâtre. Pour rendre, effectivement, sa pratique concrète, le spectateur de théâtre a besoin de s'attacher à des objets et des dispositifs, ce sont eux qui renforcent son investissement affectif et qui consolident sa passion.

Ainsi, nous suivrons des amateurs depuis leur entrée en pratique. Nous proposerons une description statistique du spectateur régulier, qui sera complétée par une idéalisation des amateurs. Puis, nous nous pencherons sur la manière dont les amateurs font vivre leur amour au travers des objets, des discussions et des corps – c'est-à-dire sur la pratique amateur « entendu(e) comme un faire et une relation avec des objets »⁸⁴.

Cette partie cherchera à savoir ce qui fait un spectateur de théâtre : le cadre régional et ma pratique de spectatrice seront un atout car ils me permettront d'être au plus près de la pratique, et de voir sa complexité.

⁸³ Emmanuel Wallon, « Sociologie du théâtre », Article paru dans *le Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, nouvelle édition augmentée en 2008.

⁸⁴ Antoinre. Hennion, Germaine Teil, *Les protocoles du goût. Une pragmatique de l'amateur*, Paris, Ministère de la Culture, DEP. 2003, p. 3.

CHAPITRE 1

LES SPECTATEURS, CEUX QUI AIMENT ALLER AU THÉÂTRE

La pratique de spectateur est difficile à saisir dans sa complexité, pour en rendre compte, je me servirai de plusieurs méthodes et concepts. J'utiliserai d'abord le concept de carrière de spectateur car cette catégorie permet d'appréhender « l'appétence culturelle comme quelque chose de fluctuant, de mouvant, bref, comme un phénomène sociologique qui, parce qu'il évolue, s'arrête, redémarre, ne peut se résumer à quelques variables sociodémographiques, si précises soient-elles. Considérer le parcours des spectateurs conduit ainsi à s'interroger sur les expériences de socialisation qui ont participé à former cette appétence : la manière dont elle s'acquiert, se transmet, et se transforme au contact des autres. De ce point de vue, les pratiques culturelles sont « le fruit d'une négociation permanente avec tout un entourage relationnel dont les prescriptions sont plus ou moins efficaces »⁸⁵. Je préfère le terme de carrière à celui de parcours, qui, pour moi, ne rends pas compte des fluctuations de la pratique car il réduit la pratique à la réalisation d'un but et ne facilite pas la prise en compte des interactions dont elle est le produit. Puis j'ai découvert le concept de « devenir spectateur »⁸⁶, qui donne accès au mouvement, à l'aller vers et donne à comprendre le sens que le spectateur attribue à sa pratique sans toute fois la figer, il permet ainsi de comprendre les sens donné par le spectateur à sa pratique de loisir. Le concept de carrière a tendance à laisser croire que le spectateur poursuit un but comme celui de devenir "professionnel" ou expert, en théâtre, alors que le devenir laisse la place au simple loisir sans autre but, et permet de libérer le spectateur de l'idée de carrière figé. De plus, le concept de carrière n'ouvre pas aux autres pratiques, de par la détermination qu'il induit, car un spectateur de théâtre et aussi un consommateur de film, de livre, de concert, et ces autres pratiques influent aussi celle de spectateur de théâtre. Le concept de figure, que j'utiliserai aussi dans ce travail, fige la pratique en proposant de trouver des traits communs à un moment donné. Il servira, cependant, à éclairer la pratique, en proposant des étapes, des points fixes, afin de rendre compte des errances et mouvements, entre ces points.

⁸⁵ Aurélien Djakouane, *Les carrières de spectateurs : des sociabilités culturelles en mouvement*, <http://shadyc.ehess.fr/document.php?id=259>, consulté en Mars 2009.

⁸⁶ Jean-Marc Leveratto, Mary Léontsini, *Internet et sociabilité littéraire*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2008, pp. 231-235.

Qui sont les spectateurs?

Rendre compte d'une pratique, c'est avant tout rencontrer des individus qui ensemble donnent corps à cette pratique. J'aimerais dans un premier temps présenter les individus rencontrés pendant ces neuf années de thèse. Je commencerai par donner une image statistique de la pratique, puis j'essayerai de définir les archétypes ou idéaux types des spectateurs. Il va sans dire que cette image statistique et les archétypes ne rendent compte que des spectateurs rencontrés.

1. Les spectateurs de théâtre⁸⁷ : Une présentation statistique, morphologie sociale et culturelle

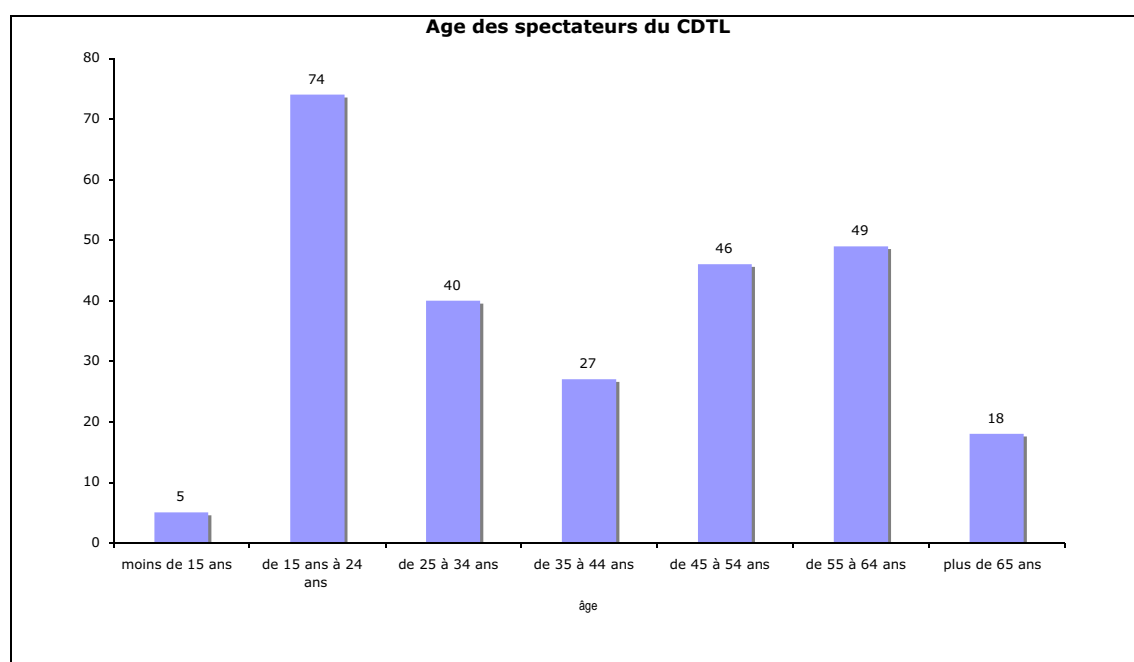
L'analyse statistique, depuis E. Durkheim et sa volonté de description sociale permettent aux sociologues de découper le corps social et de créer des groupes homogènes clairement définis dans lesquels les individus se rassemblent, c'est bien ce que nous faisons lorsque que nous étudions statistiquement les spectateurs de théâtre. L'étude porte sur le traitement des 246 questionnaires adressés aux spectateurs du *Centre Dramatique National Thionville Lorraine*, aujourd'hui *NEST* (Nord Est Théâtre). Ce groupe permet de donner une image statistique d'une pratique de spectateur, celle des spectateurs d'un théâtre public en région. Il s'agit aussi d'une image de l'échantillon que constitue ce travail et non de la réalité de toutes les pratiques de spectateurs en Lorraine.

Le CDN de Thionville a été choisi, tout d'abord parce que son directeur a commandé une étude sur leurs spectateurs sous forme d'une enquête sur les caractéristiques de sa fréquentation, ce qui m'a offert une opportunité de financement, tout en rencontrant mon travail de thèse. Ensuite parce que c'est un théâtre public qui dispose du label (CDN) le plus important en région, et surtout parce que la pratique spectatorielle se fait en réseau : les spectateurs rencontrés au CDN de Thionville, fréquentent par ailleurs d'autres salles. Ainsi cette enquête réalisée à Thionville touche par ricochet des spectateurs de l'ensemble des salles de théâtre en Lorraine.

⁸⁷ La connaissance des spectateurs par les institutions théâtrales est issue d'une longue tradition depuis Jean Vilar.

L'équipe du Centre Dramatique National de Thionville désirait mieux connaître son public régulier. Remarquons immédiatement que l'image statistique qui se dégage de cette enquête est très proche de celle issue des autres enquêtes sur les théâtres en région. Le spectateur typique du CDTL est une femme entre 18 et 25 ans, étudiante, titulaire au moins d'une licence, vivant en ville (à Metz), qui sort au théâtre à plusieurs (couple ou entre amis). Nous retrouvons le même profil à Saint Étienne⁸⁸ et à Cavaillon⁸⁹. Le profil le moins récurrent est un homme entre 35 et 44 ans, peu diplômé, vivant à plus de 50 Km du théâtre, inactif ou ouvrier. Passons à une analyse plus en détail des caractéristiques sociodémographiques du CDN de Thionville :

& Age des spectateurs du CDTL sur la saison 07/08, exprimé en nombre de spectateurs (sur 246 spectateurs interrogés) :



Les spectateurs se répartissent dans deux grandes catégories : moins de 25 ans ou plus de 45 ans, ce trou statistique s'explique par l'implication dans la vie familiale, l'arrivée des

⁸⁸ Pascal Vallet, "segmentation des publics et « effet territoire » : le cas de la Comédie de Saint-Etienne", colloque *La décentralisation théâtrale*, Saint Etienne, 2008, communication non publiée.

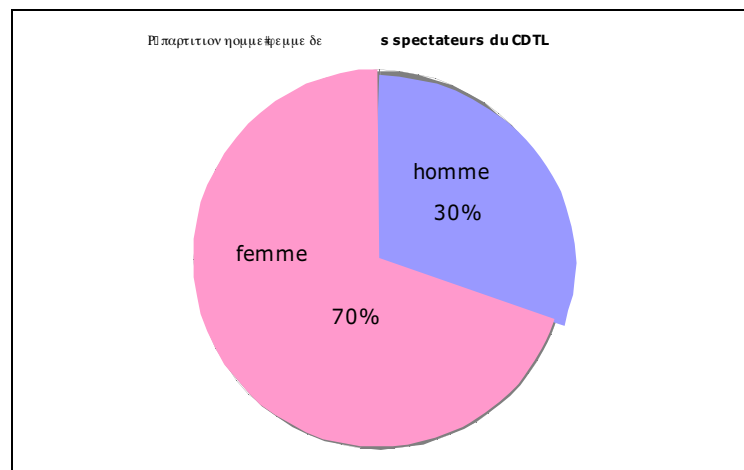
⁸⁹ Aurélien Djakouane, *Les publics de la Scène nationale de Cavaillon 2003-2004*. Étude sociodémographique de la fréquentation de la scène nationale, mesure du renouvellement des publics, perception de l'offre et évaluation de la politique de décentralisation des spectacles sur le territoire d'implantation. Rapport d'étude, EHESS, 2005.

enfants⁹⁰ et aussi par un plus grand intérêt dans la vie professionnelle. Les femmes, mères d'enfants de moins de 9 ans, se disent « frustrées » par rapport à leurs sorties théâtrales⁹¹, du fait du caractère chronophage de leurs vies de mère.

« Je choisis en fonction du temps, depuis que je suis maman, je ne sors que quand mon fils est gardé, souvent par son père, autrement je ne sors pas. » Charlotte, 31 ans, sans profession.

« Je suis moins sortie, enfin je ne suis plus du tout sortie (rire), pourtant jusqu'à 30 ans, j'allais au théâtre plusieurs fois par mois, mais de 30 à 45 ans, je ne suis plus sortie au théâtre, d'abord parce que mon travail m'a beaucoup occupé et puis après j'ai eu mon premier enfant, puis le second... » Carla, 52 ans.

& Genre des spectateurs du CDTL sur la saison 07/08, exprimé en pourcentage de spectateurs (sur 246 spectateurs interrogés) :



Le théâtre est fréquenté à 70% par des femmes, la question est donc : le théâtre est-il un loisir féminin ? L'écart de genre se réduit entre 35 et 44 ans, ce qui montre que c'est bien un engagement dans la vie familiale qui touche plus les femmes, plutôt qu'une nature féminine de l'activité, qui explique surtout cette disparité. Cette surreprésentation des femmes est visible dans d'autres études comme celle sur le Festival d'Avignon⁹² ou sur *les Publics du théâtre* en 1989⁹³.

⁹⁰ Ce trou dans la pratique est également relevé par Aurélien Djakouane dans son analyse des publics à Cavaillon.

⁹¹ Jean-Michel Guy (dir.), *Les publics du théâtre* (avec Lucien Mironer), Paris, DEP, La Documentation Française, 1989, p. 53.

⁹² *Développement culturel*, « Les spectateurs du festival d'Avignon », n°129, Paris, Ministère de la Culture, juillet 1999.

⁹³ Jean-Michel Guy (dir.), *Les publics du théâtre* (avec Lucien Mironer), Paris, DEP, La Documentation

- Le rôle des mères et plus généralement des femmes dans la pratique théâtrale :

Au théâtre, comme pour les arts plastiques,⁹⁴ et les passions culturelles en général⁹⁵, c'est la mère qui prend en charge la sortie culturelle. « Le rôle des femmes apparaît, dans ce contexte, supérieur à celui des hommes: elles sont deux fois plus nombreuses à avoir transmis une passion culturelle après en avoir reçu une (4% contre 2%), si bien que près des trois quarts des passions ayant franchi le cap de la seconde génération (71%) ont été «passées» par des femmes. (Notons que les divorces augmentent le rôle des femmes dans la transmission culturelle) »⁹⁶. En témoignent ces observations :

- Les mères accompagnent la sortie au théâtre :

« J'accompagne mon fils, comme ça, on peut en discuter en rentrant, revenir sur le spectacle, j'aime ces moments de complicité.» Maman qui accompagne une sortie scolaire au théâtre au CDN de Thionville.

« Je propose systématiquement à mes enfants de m'accompagner au théâtre, ils sont ados, j'aime quand ils me disent oui, c'est un moment qu'on partage différemment. » Christine, Infirmière, 45 ans

- Les mères achètent les livres de théâtre :

« C'est plutôt moi qui achète les livres pour les enfants, simplement parce que c'est moi qui les emmène à la librairie...C'est bête, mais mon mari travaille plus que moi. » Maman rencontrée au *Préau*, librairie pour enfant à Metz.

- Les mères organisent la pratique de loisir que sont les ateliers artistiques :

« J'ai proposé à ma fille de m'accompagner à l'atelier théâtre, pour deux raisons : partager ce moment avec elle, et parce que je la trouve un peu timide. Je pense que l'atelier lui fera du bien. » Annette, mère de famille, 43 ans.

« Je voulais que mes enfants aient une pratique de loisir, j'ai proposé différentes choses : musique, danse, théâtre. Ils ont choisi le théâtre tous les deux, je pense que c'est parce que je pratique le théâtre. » Sylvie, ergothérapeute, 35 ans

Française, 1989.

⁹⁴ Violette Nemessany, *La transmission des arts plastiques. Une approche sociographique de l'éducation artistique en Lorraine*, thèse de sociologie sous la direction de J-M Leveratto, Université de Metz, 2007 pp 71-76.

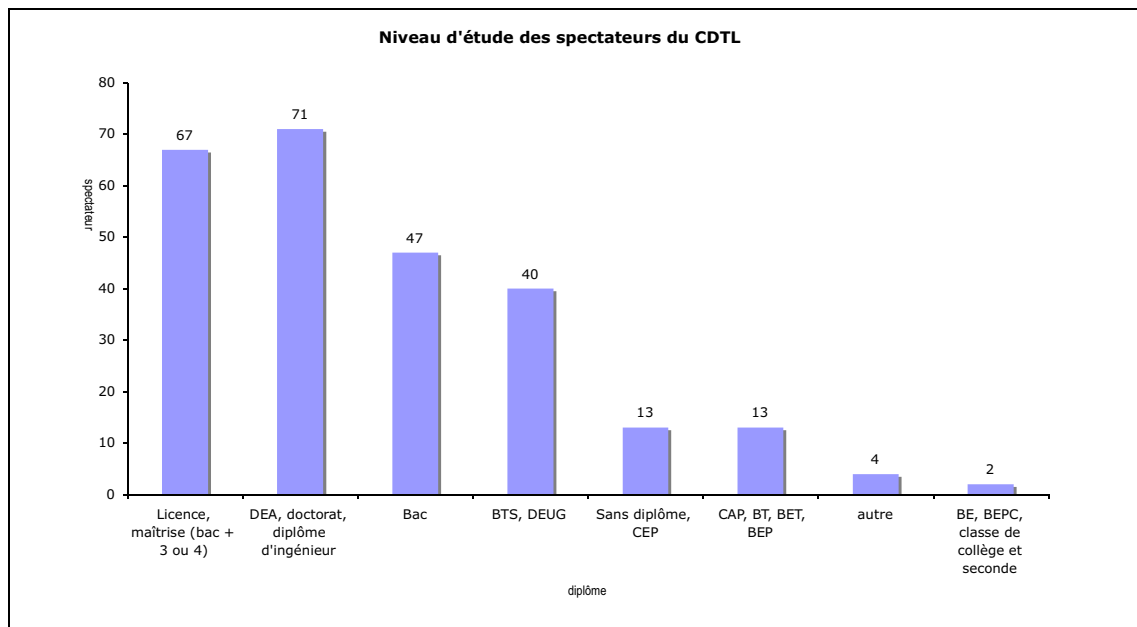
⁹⁵ Sylvie Octobre, « La fabrique sexuée des goûts culturels. Construire son identité de fille ou de garçon à travers les activités culturelles. », *Développement culturel*, n°150, Paris, Ministère de la Culture, décembre 2005.

⁹⁶ *Développement culturel*, « Transmettre une passion culturelle », n°143, Paris, Ministère de la Culture, février 2004, p. 10.

- Les femmes se font déposer au théâtre par leurs maris qui vont les attendre au café : Anaël, relation publique au CDN de Thionville, m'a livré une anecdote. Elle reste souvent devant la salle avant les spectacles pour accueillir les spectateurs et a pu être témoin d'une pratique qu'elle considère comme répandue :

« Je vois souvent des maris qui viennent en voiture déposer leurs femmes devant le théâtre et repartir...Parfois j'entends les femmes inviter leurs maris à se joindre à elles. Et j'entends des réponses du genre : « je vais m'ennuyer, je préfère t'attendre au café » ou « j'ai faim, je sors du travail. À tout à l'heure. »

& Niveaux d'étude des spectateurs du CDTL sur la saison 07/08, exprimé en nombre de spectateurs sur 246 spectateurs interrogés :



Remarquons que les spectateurs sont plutôt très diplômés, un pourcentage de 71% est au moins titulaire d'un bac et 51% d'une licence. Il en est de même pour les spectateurs étudiés par le DEPS en 2010 : 47 % ont BAC plus 4 et plus.⁹⁷

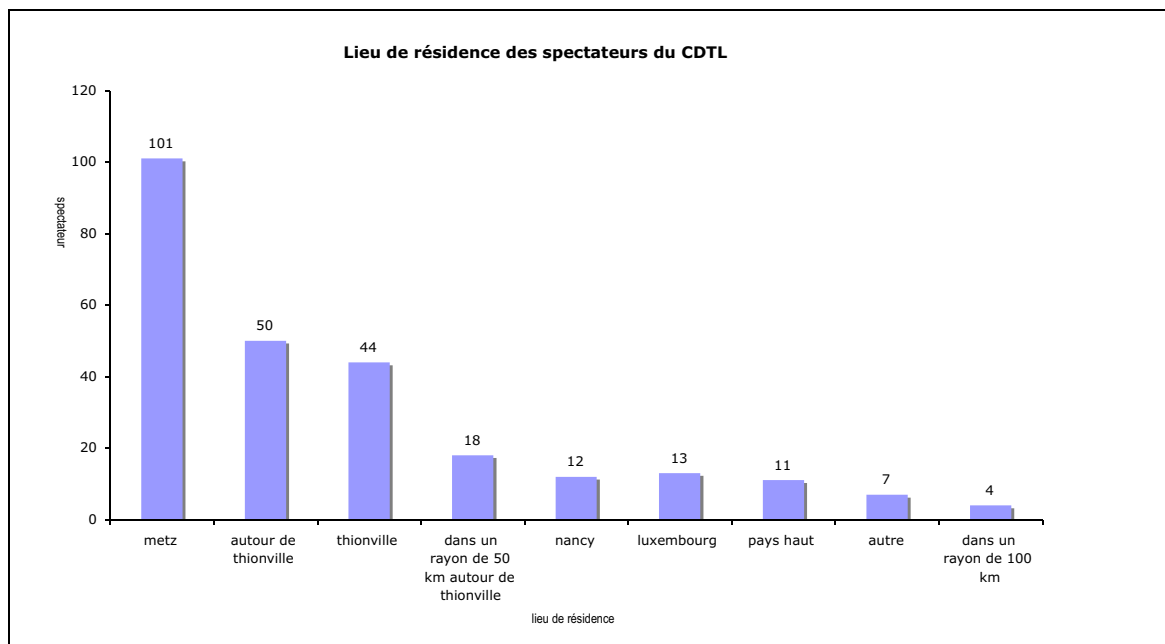
⁹⁷ Chantal Lacroix, *Statistiques de la culture : chiffres clés 2010 - mini chiffres clés 2010*, Ministère de la culture ; Département des Etudes de la Prospective et des Statistiques, Paris, DEPS, 2010.

Le rôle de l'école dans la pratique de spectateur

« Les bacheliers et diplômés de l'enseignement supérieur ont globalement 5 fois plus de chance que les non-bacheliers d'avoir effectué au moins une sortie culturelle au cours des douze mois précédant l'enquête. »⁹⁸ L'école a un rôle essentiel dans l'accès à la culture, elle permet :

- de rentrer en contact avec le théâtre,
- de se sentir plus légitime dans la pratique,
- de pratiquer, en témoigne la présence d'un grand nombre d'étudiants en licence ADS au CDN de Thionville, étudiants qui dans leur cursus universitaire ont l'obligation de se rendre au théâtre.

& Répartition géographique des spectateurs du CDTL sur la saison 07/08, exprimée en nombre de spectateurs (sur 246 spectateurs interrogés) :



Les spectateurs sont en majeure partie issus de milieu urbain ou péri-urbain⁹⁹, surtout issus de Metz, alors que le théâtre se situe à Thionville. Il faut noter que le théâtre est né à Metz et

⁹⁸ Fabien Labarthe, Olivier Donnat et Paul Tolila (sous la direction de), *Le(s) Public(s) de la culture : politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Presse de Sciences Po 2003. pp. 125-128.

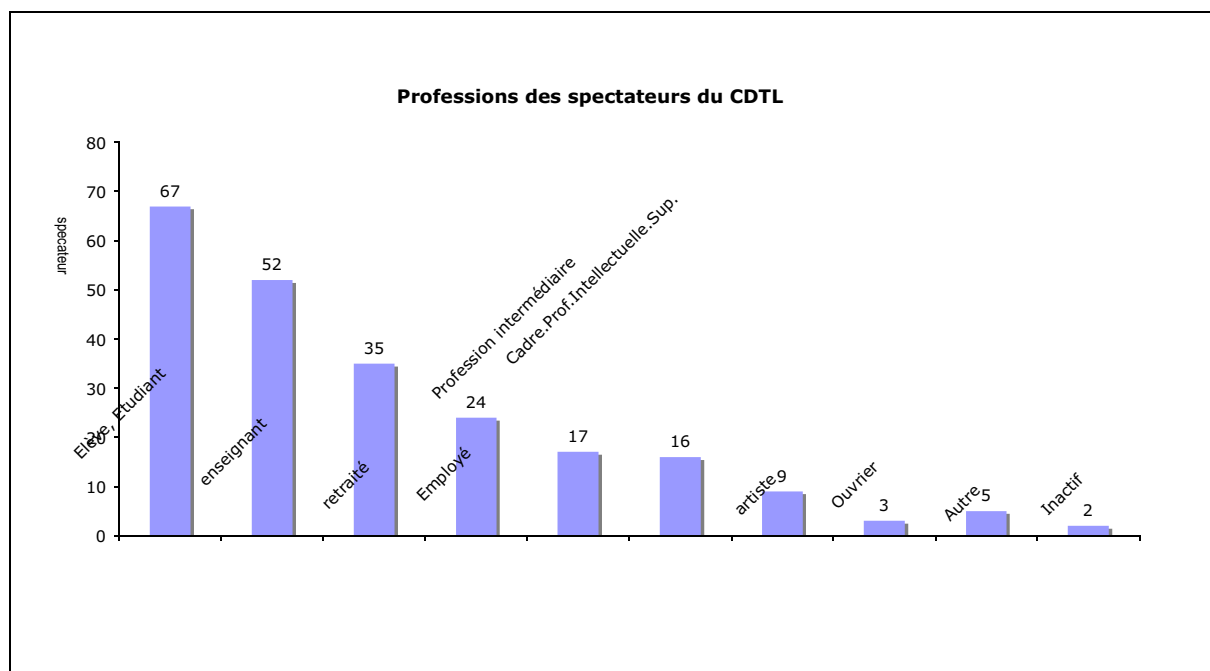
⁹⁹ Chantal Lacroix op. cit. Nous révèle que 14% des spectateurs de théâtre sont issus de communes rurales et 12% de communes de moins de 20 000 habitants. Thionville a 41 795 habitants en 2007.

suite à des mésententes politiques¹⁰⁰, il a été accueilli à Thionville. Remarquons aussi que l'université la plus proche est celle de Metz et que les étudiants sont des spectateurs réguliers.

La pratique de la sortie culturelle plutôt un loisir urbain :

- les théâtres sont implantés essentiellement dans les villes,
- la sortie au théâtre s'insère dans un réseau de sortie urbaine : café, restaurant.

& Professions et catégories socioprofessionnelles des spectateurs du CDTL sur la saison 07/08, exprimé en nombre de spectateurs (sur 246 spectateurs interrogés) :



Le théâtre intéresse en priorité les étudiants, puis les enseignants et les retraités. Notons l'absence des agriculteurs, le peu d'ouvriers et d'inactifs. Le théâtre est un loisir de lettrés ou d'intellectuels¹⁰¹. En effet, la pratique de spectateur est un loisir qui prend du temps, occupe des soirées. C'est une sortie qui correspond mieux à la condition d'étudiant, aux retraités et à

¹⁰⁰ Cf. la dernière partie de ce travail p. 231

¹⁰¹ « le spectacle vivant, toutes disciplines confondues, est celle des cadres et professions intellectuelles supérieures. Elle enregistre toujours le plus fort taux de sortie au spectacle, et avec des écarts très importants par rapport à la catégorie socioprofessionnelle la moins pénétrée (ouvriers, agriculteurs, inactifs autres que les retraités), dans les disciplines suivantes : opéra/opérette (écart de 1 à 13 entre les taux de fréquentation), danse (1-8), théâtre et musique classique hors opéra (1-6), cirque (1-5), mais jazz (1-2). » Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles, *Les publics du spectacle vivant*, REPERES DMDTS. N° 4, Février 2008.

leurs loisirs. Ainsi, le spectateur régulier typique des salles de théâtre lorraines¹⁰² serait : une femme, de 20 ans en moyenne, étudiant, vivant à Metz, titulaire d'une licence, préférant sortir le vendredi soir, et allant au théâtre au moins cinq fois par an.

Le spectateur de théâtre du CDN de Thionville ressemble aux spectateurs de théâtre d'autres régions. Il n'a jamais été abonné, et le premier obstacle à sa pratique théâtrale est le manque de temps puis la distance. En effet, la majeure partie des spectateurs habite à trente minutes du CDN. Il fréquente aussi d'autres lieux de diffusion théâtrale en Lorraine, d'abord *le Théâtre du Saulcy* c'est-à-dire le théâtre de l'Université de Metz, puis le centre dramatique de Nancy, *la Manufacture*, et enfin le centre culturel de la *Passerelle* à Florange. Le choix des spectacles se fait surtout par des conseils d'amis ou de collègues. Un spectateur en Lorraine peut fréquenter différents types de lieux : des salles issues de la décentralisation théâtrale, des salles sous régie municipale, des festivals et des lieux de théâtre amateur. Une fois cette image dessinée passons à la manière d'entrée en contact avec le théâtre.

2. Comment les spectateurs rencontrent le théâtre ?

La question de la rencontre est essentielle. Elle conditionne, comme le rappelle Aurélien Djakaoune, l'engagement au sens de l'ouverture d'une carrière de spectateur ou de praticien amateur, parfois des deux. L'engagement dans une pratique artistique peut être familial, scolaire, amical ou amoureux selon la nature de sa motivation affective. Nous devons en réalité distinguer deux situations :

- la découverte
- l'attachement (Antoine Hennion) que la découverte autorise, mais qui ne dépend pas de cette dernière.

La première rencontre avec le théâtre se fait de deux manières : soit dans le cadre de l'école soit dans celui de la famille, qui sont les deux principaux vecteurs traditionnels de la transmission de la culture. Comme le soulignent les auteurs des *Publics du théâtre* en 1988 : « il est indispensable ou pour le moins souhaitable que les parents donnent à leurs enfants l'occasion

¹⁰² Séverine Wuttke, *Les spectateurs du CDTL*, rapport de recherche, 2L2S/ERASE, 2009.

d'aller au théâtre, ce rôle incombe aussi à l'éducation nationale »¹⁰³ Cette transmission de la culture s'effectue par l'entrée en contact avec des objets tant au sein des familles qu'à l'école. Ces « objets intermédiaires », comme les qualifient Bruno Latour et Michel Callon, prennent différentes formes allant du simple livre de théâtre au DVD de spectacle ou encore au castelet de marionnettes. J'ai pu ainsi lors d'entretiens, chez des spectateurs, être témoin d'utilisation d'objets qui servent la transmission culturelle. Ces objets sont souvent supports d'émotion et sont l'occasion de s'approprier un savoir artistique. Ces objets sont essentiellement : des livres de théâtre (texte de théâtre, dictionnaire, ou livres de photos), des affiches de spectacles ou de festivals, des photos de famille représentant un membre de la famille en train de faire du théâtre, des DVD de spectacle ou de sketch, des déguisements et autres masques. La plupart du temps, ces objets sont conservés car ils témoignent d'un rapport affectif.

À peine arrivée chez Jules, petit garçon de 7 ans, que je connais car il pratique le théâtre à l'atelier de l'Escabelle, celui-ci vient me chercher pour me montrer sa scène. En effet, dans sa chambre, il s'est préparé un espace dédié au théâtre, il a enfilé un costume, un masque et va interpréter une scène de sa composition. Je remarque au mur plusieurs tableaux représentant des scènes de cirque.

Carnet de bord 2008

Le théâtre est entré chez Jules grâce au costume et déguisement qu'on lui a offerts, mais aussi par la décoration de sa chambre qui représente le cirque (tableau, linge de maison).

La première rencontre donne un sens à la carrière de spectateur car il va revenir au théâtre pour « tenter de revivre avec la même intensité les émotions liées à ce(s) moment(s) marquant(s) »¹⁰⁴. Les premières rencontres vont être des moments clés de la pratique, toujours évoquées par les spectateurs comme le début de leur amour pour le théâtre.

« Je me souviens de ma première fois au théâtre parce que c'était à la comédie française, je me souviens surtout du lieu et de l'ambiance, de la sensation positive, du choc émotionnel. »
Christine, 45 ans

¹⁰³ Jean-Michel Guy (dir.), *Les publics du théâtre* (avec Lucien Mironer), Paris, DEP, La Documentation française, 1989, p. 34.

¹⁰⁴ Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani, Damien Malinas *Avignon ou le Public participant - Une sociologie du spectateur réinventé*, Montpellier, éditions L'Entretemps 2008. p. 30.

A. L'école

L'école est aujourd'hui l'un des deux vecteurs principaux de contact avec le théâtre public, que ce soit pour les jeunes gens ou les personnes plus âgées, l'école est et a été le meilleur moyen pour diffuser la compétence artistique et pour égaliser les individus face aux œuvres d'art en leur permettant d'acquérir un capital culturel commun¹⁰⁵. L'enquête sur les loisirs des 8-19 ans menée par le DEPS souligne également le rôle de l'école dans l'activité de spectateur, elle souligne que l'école joue le rôle d'initiateur pour 1 enfant sur 4.¹⁰⁶ L'école apparaît dans quasiment tous les entretiens comme le cadre de la rencontre. Sur les 25 entretiens réalisés avec des spectateurs de théâtre, 20 individus ont cité l'école comme vecteur principal. À l'intérieur de ce vecteur principal, il y a différents modes de rencontres : la sortie au théâtre avec l'école, le spectacle invité à l'école, et aussi par les représentations du club théâtre ou atelier théâtre.

- La sortie scolaire¹⁰⁷ au théâtre est proposée à beaucoup d'élèves. Souvent organisée par les professeurs de français¹⁰⁸, elle dépend de l'initiative locale. Elle consiste à organiser une ou plusieurs sorties dans des centres dramatiques de la région (le *CDTL* et la *Manufacture*) et d'autres théâtres avec leur soutien. La justification de la sortie est souvent la représentation d'un classique ou d'un texte étudié en classe. Mais pour ceux qui ne sont jamais allés au théâtre, la sortie vaut pour la soirée dans son entièreté, et pas seulement pour la pièce.

Germaine, 83 ans, se rappelle sa première sortie au théâtre organisée par l'école à Nice : « On a été voir un classique, je ne me souviens plus duquel... C'était au théâtre de Nice. J'ai encore une image très nette des costumes, des décors et surtout de mes camarades de classes et moi dans ce beau théâtre. C'était une belle soirée. »

¹⁰⁵ Pierre Bourdieu, Alain Darbel, en collaboration avec Dominique Schnapper. *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Collection Le sens commun, 1966. (rééd. 1969)

¹⁰⁶ Développement culturel, *Le loisir de 8-19 ans*. n°131. op.cit.

¹⁰⁷ L'école est le lieu d'acquisition des savoirs. Elle est ouverte sur le monde qui l'entoure. C'est pourquoi les enseignant(e)s organisent des activités à l'extérieur de l'école in Bulletin Officiel de l'Éducation Nationale HS N°7 du 23 septembre.

¹⁰⁸ Les professeurs sont plus facilement sollicités par les théâtres car ils ont un rapport privilégié avec les textes et doivent aborder le théâtre en cours.

Anne, 40 ans, écrivain, se souvient aussi d'une bonne soirée et d'une belle pièce : « On est allé avec l'école au théâtre national à Luxembourg voir *Agamemnon*, je ne me souviens plus du metteur en scène, mais c'était magnifique. C'est un souvenir de petite fille, mais c'est un beau souvenir, avec mes amis. »

- Les comédiens viennent à l'école : Marie, 30 ans, elle se souvient de sa première rencontre avec des comédiens venus à l'école :

« La matinée avait été libérée de tous les cours. Tous les élèves de troisième attendaient l'arrivée de comédiens dans une grande salle de classe. On avait tous un peu peur et en même temps, on était excités. Puis, ils sont arrivés, ils nous ont fait faire des petits exercices d'échauffement corporel et vocaux. Puis, ils sont partis dans des coulisses improviser, on a pris place dans la salle, et l'on a vu un spectacle. Je ne sais plus à quel spectacle j'ai assisté, je me souviens surtout de la rencontre avec les comédiens. La troupe est restée longtemps après le spectacle pour nous rencontrer, pour discuter. »

- Le club de théâtre : pour Matthieu, 21 ans, étudiant, la première rencontre a bien lieu à l'école, mais là, ce sont les élèves du club théâtre qui jouent :

« Moi, ma première rencontre, ça se passe à l'école, on va tous voir, l'atelier théâtre joué. Je vois mes amis sur scène, des autres de l'école, c'est au collège, dans une salle aménagée. Ça me plaît. »

Si l'école contribue globalement à reproduire les inégalités, elle est pourtant un vecteur, pour certains, de découverte et d'adoption d'une pratique culturelle.¹⁰⁹

B. La famille

La famille est le second vecteur de contact direct avec le théâtre public et privé. On peut le qualifier de classique dans l'apprentissage des normes et valeurs d'un groupe social donné. En effet près d'un Français sur trois (30%) déclare avoir reçu de son entourage, au cours de l'enfance, une activité de loisirs ou une passion en héritage¹¹⁰. Il joue cependant un rôle moins important que l'école aujourd'hui. On peut constater deux types d'apprentissage :

- un apprentissage légitime : la famille pratique et l'enfant fait de même
- un apprentissage plus besogneux : la famille ne pratique pas, mais fait un effort pour l'enfant.

¹⁰⁹ Pierre Bourdieu, Alain Darbel, op. cit.

¹¹⁰ Développement culturel, *Transmettre une passion culturelle*, N°143 – février 2004.

L'exemple de la famille d'Annie, professeur retraitée, représente la pratique légitime, elle allait au théâtre, et elle se souvient d'y être allé, d'abord, en famille voir des marionnettes :

« Je pense y être d'abord allé avec ma famille, oui, en famille. On allait voir des spectacles de guignols, ou des spectacles pour enfants, le weekend. Ce n'est pas très clair, mais j'ai un souvenir familial, une sortie avec mes parents et mes frères. »

Mais la première rencontre peut se faire par un spectacle amateur ou par le fait d'aller voir un parent jouer qui laisse des traces. C'est le cas pour Bruno, 21 ans, étudiant :

« D'abord je suis allé au théâtre avec l'école.(...) Puis après, je suis allé voir jouer mon oncle, qui dirige une compagnie amateur. Mon oncle sur scène, c'était vraiment très émouvant, pour moi. C'était un vrai acteur et mon oncle. » L'émotion ressentie lors de la première rencontre marque une signature temporelle.

Et d'Alexandre, 30 ans, libraire, c'est par son oncle, comédien amateur, qu'il rencontre le théâtre :

« Mon oncle, il a une compagnie de théâtre amateur. Depuis tout petit, j'entends parler de sa compagnie, dans ma famille, on parle de mon oncle comme d'un grand acteur, un comique. Vers dix ans, j'ai eu le droit d'assister à un spectacle de mon oncle, dans un vrai théâtre, à la Passerelle à Florange. C'est ma première sortie au théâtre, pour moi c'était un vrai spectacle avec mon oncle en plus. Mon oncle est un vrai acteur. Je vais le voir jouer tous les ans. »

- Le rôle d'initiateur de celui qui pratique vers celui qui ne pratique pas, est un rôle qui incombe plus aux femmes Anne, professeur à la retraite, 70 ans, se souvient de son initiation au théâtre :

« Ma sœur allait une fois par semaine au théâtre. Moi, j'étais trop jeune, je la regardais partir avec ses amies, et revenir toujours contente de sa soirée, elle en parlait encore le lendemain matin. Et un jour, j'avais 11 ou 12 ans, ma sœur se prépare pour sa sortie, elle parle du spectacle qu'elle va voir, ma mère me sourit, je me souviens très bien du sourire de ma mère. Ma sœur se tourne vers moi, et me dit : ce soir tu nous accompagnes ! Et je suis allée au théâtre pour la première fois avec ma sœur et ses amies, je me sentais devenir grande. »

« J'allais au théâtre avec ma mère. Je ne me souviens pas vraiment de la première fois. Je me souviens de l'architecture du lieu, un vieux théâtre à la française à Luxembourg. Ma mère aimait le théâtre. Le trajet en voiture était un moment d'excitation. Elle me racontait ce qu'on allait voir, elle me parlait des comédiens. » Claire, 32 ans, professeur de français

- La pratique besogneuse consiste à s'obliger à aller au théâtre pour son bien être culturel ou parce que le théâtre doit faire partie de la culture générale :

« Mon grand fils pratique la musique, fait du sport, et je l'emmène au théâtre, au cinéma, ça fait partie d'un tout, une forme de bien être culturel. Ça me prend du temps, parfois, je préfère faire des choses pour moi, mais c'est important pour moi que mes enfants aient des loisirs sportifs et culturels. » Laure, 32 ans, professeur des écoles

« Je pense qu'il faut aller au théâtre, ça fait partie de la culture générale, j'y emmène mes petits-enfants pour parfaire leur culture. » Désiré, 53 ans, professeur de littérature

« Devenir spectateur »¹¹¹ à l'âge adulte est un choix complexe. Comme le rappelle François de Singly, «si l'on compare la «transmission matérielle» et la «transmission culturelle», on s'aperçoit que la culture ne se transmet jamais à l'identique, elle se déforme en fonction des conditions de sa transmission»¹¹². La transmission culturelle est un phénomène complexe, plusieurs choses devant être associées pour qu'un individu retourne au théâtre ou ressente l'envie de faire du théâtre.

2.1. La décision de s'engager dans la pratique

La première rencontre ne fait pas tout, il suffit de voir le nombre d'élèves qui vont au théâtre, et le peu qui y retourne. Il y a donc un autre moment décisif : le choix de s'engager. C'est-à-dire qu'après ce premier contact, certains décident de revenir au théâtre, parfois plusieurs années plus tard, pour en voir ou en faire. Pourquoi y retourner ? Qu'est ce qui déclenche ce choix ? Deux médiateurs sont évoqués par les spectateurs dans l'envie de voir ou de faire du théâtre: le conjoint et les amis.

Le rôle du conjoint dans les choix culturels est mis en lumière dans les travaux de B. Lahire¹¹³. Il est aussi très présent chez les spectateurs rencontrés. Si le conjoint partage le goût du théâtre, le couple va s'entraîner dans la pratique et si le conjoint ne partage pas cette habitude, celle-ci sera freinée ou abandonnée. « Selon la carrière que l'on adopte, la vie de couple manifeste soit le partage ou l'accès à une pratique culturelle nouvelle, soit au contraire, elle sonne le glas d'habitudes que l'on abandonne parfois temporairement, parfois définitivement, parfois au profit d'autres activités, ou parfois encore pour satisfaire les exigences de la vie commune. »¹¹⁴

¹¹¹ Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas, « Parler du public ou parler pour le public ? » in *Le cas avignon 2005*, regards critiques, Montpellier Éditeur [L'entretemps](#), 2005. p. 44.

¹¹² François de Singly, « L'appropriation de l'héritage culturel », *Lien social et Politiques*, n° 35, 1996, p. 153-165.

¹¹³ Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte 2004.

¹¹⁴ Aurélien Djakouane, « De l'espace incertain des pratiques culturelles à l'espace négocié des carrières de spectateur : une épreuve pour la notion de milieu social. » *Carnet de bord*, n°8, avril 2009, p. 35-45.

- De l'amour du théâtre à l'amour : Daniel et Thérèse, couple de quinquagénaire, expliquent avoir découvert le théâtre chacun de leur côté, mais que leur goût est devenu une vraie pratique quand ils se sont rencontrés. C'est aussi le cas de Gisèle et Marc, eux aussi quinquagénaire :

« Nous, on sort au théâtre en couple. C'est quand j'ai rencontré Marc que c'est devenu aussi important, le théâtre. Avant j'aimais bien le théâtre, mais c'est par amour pour lui (rire) que j'y vais aussi souvent. Mais attention, le théâtre, ça me plaît. Mon ex-mari n'aimait pas le théâtre, alors avant j'y allais peu... »

- De l'amour du théâtre à la négociation : « La négociation tourne à l'avantage d'un des deux partenaires et l'autre change de comportement, soit il s'initie aux pratiques de son conjoint, soit il abandonne ses habitudes au profit de l'autre. »¹¹⁵ Le mari de Christine, d'une cinquantaine d'année, ne partage pas sa passion et elle se dit freinée dans sa consommation :

« Je viens seule au théâtre. Je n'arrive pas à y traîner mon mari. Parfois j'amène mes filles, mais c'est rare, elles sont petites. Le fait que mon mari n'aime pas, ne partage pas mon goût pour le théâtre, provoque chez moi, une moins grande envie de sortir. J'aime bien y aller avec lui, pour discuter en rentrant, partager. Seule, ce n'est pas vraiment une sortie. J'y vais moins que ce que j'aimerais. »

L'autre manière de poursuivre sa carrière de spectateur est le proche, l'ami ou le groupe d'ami et le collègue de travail :

- Le groupe d'ami : c'est le cas de Julie et Aleksandra, Matthieu, Bruno ou Gaby. Ils ont tous une pratique de spectateur entre amis. En effet, ce groupe d'amis sert la pratique de spectateur. Julie et Aleksandra sortent ensemble, « l'une motive l'autre ». Les amis de Bruno affirment : « sans Bruno, on irait plus au théâtre, il s'occupe de tous, on a juste à venir ». Le groupe d'ami se forme souvent pendant les études (Julie, Aleksandra, Bruno) ou au travail (Gaby).

- Le collègue de travail : Carla, professeur, 40 ans, sort avec ses collègues de travail :

« On forme un groupe, parfois on vient ensemble, souvent on se retrouve. J'aime bien l'idée de se retrouver, de discuter après le spectacle. Je peux sortir seule, mais je suis ressortie au théâtre par mon travail et mes collègues. »

¹¹⁵ ibidem.

L'engagement personnel du spectateur est un moment clé de la pratique. Nous avons vu que les spectateurs de théâtre s'engagent surtout grâce à des médiateurs humains qui sont eux-mêmes déjà amateurs et ont envie de transmettre leurs passions. Ces médiateurs sont des spectateurs de théâtre, souvent régulier. Arrêtons nous un instant sur les différentes figures que peuvent prendre la pratique de spectateur que nous allons maintenant étudier.

3 Figures d'amateur : les spectateurs

Je vais dessiner un certain nombre de figures de spectateur, qui peuvent être embrassées par le même individu au cours de sa carrière de spectateur. Il s'agit pour moi, à travers ces différentes figures, de jalonner la carrière qui n'est pas unilatérale mais pleine de temps de repos, et de reprise d'activités. Cependant certaines carrières de spectateurs pourront se limiter à une seule figure.

Le travail d'observation statistique des individus qui accomplissent une action est souvent contesté, car il peut « contribuer à limiter l'investigation »¹¹⁶. Il permet cependant dans cette étude d'obtenir une photographie de la fréquentation locale du théâtre public, et d'introduire la recherche. Il n'est cependant pas question de la figer, mais de trouver des figures typiques de spectateurs, car tout spectateur est singulier. L'idéal type est une modélisation qui permet de classer les informations recueillies et de mieux comprendre la signification complexe d'une pratique en l'individualisant.¹¹⁷

On peut classer ainsi, les spectateurs rencontrés en fonction de leurs degrés et modes de consommation de spectacle. Je dégage cinq figures de spectateurs : le spectateur « sans volonté », le spectateur régulier, le spectateur passionné, le spectateur professionnel, l'étudiant spectateur.

¹¹⁶ Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte 2004. p. 124.

¹¹⁷ L'idéal type permet de définir de grands modèles, qui sont certes des utopies mais qui fonctionnent dans la réalité sociale.

3.1. Le spectateur "sans volonté"

Le spectateur « sans volonté » désigne soit un spectateur néophyte qui est amené au théâtre par un guide soucieux de lui faire découvrir cette activité ¹¹⁸, soit le spectateur accompagnant une sortie au théâtre parce que d'autres l'organisent. Le premier type de spectateurs novices sont ceux qui effectuent leurs premières sorties au théâtre. Il peut s'agir de « scolaires », c'est-à-dire des lycéens ou des étudiants, qui viennent souvent au théâtre sous la « contrainte », et/ou de jeunes gens qui accompagnent des spectateurs confirmés. Le spectateur « sans volonté » est amené au théâtre pour voir un ou une suite de spectacles. On peut dire qu'il suit un leader d'opinion au sens de P. Lazarsfeld¹¹⁹. Dans le cas des scolaires, le leader est le professeur, mais il peut aussi être simplement un proche.

Claire, une ingénieure de 24 ans, est un bon exemple de spectatrice « sans volonté ». Elle va au théâtre pour suivre ses parents des « fans de théâtre » alors qu'elle se définit comme « non public ». Elle fréquente quand même le théâtre entre trois et cinq fois par an en compagnie de ses parents. Elle explique : « Je n'y vais pas plus, car je ne veux pas venir seule, et mon ami n'aime pas le théâtre. Alors j'attends que maman me traîne. Il faut dire que je suis jamais déçu de leurs choix ». Bien qu'elle utilise le terme « traîner » qui dénote une contrainte qui s'impose à elle. On voit que Claire prend plaisir à ces sorties et qu'elle délègue, en fait, à ses parents la décision et le choix de la sortie.

3.2. Le spectateur régulier

Le spectateur régulier est le spectateur qui se reconnaît comme tel et agit selon un plan. On le trouve souvent dans le cadre du théâtre public, où il souscrit un abonnement. Ce spectateur est dans une démarche de consommation systématique de l'offre théâtrale locale. C'est une étape qui suit la découverte étudiante ou familiale. Elle signale l'incorporation de la pratique de spectateur. Sa volonté est de se contraindre à sortir au théâtre, et d'y suivre des spectacles de qualité. Il s'efforce de construire sa culture théâtrale. Pour ce faire, il poursuit une logique d'abonnement souvent débutée lors des études. Le spectateur régulier calcule, c'est un

¹¹⁸ Cette catégorie est proche des novices étudié dans GUY Jean-Michel (dir.), *Les publics du théâtre* (avec Lucien Mironer), Paris, DEP, La Documentation française, 1989.

¹¹⁹ Paul Lazarsfeld, *The People's Choice*, 1944.

consommateur averti et réfléchi, qui souvent s'allie avec d'autres consommateurs pour se soutenir mutuellement. C'est le cas de Marie, qui vient de souscrire son premier abonnement à la *Manufacture*, CDN de Nancy, elle a décidé de prendre un abonnement découverte à trois spectacles.

« La Manufacture, on y va à trois, mon conjoint, Jacques un ami, et moi. On a choisi l'abonnement découverte, trois spectacles. On choisit ensemble. On a pris un classique pour la valeur sûre, un contemporain, avec un des acteurs des *Deschiens*, et un autre que Jacques a choisi... C'est notre premier abonnement à la *Manufacture*... On habite à Metz, l'abonnement va nous obliger à aller à Nancy, à sortir de la routine. » Marie, 25 ans, étudiante

Le spectateur régulier peut aussi être quelqu'un qui reprend un abonnement après une rupture dans la carrière de spectateur dûe à l'arrivée des enfants ou à une vie professionnelle trop prenante.

3.3. Le spectateur passionné

Le spectateur passionné est celui qui s'organise pour cultiver son plaisir et lui consacrer, du même coup, un temps important. La consommation devient dans cette perspective une œuvre d'art en tant que telle. Il fréquente le théâtre public mais aussi le théâtre privé. L'abonnement, dans ce cas, n'est qu'une des ruses qu'il peut utiliser pour cultiver sa passion, dès lors qu'il est un moyen de voir le plus possible de spectacles de qualité. Mais ne pas s'abonner est aussi une stratégie, qui permet de ne voir que les spectacles qui en valent le coup dans un programme donné. C'est l'exemple que nous présente Daniel :

« Avec ma femme, on est abonné au CDTL presque pour tous les spectacles, et aussi à Florange. Pourquoi le CDTL et la *Passerelle*, ben, pour avoir une belle saison. Au CDTL, on voit des spectacles contemporains, de belles mises en scènes, du théâtre de qualité. À la *Passerelle*, on voit du divertissement, de la chanson française, des pièces comiques, on est aussi abonné. On va au deux régulièrement. Puis on ajoute un ou deux spectacles au *Saulcy*. » Daniel, 50 ans Maître de conférence.

Le spectateur passionné choisit souvent seul ou avec son conjoint. Il prend très souvent la figure d'un couple âgé, ou de plus de 45 ans. Ils recommencent à sortir après une interruption de plusieurs années, ce qui s'explique par une vie de famille moins chargée. Leurs enfants sont âgés de plus de 15 ans, ils peuvent donc sortir plus aisément.

3.4. Le spectateur "professionnel"

Ce groupe se compose des spectateurs dont la démarche de sortie est professionnelle. On y trouve des professionnels du spectacle, des critiques, des enseignants chercheurs. Ce sont des spectateurs qui ne sortent pas uniquement par plaisir, mais aussi dans le cadre de leur profession. Ils voient beaucoup de spectacles, comme Christian, critique de théâtre, pour des journaux luxembourgeois, qui voit selon ses dires 250 spectacles par an, ou Jacques, maître de conférences, qui voit au moins un spectacle par semaine.

Christian est professeur de français à l'école européenne au Luxembourg et critique de théâtre pour des journaux luxembourgeois, sa profession le dispose à, exercer, une fonction de critique. Il se qualifie de « grand spectateur » pour caractériser sa fonction de critique, qu'il conçoit comme une fonction de médiation personnelle :

« Je parle d'une place de spectateur, je ne refais pas le spectacle. Je n'ai aucune compétence de metteur en scène ou d'auteur, ni même d'acteur. Je donne des opinions de spectateur. J'aime ou je n'aime pas mais je reste à ma place de spectateur. Je donne mon avis, et parfois il est suivi. Des gens viennent me voir pour me parler des articles. Certains me disent être allés voir un spectacle après la lecture d'une de mes critiques»

C'est son activité d'enseignant chercheur en théâtre qui motive Jacques à fréquenter régulièrement les théâtres de la région, pour les recherches qu'il mène et l'enseignement qu'il dispense. C'est le cas, aussi, des professeurs de lycées de classe théâtre. Mais, cette catégorie peut aussi intégrer des enseignants qui consomment beaucoup de spectacles, et décident de faire partager leur goût à leurs élèves, comme Désiré, professeur de littérature, qui fréquente les théâtres publics et y conduit régulièrement ses élèves.

3.5. L'étudiant spectateur

Il s'agit d'une consommation qui est à la fois imposée par le cursus universitaire choisi et intégrée au « style de vie étudiant »¹²⁰. Ces spectateurs issus des filières littéraires, culturelle et artistiques, fréquentent différents lieux de théâtre public et aussi d'autres salles de théâtre. Ils sont exigeants, sortent plusieurs fois par semaine, sont aussi consommateurs de musée, de danse, et d'opéra. Si leurs études les ont conduit à s'investir dans ce type de consommation, elle fonctionne pour ces personnes dans le sens d'un moyen de formation personnelle et de construction d'une sociabilité. C'est le cas de Julie, étudiante en Master 2 d'art du spectacle et de son amie. Elles consomment beaucoup de spectacles, plusieurs par semaine, dans différents lieux de la région : le CDTL à Thionville, l'*Arsenal* à Metz, le *Carreau* à Forbach, le *Théâtre du Saulcy* à Metz. La semaine où je les ai rencontrées, elles venaient de voir deux spectacles de danse, un au *Carreau*, un à l'*Arsenal*, elles allaient le soir même au théâtre et avaient prévu une sortie théâtre le lendemain. Selon elles : « c'est exceptionnel, autant de spectacles, mais ça fait une moyenne de un ou deux par semaine ».

Ce type de consommation se pratique souvent sans abonnement, les étudiants n'ayant pas beaucoup d'argent et préférant rester libres de leurs choix. Ils sont des habitués des lieux, y restent après les spectacles. Ils fient à leur 'feeling', nous explique Aleksandra, l'amie de Julie :

« Moi, je choisis au feeling, je lis les programmes, et je décide d'y aller parfois à la dernière minute. Je me suis quand même abonnée au Carreau, pour être sûre d'y aller, parce que j'aime leur programmation. Autrement, je viens au feeling. Un truc m'accroche, on me parle d'un spectacle, j'y vais... »

Cet étudiant spectateur n'a pas encore, en effet, de contraintes familiales. Il dispose de son temps comme bon lui semble, peut se décider au dernier moment, sortir plusieurs fois par semaine. Il peut aussi sortir seul, comme Julie qui dit :

« Si j'ai envie de voir un spectacle, j'y vais, seule, loin, peu importe, si le spectacle n'intéresse, je peux aller jusqu'à Paris... » Julie, étudiante, 28 ans

¹²⁰ Pierre Bourdieu, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, avec Jean-Claude Passeron, Paris, éd. Minuit, 1964.

C'est cinq figures de spectateurs rendent compte des pratiques de consommation de théâtre professionnel en région, ce sont des spectacles choisis que vont voir ces différents types de spectateurs. Il s'agit, dans tous les cas de pratiques réfléchies, même lorsque cette réflexion est laissée à d'autre (le cas du spectateur 'sans volonté') ou que le réflexion compose avec l'intuition (l'étudiant spectateur).

4 Comment choisir un spectacle ?

Fréquenter un théâtre suppose de choisir le spectacle et pour y arriver, de disposer d'un minimum d'informations. Le spectateur prend ce choix au sérieux, pour ce faire, « il faut à l'amateur plusieurs informations convergentes provenant de sources différentes pour qu'il prenne sa décision ». ¹²¹ Je m'attacherai à comprendre comment un spectateur s'y prend pour faire ses choix, quels sont ses « trucs », ses stratagèmes, ses manières de faire. Tous les spectateurs doivent traiter des types de flux d'information : d'abord un flux d'informations issu des médias (théâtraux ou audiovisuels) et un second flux issu du « bouche à oreilles » (famille, amis, collègues,...).

Ainsi, face à l'offre culturelle en Lorraine et en tenant compte de ses contraintes familiales –comme c'est le cas pour les couples avec enfants, qui veulent pouvoir sortir en couple et en famille – et économique – les étudiants, lycéens ou les chômeurs doivent veiller à leurs dépenses-, le spectateur doit faire des choix. Pour l'aider, il dispose de différents objets et événements, spécialement produit pour capter son attention et le motiver à acheter certains spectacles en décrivant leurs caractéristiques et en vantant leurs qualités. Mais il peut aussi se fabriquer ses propres instruments de la qualité, et ses propres techniques d'évaluation. Il peut ainsi s'appuyer sur l'avis de personnes qu'il reconnaît comme particulièrement expertes pour l'aider dans ses choix.

¹²¹ Jean-Michel Guy, *Narcisse au miroir d'écho, La rhétorique publicitaire des théâtres*, Paris, DEP, La Documentation Française, 1990. p. 39.

4.1. Les événements : la présentation de saison

La présentation de saison, pour les spectateurs réguliers et passionnés, est en région, un moment privilégié pour faire son choix de spectacles. Ils doivent y fixé leurs abonnements et leurs participations montrent une sociabilité à la vie théâtrale locale, ils y sont invités par courrier et/ou email. La soirée de présentation de la saison consiste en un tour d'horizon de l'année théâtrale à venir, elle s'ouvre par une introduction du directeur, après une présentation rapide de chaque spectacle, est offre généralement un intermède artistique. La soirée se clôt autour d'un buffet.

La présentation de saison 2007/2008 au CDTL

Les spectateurs découvrent en arrivant qu'on a changé le dispositif scène/salle. Ils sont invités à prendre place sur la scène, dans le décor de la future création de Laurent Guttman, le directeur du CDTL. Ils sont des privilégiés, jugés digne de partager le secret de la scénographie, en avant-première. Une fois les spectateurs installés, la présentation commence. Le directeur après un mot de bienvenue explique comment et pourquoi il a choisi personnellement les spectacles qui constitueront la saison à venir. Chaque spectacle est décrit, parfois avec une anecdote, et il précise si la compagnie, ou un acteur a déjà joué au CDTL.

Le but est de permettre aux spectateurs de se faire une idée sur le spectacle, pour qu'ils puissent effectuer une sélection, mais aussi pour exciter leur curiosité et les motiver à découvrir la saison. Parfois des artistes (souvent le metteur en scène) sont présents pour parler de leurs spectacles, ils expliquent en quelques mots le spectacle. Parfois, la présentation se fait avec des supports visuels, des photos du spectacle, de la scénographie.

Ensuite, le spectateur assiste à une petite représentation, comme un amuse bouche, un avant-goût de la saison. Puis c'est le temps du pot, moment de convivialité où les relations publiques peuvent faire leur travail : abonner les spectateurs.

C'est aussi pour les relations publiques le moment de trouver des spectateurs relais. Par exemple, Emma, étudiante en Arts du spectacle, a été invitée à la présentation de saison par Anaël, relation publique au CDTL, dans le but de proposer à Emma de devenir relais à l'université, de prendre connaissance de la saison à venir, et de rencontrer l'équipe, d'autres spectateurs, de créer des liens. La présentation de saison est donc un dispositif d'intéressement esthétique en même temps, de mise en place de réseau. de sociabilité. Les relations publiques des théâtres vivent ce temps comme essentiel pour la saison à venir, ils y tissent ou resserrent des liens avec des spectateurs, donnent des conseils, font se rencontrer des individus. En un mot, la présentation de saison sert à nouer des contacts.

Carnet de bord, Thionville, 07/08

4.2. Les objets

Les spectateurs ont à leur disposition un certain nombre d'objets qu'ils peuvent mobiliser lors de leurs choix de spectacles, il s'agit entre autres du programme de saison, des flyers et affiches, d'Internet et de la presse régionale.

A) Le programme de saison

« Le programme de saison est l'atout le plus fort pour accrocher un spectateur » nous dit Anaël, Attachée aux relations avec le public du CDTL. Tous les spectateurs interviewés l'utilisent, pour savoir ce qui est joué tout au long de la saison, et aussi pour se décider à venir voir un spectacle. La plaquette¹²² est l'outil principal de sélection des spectacles pour 51% du public interrogé et il la conserve¹²³. On y trouve, outre les spectacles programmés, un mot du directeur qui présente la saison, ses choix, ses créations. À la fin du programme de saison, figurent les informations pratiques sur les abonnements, les réservations, les numéros de téléphone de l'équipe. La plaquette représente donc un outil essentiel et incontournable pour préparer les sorties.

Aleksandra, 25 ans, étudiante en Master, compose ses sorties en consultant systématiquement les plaquettes de saison :

« La plaquette, c'est mon outil principal de sélection. Je lis et relis les plaquettes. Si le texte de présentation m'attire, c'est-à-dire s'il éveille ma curiosité. Je cherche à être surprise. Je fais une croix sur la brochure. Je lis toutes les brochures, les textes, la distribution. Je fais des croix. Après je consulte les dates de représentation pour voir si je dois choisir entre deux. C'est donc le texte de présentation qui m'accroche ou pas. »

Sa forme s'est normalisée et elle est devenue pratiquement identique pour tous les théâtres publics. Pour chaque spectacle, un texte, accompagnant la distribution du spectacle et les partenaires financiers, fait face à un visuel. Le texte résume la fable de la pièce, et les choix ou intentions de mise en scène. Ce texte doit donner envie au spectateur de venir voir le spectacle. Il est réécrit par le théâtre à partir du dossier de spectacle fourni par le metteur en scène. Il peut reprendre des extraits livrés par l'auteur ou le metteur en scène, ou être

¹²² Programme de saison et plaquette de saison sont deux termes synonymes, programme est utilisé par les usagers et plaquette par les professionnels.

¹²³ Le public de la comédie française a les mêmes pratiques que celui du CDTL concernant le programme de saison, voir, *le public de la Comédie Française*, op.cit. p. 168.

totalemment réécrit par un membre du théâtre. Au CDTL, c'est Christian, le critique de théâtre déjà rencontré, qui se charge de réécrire les textes de la plaquette de saison.

« Les textes de la plaquette, doivent attirer les spectateurs, en dire assez pour donner envie et assez peu pour laisser le spectateur rêver et avoir envie de découvrir le spectacle. C'est un exercice difficile. » Christian, professeur au Luxembourg, 52 ans

Si tous les théâtres publics disposent de programmes de saison à la présentation presque identique les textes de présentation des spectacles résultent de l'idée que les théâtres se font de leur public destinataire de ces plaquettes. Le public est ainsi envisagé de deux manières, décrites par Jean-Michel Guy¹²⁴:

- Il est perçu comme un membre « de la même famille théâtrale », dans un rapport égalitaire d'amoureux à amoureux, ce qui crée un lien de proximité et de connivence avec le lecteur de la plaquette. Le metteur en scène s'adresse à un "nous" (les spectateurs), selon l'idée que les artistes et les spectateurs défendent une même idée. Le public est traité comme un familier. Le théâtre est vu comme une pratique de culture plus que de loisir.
- Le public est considéré comme un profane, étranger au monde du théâtre. La plaquette cherche à sensibiliser à ce que le spectateur peut retirer d'un spectacle, le texte appuie sur les avantages, cautionné par des voix de l'autorité. Le discours s'adresse plus à un consommateur de spectacle. Le discours essaye d'influencer le lecteur pour ce faire, il s'appuie sur des critiques de journaux comme Téléràma et des labels (du type "Avignon Off")

Dans les deux cas, différents arguments de la qualité du spectacle sont combinés : le discours du metteur en scène, celui de l'auteur du texte, les critiques (souvent des citations) et parfois des paroles de spectateurs.

Les deux exemples suivant, illustre cette description :

- extrait de la plaquette du Centre Culturel de la *Passerelle*, avec une présentation qui sera plus "publicitaire" : une photo ou une illustration du spectacle,
- et la plaquette plus "littéraire" dans le cas du *Centre Dramatique de Thionville*.

¹²⁴ Jean-Michel Guy, *Narcisse au miroir d'écho, La rhétorique publicitaire des théâtres*, Paris, DEP, La Documentation française, 1990. pp 49-55.

THÉÂTRE / HUMOUR

**MARDI
19 OCTOBRE 2010
20h30**

SACRIFICES

PAR NOUARA NAGHOUCHE

 SOIRÉE ORGANISÉE PAR LE FESTIVAL DU FILM ARABE
DE FAMECK/VAL DE FENSCH . DU 13 AU 25 OCTOBRE 2010
www.cinemarabe.org

Sacrifices, solo incisif et décapant, cette comédienne nous raconte son quartier et s'attaque de front aux réalités les plus dures avec humour et tendresse.

« C'est un sacré phénomène, Nouara Naghouche. C'est un cri de colère très courageux que l'on entend dans ce solo. Pas seulement un règlement de comptes avec les hommes, l'islamisme et le racisme, mais une affirmation très tendre de son amour pour sa culture et ses origines. »

TÉLÉRAMA
« Lorsque surgit dans la pénombre, capuche enfoncée sur le crâne, Nouara Naghouche, on la prend pour un ado en colère ! Et puis on devine une jeune femme au beau visage, très déterminée, bel auteur et grande actrice. Elle est étonnante. Une très forte personnalité dans le rire et l'émotion. A découvrir d'urgence ! »

FIGAROSCOPE
« Les armes de Nouara Naghouche : un humour tous azimuts, un charme à toute épreuve, une invincible générosité. Retenez son nom : vous n'avez pas fini d'en entendre parler. »

LE NOUVEL OBS.



CO-ÉCRITURE ET MISE EN SCÈNE : PIERRE GUILLOIS (THÉÂTRE DU PEUPLE DE BUSSANG)
ON L'A VUE AU FESTIVAL OFF D'AVIGNON
ELLE SERA DU 9 AU 28 NOVEMBRE AU THÉÂTRE DU ROND-POINT À PARIS CHEZ JEAN-MICHEL RIBES

5



Madame de Sade

«Le monde est plein de gens qui méprisent ce qu'ils ne peuvent pas imaginer.» **CRÉATION | Théâtre en Bois | Avril'08 | Lu 7 19h00 ; Ma 8 20h00 ; Me 9 19h00 ; Je 10 20h00 ; Ve 11 20h00**

Sade vu par **Yukio Mishima**, « Sade vu à travers le regard des femmes ». c'est, comme l'écrit l'auteur japonais. Six femmes réunies à trois reprises lors des différentes incarcérations du « divin marquis » : sa femme, Madame de Sade — qui après avoir tout fait pour lui, le quittera le jour de sa libération —, la mère de celle-ci, la petite sœur et maîtresse, une courtisane, une amie d'enfance, une domestique. Six femmes, aux caractères, aux sentiments, aux attentes différentes, qui s'affrontent.

Sade n'est jamais présent, mais lui, l'homme de toutes les remises en question et de toutes les transgressions, est le spectre effrayant et fascinant qui rôde et les obsède.

L'espace scénique est le théâtre des opérations sur lequel les six femmes vont se déplacer comme les pièces d'un échiquier imaginaire, semblant obéir à des règles de jeu précises, mais connues d'elles seules. Leurs costumes — corsets et crinolines — sont leurs armures. Telles des bernard-l'hermite, elles ont investi des coquillages fabuleux qui les protègent et leur donnent forme et consistance.

Mais nous, spectateurs, nous sommes les témoins du difficile combat qu'elles livrent : quand elles n'ont plus cette parole qui est leur arme face au chaos qui menace, nous les retrouvons, fragiles et vulnérables en attente, au bord du plateau.

Jacques Vincey, le metteur en scène, est déjà venu à Thionville avec **le Belvédère** d'Ödön von Horvath

De **Yukio Mishima** Mise en scène **Jacques Vincey** Adaptation française **André Pieyre de Mandiargues** (éditions Gallimard)

Avec **Hélène Alexandridis, Alain Catillaz, Marilù Marini, Isabelle Mazin, Myrto Procopiou, Anne Sée**
Scénographie **Sallahdyn Khatir, Lumière Marie-Christine Soma, Musique et Son Frédéric Minière et Alexandre Meyer, Costumes Claire Risterucci, Maquillage et Perruques Cécile Kretschmar, Contribution artistique Paillette, Carcassiers Alicia Maistre et Sioux, Construction du décor La Manufacture - Alain Merlaud, Assistante à la mise en scène Emmanuelle Zoll, Régie générale Serge Richard, Direction de production et diffusion Emmanuel Magis, Administration de tournée Amélie Delcros**

Production Compagnie Sirènes, Coproduction Centre Dramatique de Thionville-Lorraine, Comédie de Picardie, Théâtre Vidy-Lausanne, Théâtre de la Ville-Paris, Scène Nationale d'Aubusson, Théâtre du Beauvaisis. Avec le soutien de la DRAC Ile de France - Ministère de la culture et de la communication, du Nouveau Théâtre de Montreuil - CDN, et du Studio-Théâtre de Vitry. Direction de production Emmanuel Magis.lz

Les spectateurs qui sont les récepteurs de ces discours et aussi ceux qui se servent de ces programmes, leur prêtent quatre fonctions :

- une fonction d'agenda : pour savoir et s'informer sur les dates,
- une fonction de catalogue pour sélectionner et choisir les spectacles,
- une fonction de pense-bête pour s'y référer pendant la saison,
- une fonction « post-it ou reminder » : pour les conserver, pour mémoire.

Dans le cas du programme du CDTL, les spectateurs interrogés pointent aussi certains problèmes :

- le manque de clarté des textes qui restent souvent vague sur le contenu du spectacle (autant pour les initiés que pour les profanes),
- les visuels qui ne racontent rien sur le spectacle, ce sont pour la plupart du temps des images ou composition graphique qui n'ont pas de rapport avec le spectacle,
- l'absence d'informations sur le type de sortie, par exemple une recommandation sur l'âge minimum pour assister au spectacle, si la sortie peut être familiale ou jeune public.

Ceci est particulièrement révélateur du décalage entre une attente des spectateurs qui rapproche la sortie théâtrale de la sortie cinématographique et un souci des professionnels du théâtre public de singulariser l'activité théâtrale en refusant de s'aligner sur une sortie familiale ordinaire.

C) Les affiches et flyers

Les affiches et flyers ne représentent que 5,8 % des moyens de communication utilisée par les spectateurs du CDTL dans leur décision d'aller voir un spectacle.¹²⁵

Les affiches servent comme un « message d'alerte ».¹²⁶ « Les affiches, ça marche comme un rappel. » m'explique Marc, professeur de 45 ans. Si elles alertent les spectateurs sur ce qui se

¹²⁵ Jean-Michel Guy (dir.) *Les publics de la Comédie-Française* Ministère de la Culture (DAG-DEP), Paris, Documentation Française, 1997. Les affiches sont utilisées pour s'informer à 15%, p. 171.

¹²⁶ Jean-Michel Guy, *Narcisse au miroir d'écho, La rhétorique publicitaire des théâtres*, Paris, DEP, La Documentation française, 1990. p. 40.

passé, elles sont généralement considérées comme trop vagues pour se faire une opinion.

« Je trouve les affiches du CDTL, et même les affiches de théâtre en général trop obscures, je ne comprends rien du spectacle en les regardant. Parfois, elles auraient même tendance à me faire peur dans mon choix » commente Anne, employée, 42 ans

Elle peut cependant servir de déclencheur d'une sortie, par la curiosité qu'elle excite.

« Je vois les affiches tous les jours en allant au travail, et un titre, Cannibales, m'a vraiment interpellé. Alors on est venu juste en voyant l'affiche. C'est un peu bête ? » Bruno 30 ans, fonctionnaire à la mairie de Thionville

Cependant, les spectateurs qui ont une pratique récente, utilisent plus facilement les tracts et les affiches comme déclencheurs de la sortie. Les tracts servent ainsi comme un pré-programme, qui expliquent le spectacle et suscitent l'envie de le voir. L'affiche permet, elle, de ne pas oublier la sortie prévue.

D) Les journaux régionaux

6% des spectateurs du CDTL interrogés disent utiliser la presse régionale dans leur choix de sortie. Les spectateurs lisent les articles lors de la lecture générale du journal, ils ne l'achètent pas dans le but de lire les critiques théâtrales. 39% des nouveaux spectateurs consultent la presse locale pour décider de la sortie théâtrale. La critique sert avant tout à découvrir des spectacles, à prendre connaissance du contenu des spectacles, à avoir un premier avis, afin de juger si l'on doit s'y rendre. La presse sert aussi de rappel et conforte souvent un choix préalablement établi. A posteriori, elle joue un rôle de confrontation de sa propre évaluation avec celle du critique.

Un exemple : la critique théâtrale du Républicain Lorrain

« JUSQU'AU 14 JUIN, **Un palais de glace qui laisse de marbre !** Le Théâtre Populaire de Lorraine ouvre ses portes aux fjords et aux fjelds nordiques via *Le Palais de glace* de l'écrivain norvégien Tarjev Vesaas, avec une **adaptation scénique de Stéphanie Loïk**.

Exercice de style délicat que l'interprétation d'un roman au théâtre. Encore plus lorsqu'il s'agit d'un roman dont les coutures cèdent sous les assauts des harmoniques poétiques et permettent de transfigurer le genre établi. **Une gageure, mais pas une utopie: *Je poussais donc le Temps avec l'épau***, création de Charles Torjmann, était ainsi un défi relevé et remporté haut la main, Proust n'étant nullement trahi ni sacrifié, bien au contraire. **Si Stéphanie Loïk**, en ce qui la

concerne, ne sacrifie pas pour autant l'œuvre de Vesaas sur l'autel théâtral, elle **délaisse toutefois l'essentiel en contournant l'écueil poétique ou en ne le servant que très rarement.**

Que dira-t-on alors au-delà du mérite de présenter des œuvres très peu connues comme celles de ce grand écrivain norvégien qui repose sur les étagères poussiéreuses de l'Oubli? **Que le spectacle offert est bien léché, trop peut-être en ce sens qu'il confine à la gamme du métier sans jamais déborder. Les interprètes maison, ainsi que la jeune et prometteuse relève, sont aiguisés, et leur savoir-faire jamais pris en défaut tant leur élocution et honnêteté sont grandes.** Mais quid de la catharsis? Car force est de constater que **le spectateur se trouve confronté à de la poésie récitée mais pas vécue, ni ressentie, ni même transmise.** Qu'en est-il encore de ce terrible secret et de la promesse qui lient au-delà de la mort deux jeunes pré-adolescentes Siss et Unn ? Si peu souligné et si peu vécu alors qu'ils constituent le nœud gordien du roman autour duquel s'articulent la Nature et "son fils", le Palais de Glace.

Car ce secret et ce palais de glace tiennent de l'univers de Kafka, du *Château* et de la *Métamorphose*, avec un léger glacis de *Colonie pénitentiaire*. **On aura apprécié les éclairages, le jeu de lumière qui sert le rayonnement si présent dans le roman et dresse un édifice de glace aux milles reflets, la musique du compositeur Jacques Labarière - officiant sur scène et dans la scénographie au moyen d'un synthétiseur monodique notamment,** qui emporte le spectateur vers des horizons de blizzard - encore que par trop convenue par certains des aspects clairement évoqués, comme ces répercussions et échos des lazzi de l'eau dans la cathédrale de glace. **On aura aimé les mots prononcés conjointement, à la virgule près, dans le tempo et le trémolo, de Siss et Unn, et les autres mots comme érucés ou en écho par des comédiens concentrés mais un peu empruntés, comme étriqués dans l'espace scénique et étouffés par l'Œuvre ne laissant, sous sa mise en forme, que peu de place à l'expression.** C'est peut-être aussi cela que l'univers du froid, de la simplicité des mots sans les enjolivements "futiles".

Mais tout de même, au-delà de cette parfaite récitation éclairée, de cet oral d'examen enlevé sans contestation possible, **peut-on comprendre qu'une heure du spectacle incarne la moitié du roman, et dix minutes l'autre moitié et fin,** alors que Siss, envahie par la promesse et comme habitée par un secret-monstre(ux), tente de s'affranchir des cercles magiques si présents au fil des pages **dans cette seconde partie qui nous semble vitale?** Non, résolument pas! On ne le peut pas ou alors c'est ne plus rien entendre à ce "palais inconnu qui exerçait une grande attirance" sur tous. C'est écarter les "nuits remplies d'inconnu" et renvoyer "l'indicible moment d'union" des deux fillettes aux oubliettes. Car qui dit ou écrit "secret" dit pour le lecteur ou le spectateur tentative de le percer, de le mettre au jour. Alors pourquoi atténuer et dissimuler cela? **Choix du seul metteur en scène? Peur du débordement par le Poétique omniprésent dans l'œuvre ?** » J.-F.P,

Paru le : 04/06/02 THIONVILLE

4.3. Internet : les sites Internet et les mailing listes

La majorité des théâtres lorrains (public ou privé), même les plus petits d'entre eux, dispose d'un site Internet qui reprend l'ensemble de la programmation, les informations pratiques, des archives. Les sites Internet des théâtres, comme celui du CDTL, sont utilisés surtout par des spectateurs occasionnels et non habitués (48%) : il ne l'est que par 10% des spectateurs habitués.

Les théâtres lorrains envoient également des mails d'information qui sont essentiellement de deux types :

- mensuel : ils reprennent de manière globale les spectacles présentés dans le mois, il est envoyé en début de mois à chaque abonné ou personne inscrite à la lettre d'information.
- au spectacle : ils reprennent un spectacle ou deux, les présentent de manière détaillée avec des liens vers des articles de journaux ou autres informations d'ordre critique.

Pour avoir accès à ces emails, il faut disposer d'une adresse email, et être inscrit à la mailing liste du théâtre. Dans ce dessein, les théâtres demandent de manière systématique les adresses email de leurs abonnés, ou laissent la possibilité à chacun de s'inscrire à la lettre d'information sur leur site Internet. Pour la plupart des théâtres, la liste d'information envoyée par mail remplace la lettre envoyée par courrier postal.

Les avantages que constitue l'envoi par mail pour les spectateurs interrogés :

- un aide-mémoire : « C'est une piqure de rappel, comme un aide-mémoire », nous dit Daniel, maître de conférence, 52 ans
- des informations sans effort : « Ca arrive, dans notre boîte mail, on a aucun effort à produire, et on a les informations essentielles » selon Alexandre, libraire, 29 ans
- un coup de pouce : « Parfois, je ne sais pas quoi faire comme sortie culturelle dans la semaine, et là je reçois un email qui me rappelle des spectacles que parfois, j'ai oublié, et je me décide sur le coup pour le soir même ou dans les jours à venir, c'est un coup de pouce pour sortir. » Alexandra, étudiante, 28 ans

4.. Les personnes :

Le théâtre est une pratique à « risque »¹²⁷ (en investissement de temps, d'argent et d'émotion) et tenu pour telle. Quel que soit l'usage que l'on en fait et le type de spectacle que l'on privilégie, la demande de confirmation, par un proche, reste ainsi prononcée : « la caution de l'entourage et déterminante »¹²⁸. La plupart des enquêtes sur les publics du théâtre indiquent le processus de bouche à oreilles comme déterminant dans le choix du spectacle¹²⁹. Je m'arrêterai sur deux « prescripteurs » bien observable en Lorraine : les amis et les spectateurs relais.

- Les amis :

45 % des spectateurs du CDTL disent se rendre à un spectacle sur le conseil d'amis ou d'avoir été invités par eux. Il ressort également des entretiens que les spectateurs cherchent souvent pour faire leurs choix l'avis d'autres spectateurs qu'ils jugent expérimentés et susceptibles de faire des choix satisfaisants pour eux. Ainsi 22% des spectateurs interrogés valident leurs sorties sur les conseils d'un ami.

« Quand j'ai épuisé mes trucs pour choisir une pièce, je me retourne vers mon cercle d'amis compétent. Je connais des personnes qui vivent complètement dans le monde du théâtre alors je leur demande.» Désirée, 53 ans, professeur de littérature.

- Le relais :

Le relais est un spectateur recruté par les théâtres publics afin de diffuser les informations au sein des cercles dont il est membres, c'est une formule aujourd'hui fréquente dans les théâtres publics. Il joue le rôle de médiateur entre ses amis ou ses collègues et le théâtre. Il est récompensé de sa médiation en devenant invité du théâtre, c'est-à-dire en ne payant plus son entrée. Un spectateur peut devenir relais par sa volonté de créer un groupe ou il peut être sollicité par le théâtre comme relais potentiel souvent du fait de sa fonction professionnelle ou de son engagement personnel. Le théâtre cherche des relais types comme des étudiants pour

¹²⁷ ibidem p. 40.

¹²⁸ Jean-Michel Guy (dir.), *Les publics du théâtre* (avec Lucien Mironer), Paris, DEP, La Documentation française, 1989 p. 37.

¹²⁹ Jean-Michel Guy (dir.), *Les publics du théâtre* (avec Lucien Mironer), Paris, DEP, La Documentation française, 1989; *Les publics de la Comédie-Française* (avec Valérie Beaudoin, Bruno Maresca), Ministère de la Culture (DAG-DEP), Paris, Documentation Française, 1997.

transmettre les informations, des professionnels du privé afin de reformer des groupes d'amis proche des comités d'entreprise. Le relais fait pour ses amis un travail de sélection des pièces et de réservation, les déchargeant des désagréments de l'organisation de la sortie au théâtre. Il joue un rôle aussi après le spectacle participant à la discussion entre amis, les aidant à affiner leurs jugements et perfectionner leurs choix, Ainsi les groupes apprennent à voir différentes sortes de pièces, et comprennent que la « prise de risque, fait partie du jeu »,.

<p>Centre culturel André Malraux Scène nationale de Vandoeuvre -Lès-Nancy</p>
<p>DEVENEZ RELAIS DU CCAM VOTRE ABONNEMENT PASS 4 DECOUVERTE OFFERT</p> <p>Pour cela :</p> <ul style="list-style-type: none"> - constituez un groupe de 5 personnes - remplissez ce formulaire d'abonnement - rassemblez le règlement du groupe (prix unitaire 30€) <p>Ce groupe bénéficie alors des avantages de l'abonnement (soit 4 spectacles au choix sur l'ensemble de la saison pour le prix de 3à et nous vous offrons votre pass 4 découverte</p>
<p>CCAM -rue de parme- BP 126- 54500 Vandoeuvre-lès-Nancy</p>

Flyer du CCAM saison 07/08

Bruno est un spectateur relais du CDTL, c'est un jeune homme de 21 ans étudiant en Lettres Modernes, ouvrier au CDTL. Le statut d'ouvrier lui permet de voir toutes les pièces programmées au CDTL gratuitement et ce dès la première. Il est devenu relais tous naturellement explique-t-il : « en parlant des spectacles qui me plaisaient pendant les cours à l'université, à mes amis. Puis, j'ai dit à mes amis de venir au CDTL, lorsque j'y travaille. » Depuis deux saisons, ses amis lui demandent des conseils, ou attendent son coup de fil pour venir au théâtre. Ses amis voient deux à trois spectacles du CDTL par saison uniquement sur ses conseils. Il est aujourd'hui considéré par le théâtre comme une « personne relais », une catégorie technique pour désigner les intermédiaires locaux bénévoles qui vont inciter le public local à fréquenter une institution.

<p>Aller voir un spectacle amateur</p> <p>Aller voir un spectacle amateur répond à d'autres critères de choix qui se rendre au théâtre professionnel. Il y a trois grandes raisons d'aller voir un spectacle amateur :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Aller voir sa famille ou ses amis sur scène : une grande partie des spectateurs des compagnies amateurs sont dans cette catégorie. Les spectateurs viennent voir leurs enfants, leurs parents, leurs femmes, oncles, tantes, neveux...
--

« Je suis là parce que ma nièce joue dans la pièce, on est venu en famille, avec mon frère, sa femme, et mon autre nièce...C'est un moment émouvant, conviviale et drôle...Une bonne soirée.» Marie, professeur, 29 ans

« Ma sœur m'a invitée, je viens pour la soutenir, et c'est en même temps une sortie de famille. » Anne, cuisinière, 20 ans

- L'événement : d'autres viennent pour participer à un événement dans leur communauté (quartiers, village ou communauté de communes). Le spectacle amateur est souvent pensé comme un événement culturel reconnu dans les petites communes et soutenue par les municipalités. En témoigne les recours à des moyens de communication commerciale, la distribution de tracts dans les boîtes aux lettres, les affiches de grandes tailles qui annonce les représentations.

« Le spectacle amateur fait vivre le village c'est un rendez-vous à ne pas manquer » maire d'Entrange

- La sociabilité : aller voir un spectacle amateur, c'est entretenir son réseau de sociabilité :

« Je viens voir le spectacle, parce que ma femme joue, aussi pour voir mes amis et ma famille, c'est une sortie importante qui mêle une soirée entre amis et une soirée où je représente l'association de mon père...Je ne pourrais pas être ailleurs ce soir » Pierre, vendeur, 29 ans

« Ce soir, c'est la soirée théâtrale, je suis invité comme habitant de la commune mais je viens aussi avec les pompiers, on sait jamais...comme ça, les gens voient que les pompiers sont ouverts d'esprit... » Propos entendus avant un spectacle, dans la bouche d'un spectateur d'une quarantaine d'années

4.4 Les techniques de composition de la consommation :

Les spectateurs passionnés ne font pas que choisir comme les spectateurs réguliers dans un programme, mais ils composent leur propre saison sur plusieurs lieux.

« Au *CDTL*, on va voir du théâtre contemporain, de la qualité. Pourtant, on a aussi envie de voir d'autres choses, plus divertissantes, alors on complète avec la *Passerelle*. » Daniel, 50 ans, maître de conférence, Metz

« Je vais surtout au *Carreau* pour le côté recherche, au *CDTL* pour le théâtre contemporain, à l'*Arsenal* pour la danse. Je compose avec plusieurs lieux. » Aleksandra, étudiante, 28 ans, Metz

« J'aime bien, vraiment bien la manufacture qui pour moi a une vraie programmation de CDN, mais j'aime aussi voir d'autres choses, comme les jeunes du *CDTL*, ou au *CCAM*. En Lorraine, on peut voir beaucoup de choses différentes, on peut choisir. » Gaby, 60 ans retraitée, Metz.

Ce travail de composition s'appuie sur l'écriture, dès lors qu'il s'agit de tirer le meilleur profit de l'offre théâtrale en région, en identifiant les spectacles les plus prometteurs.

Thérèse et son agenda

Lors d'un l'entretien avec Thérèse et Daniel sur leurs pratiques de spectateurs, Thérèse sort de son sac son agenda, qu'elle me montre. Tous les soirs de spectacle y sont annotés. Elle m'explique :

« à la présentation de saison, je prends mes petites notes. Par exemple : pour *Madame de Sade*, on a vu le metteur en scène à la présentation. Et j'ai pris des notes (elle lit) : « six femmes sur scène, metteur en scène homme ». Je note ce qui me fait tilter...

Pour le spectacle *Slogans* : « cœur de femmes, quatre femmes sur scène, théâtre en bois, Tordjman » (je note le nom parce que je le connais) et j'ai aussi noté : « actrice de Daewoo » (un autre spectacle que j'ai vu en 2008). Je prends des petites notes à chaque fois, pour me rappeler...

Pour *Cannibales* : « parle de leur génération, les trentenaires, artiste de cirque plus la musique ».

Une fois j'ai même écrit : plus beau spectacle que Laurent Gutman ait vu. Laurent Gutmann a dit ça pendant la présentation de saison, et je l'ai écrit.

Et mes notes, ça vaut le coup, ça a été dit pendant la présentation de saison, par Laurent ou les artistes. Ça me donne une image du spectacle. Et avec cette image, je choisis. Enfin, voilà je note... »

Entretien avec Daniel et Thérèse, Maître de conférences et retraitée de l'enseignement

L'évaluation selon Jean-Paul et Marie- Anne

Jean-Paul et Marie-Anne sont à la retraite, lui était ingénieur et elle puéricultrice, ils vivent à Thionville. Jean-Paul m'a un jour expliqué comment ils effectuent leurs choix de spectacles. Il rassemble l'ensemble des programmes des théâtres de Thionville et des alentours comme Florange. C'est lui qui commence, il lit les programmes, et marque de ronds, les spectacles qui l'intéressent, et parfois de plusieurs ronds. Ensuite, c'est au tour de Marie-Anne, qui elle marque les spectacles qui lui plaisent d'étoile. Ils choisissent en fonction des thèmes, ou des metteurs en scène et comédiens qu'ils connaissent déjà et qu'ils ont aimé. Les spectacles qui ont le plus de ronds et d'étoiles sont sélectionnés.

La sélection des spectacles se fait donc grâce à des médiateurs humains (amis, famille) et non humaine (programme de saison, article de journaux, ...) et repose aussi sur des techniques inventées par les spectateurs afin de faire au mieux leurs choix et minimiser les risques d'erreur et de déception.

CONCLUSION : l'intérêt de la pratique de spectateur régulier

Les spectateurs invoquent plusieurs raisons à leur pratique : voir du théâtre, pouvoir échanger sur le théâtre, sortir, se divertir. Cependant toutes ces envies s'organisent autour de deux choses essentielles :

- l'objet de l'amour, le théâtre,
- l'être ensemble autour de l'objet : le plaisir de la sortie, et des rencontres.¹³⁰

L'amateur de théâtre est évidemment animé par le théâtre. Son intérêt premier est bien la passion théâtrale : vibrer, être ému, touché par ce qu'il voit, ou ce qu'il fait. Il cherche à être transporté par l'art. La magie du théâtre est ce qui rassemble tous les individus rencontrés pendant ce travail.

L'autre dimension de la passion du spectacle réside dans le plaisir d'être ensemble et de sortir. Un amateur a besoin de partager sa passion. Les amateurs ont besoin d'être ensemble, de partager leurs ardeurs et leurs dégoûts¹³¹.

Les spectateurs que nous avons rencontrés expriment de ce fait plusieurs attentes complémentaires¹³² :

- Avoir des émotions : c'est l'attente la plus formulée par les spectateurs, le spectacle doit créer une émotion.
- L'enrichissement personnellement. Le spectacle doit être une source de richesse : le spectateur doit se sentir modifié après avoir vu le spectacle.
- Réfléchir sur l'art. Le spectacle est source de réflexion sur le théâtre lui-même, le spectacle permet d'enrichir ses réflexions sur l'art, mais parfois sur la vie du spectateur.
- Rire: c'est aussi un thème qui est revenu souvent pendant les entretiens, le spectacle doit faire rire ou du moins être léger. Les spectateurs de CDN ne trouvant pas assez cet aspect, ils ont de manière assez récurrente évoqué un « manque ».
- « L'horizon d'attente »¹³³ : il s'agit des attentes du spectateur au vu de son passé de

¹³⁰ Antoine Hennion, *Pour une pragmatique du goût*, papiers de recherche du CSI, N° 001, 2005.

¹³¹ Pierre Bourdieu, *La Distinction ; Critique sociale du jugement*, Paris, éd. Minuit, 1979.

¹³² Ces attentes rejoignent celles qui sont relevées par les auteurs de *Les publics de théâtre*, op.cit., p. 57.

¹³³ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990, p. 49.

spectateur, il a un minimum espéré.

- La surprise « changement d’horizons d’attente »¹³⁴ ou l’attendu inattendu¹³⁵ : le spectateur cherche à être surpris par des metteurs en scène qu’il connaît ou par des auteurs. Il attend qu’il se passe quelque chose dans le présent.

Observer un groupe de personnes qui vont régulièrement au théâtre, n’ai pas suffisant cependant pour accéder à l’expérience théâtrale de ces spectateurs. Il faut pour entrer dans l’intimité des spectateurs, ne pas seulement les faire parler de leur pratique, mais les observer en situation pour saisir l’émotion partagée dont le spectacle est l’occasion. C’est ce que je me propose de faire maintenant.

¹³⁴ idem. p. 53.

¹³⁵ Laurent Fleury, « L’art, l’émotion et les valeurs. Contribution d’une sociologie des émotions à la sociologie de l’art et de la culture », in Pierre Le Quéau dir. *Vingt ans de sociologie de l’art : bilan et perspectives*, L’Harmattan, « Logiques sociales - Sociologie de l’art », 2007, pp. 149-162.

CHAPITRE 2

LA GESTION DES ÉMOTIONS PAR LES SPECTATEURS

La pratique du spectateur de théâtre ne se réduit pas à des données sociodémographique. Pour en rendre compte il faut entrer dans un contact prolongé avec lui, afin de mieux comprendre l'émotion théâtrale. L'émotion est apparue en effet comme le point central de la vie du spectateur. C'est-à-dire que tout spectateur cherche à être ému, qu'il essaye de transmettre cette émotion, tout en cherchant à la contrôler lors de la représentation, et savoir aussi l'exprimer pendant le spectacle et lors des rencontres ou conversations juste après celui-ci.¹³⁶ Il est question ici de la relation du spectateur au spectacle en particulier, dans un cadre d'action qui est constituée par la sortie au théâtre.

La question est de comprendre comment l'émotion du spectateur se construit lors d'une représentation théâtrale, en analysant comment les codes et le rituel de la sortie au théâtre l'amènent à être disposé à l'émotion, à utiliser son corps comme vecteur de l'émotion ressentie lors de la représentation, et enfin à converser et énoncer l'émotion ressentie après le spectacle, l'émotion est ici livrée pendant et juste après un spectacle, au cas par cas. Pour adhérer à un spectacle et éprouver une émotion théâtrale, trois conditions de l'implication corporelle doivent être réunies : des conditions physiques, techniques et éthiques.¹³⁷

Faire de l'émotion un objet d'étude sociologique pose un défi épistémologique, car cela revient à analyser l'imprévu, l'irrationnel. Comment saisir l'imprévu et l'irrationnel, comment faire des émotions des objets d'études, les stabiliser ? Pourtant, l'affect qui se place du côté de l'irrationnel « ne saurait pour autant être tenu pour incompréhensible »¹³⁸ surtout en ce qui concerne l'émotion esthétique qui tient une place cruciale pour comprendre les pratiques culturelles et la relation à l'art. Pour citer Marie Madeleine Mervant-Roux, : « les spectacles

¹³⁶ Dans son article, Laurent Fleury pose les questions épistémologique et méthodologique du traitement de l'émotion esthétique. Laurent Fleury, *L'art, l'émotion et les valeurs. Contribution d'une sociologie des émotions à la sociologie de l'art et de la culture* », in Pierre Le Quéau dir. *Vingt ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives*, L'Harmattan, « Logiques sociales - Sociologie de l'art », 2007, pp. 149-162.

¹³⁷ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La dispute, 2006, p. 189.

¹³⁸ Laurent Fleury, op cit.

n'ont vraiment de sens que si l'émotion le leur donne et celle-ci appartient finalement au public »¹³⁹

L'émergence de l'émotion est liée à l'interprétation propre que donne l'individu d'un évènement qui l'affecte. L'émotion esthétique procurée par un spectacle est produite de manière volontaire ou/et involontaire par l'équipe artistique et dépend des conditions de réception du spectacle. Il s'agit des choses qu'éprouve le spectateur dont témoignent des réactions physiques qui laisse surgir l'émotion qu'il ressent. Au théâtre, il y a en effet « d'un côté un corps en jeu obéissant à certains codes et de l'autre un corps affecté, obéissant à un tout autre code ¹⁴⁰». Il est question ici d'analyser ces deux corps affectés et obéissants et de trouver leurs codes respectifs.

Quelles méthodes employer, cependant, pour accéder aux émotions, comment la saisir. L'observation participante de spectacles s'impose ici, car comme le dit René Char « on ne questionne pas un homme ému¹⁴¹ ». J'ai assisté non seulement à plusieurs spectacles mais aussi plusieurs fois au même spectacle, à différentes places dans la salle, en privilégiant l'observation du groupe de spectateurs qui m'entouraient (à côté, devant, derrière) et en appliquant une grille d'observation des attitudes corporelles et des échanges verbaux. Les observations ont eu lieu surtout en région Lorraine. Je me suis efforcée de développer une observation soutenue dans la durée (observer tous les spectacles d'une saison et la presque totalité des quatre saisons qui ont suivi) d'un lieu théâtral que je connais bien. Mon rapport de proximité avec les spectateurs m'a permis de mettre au jour des comportements plus difficiles à objectiver et moins facilement observables pour une personne étrangère au lieu. Je reste, en effet, une spectatrice de passage dans les salles parisiennes par exemple ou se mêlent touristes et habitués, à la différence du centre dramatique de Thionville dont le public m'est familier, ce qui rend mes observations plus précises.

Pour entrer dans l'observation et l'analyse des émotions, je m'arrêterais sur le rituel de la sortie et sur la communauté rituelle qui sont les supports qui permettent à l'émotion d'éclorre.

¹³⁹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS arts du spectacle, 1998, p. 66.

¹⁴⁰ op.cit. p. 68.

¹⁴¹ René Char, *Les Matinaux*. Nrf, poesie/Gallimard.

1. La sortie théâtrale

« Il a fallu prendre les places, à l'avance, généralement numérotées. Une cérémonie que tout cela, un rite qui marque la sortie du soir, une vraie envie. Ce n'est pas banal »¹⁴². L'unité d'observation, la représentation théâtrale désigne en fait un « cours d'action » qui se déroule en cinq temps, l'arrivée au théâtre (le rite d'ouverture), l'installation dans la salle, la représentation, la fin de la représentation et la séparation (le rite de fermeture).¹⁴³

On distingue ainsi au CDN de Thionville ces cinq étapes rituelles :

- L'entrée dans le hall du théâtre constitue un rite de passage qui concrétise l'entrée dans la communauté théâtrale locale, composée de petits groupes de familiers qui entretiennent des liens faibles (qui constituent une base d'échange, de rencontre et de communication et davantage disposée à l'interaction ou au lien social).
- L'installation dans la salle et les gestes de préparation à l'écoute du spectacle. Il est à noter que l'adoption d'une position d'attente fait partie de cette préparation.¹⁴⁴
- Le spectacle : qui repose sur la mise à disposition de son corps et l'adoption des techniques du corps adéquates¹⁴⁵ ainsi que la coopération qu'exige le bon déroulement du spectacle. La construction d'une communauté d'attention homogène, dont chaque membre fait un effort particulier de focalisation visuelle sur ce qui se passe, ce qui est l'équivalent d'un jury d'examen, sont ce qui caractérise ce moment, avec une intention de contrôle sur les autres et d'autocontrôle.
- Les applaudissements marquent la sanction de l'épreuve, donnent à ce qui vient de se passer la valeur d'un événement mémorable, en fonction de l'intensité de l'investissement de soi dans la récompense offerte aux acteurs.
- Le retour dans le hall ouvre le rite de fermeture, que la conversation peut prolonger bien au-delà de la limite normale de la soirée.

La sortie au théâtre a, comme on le souligne depuis le XVIIIe, ses codes, ses manières de

¹⁴² Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, collection « folio essais », 2005, p. 17.

¹⁴³ Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974.

¹⁴⁴ Marcel Mauss, « les techniques du corps », *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1950, cf. Jean-Marc Leveratto, « lire Mauss » in *le Portique*, n° 17, 2006.

¹⁴⁵ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La dispute, 2006. p. 181.

faire, c'est à la fois une sortie artistique et un moment de sociabilité. Le théâtre est un lieu à la fois où l'on va voir et où l'on est vu. Elle est l'occasion d'éprouver, ce qui est moins souvent souligné, des « états de spectateur »¹⁴⁶ différents. La sortie au théâtre se pratique le plus souvent en groupe (amis, famille, collègues) ou en couple, rarement seul. Si le spectateur arrive seul, il s'attache souvent à d'autres personnes venues, seules ou accompagnées, assister au spectacle. Cet attachement constitue un moyen de faciliter son entrée dans la communauté esthétique que constitue l'audience.

La préparation à la sortie de théâtre débute à la maison : se rendre disponible, programmer la sortie, réserver les places, choisir les vêtements appropriés en fonction du lieu de la représentation. C'est le premier temps de préparation de la sortie au théâtre. C'est dès la préparation de la sortie que débute une mise à disposition, en choisissant le jour du spectacle, celui où l'on sera à priori le plus réceptif au spectacle. Notons que les salles de théâtre font aujourd'hui un effort quant aux heures de début de spectacle :

« Nous avons avancé l'heure de nos spectacles depuis l'arrivée de Laurent, pour que la sortie au théâtre s'inscrive plus dans une soirée. Si tu viens au théâtre à 20h, il est encore temps après de sortir au restaurant, d'inscrire le théâtre dans un moment entre amis, alors qu'à 20H30, c'était déjà plus compliqué. En plus, on propose un horaire à 19H tous les mercredis, pour les familles, par exemple. » Anaël, attachée aux relations avec le public, CDTL

Le choix de sa tenue, sélectionnée souvent pour son confort, est aussi un temps de mise à disposition :

« Lorsque je sors au théâtre avec mon mari, la soirée commence dès que l'on rentre du travail. On se retrouve à la maison, on discute de la pièce, de l'auteur, du metteur en scène. On se dit nos attentes, nos envies. Puis je me prépare, souvent je me change, j'enlève mon costume de travail. Si c'est au théâtre en bois, je m'habille chaudement, c'est important de se sentir à l'aise, de ne pas avoir froid, ou trop chaud mais c'est plus rare d'avoir chaud. » Éveline, éducatrice jeune enfant, Thionville.

Pour le spectateur, qui se rend pour la première fois au théâtre et arrive dans la communauté, il dit souvent qu'il a une certaine appréhension quant aux codes à acquérir. Doit-il s'habiller pour cette sortie ? L'heure d'arrivée ? Le placement dans la salle ? Tant de questions qui peuvent créer des barrières invisibles et empêcher le spectateur d'assister à une représentation théâtrale. Pour parer à ces appréhensions, la première sortie se fait souvent

¹⁴⁶ Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La dispute, 2000.

accompagnée par un autre spectateur plus averti des conventions qui prend en charge la réservation des billets, qui rendra aussi la soirée plus conviviale en permettant aux spectateurs de se reposer sur lui.¹⁴⁷ L'arrivée au théâtre est surtout une prise de contact avec des sous-groupes (amis, atelier théâtre, ...) qui unissent et uniformisent la communauté des spectateurs.

1.1. L'entrée dans le théâtre

« Le hall du théâtre et le parvis d'entrée sont des lieux d'attente des spectateurs. On y voit se former des groupes, les gens s'y saluer. C'est un lieu de forte socialisation. »¹⁴⁸ Le hall est l'endroit où l'on se voit et se donne à voir, c'est aussi l'endroit où le spectateur peut montrer son appartenance et sa familiarité à la communauté, en fonction de son rapport aux autres personnes présentes (personnel du théâtre, artistes, spectateurs), de sa proximité avec les objets (programme, affiche, ...) et de son déplacement dans le lieu (où se trouvent les toilettes, le bar, ou prendre un programme par exemple.)

Nouveau spectateur et grand habitué à Bussang

Le nouveau spectateur :

Arrivée au théâtre entre 20 et 15 minutes avant le début annoncé de la représentation. Il se rend assez rapidement au guichet, pour retirer son billet. Il erre dans le lieu, regarde autour de lui, semble perdu et fini par attendre dans le hall le début de la représentation, il ose rarement s'asseoir dans les lieux prévus à cet effet. Le nouveau spectateur vient souvent en couple ou avec des amis, c'est une sortie à plusieurs, souvent initié par un tiers, qui connaît le lieu ou aime le théâtre.

« Je suis venue au *Théâtre du Peuple de Bussang* sur une proposition de mon ami. Seul je n'aurai pas fait l'effort, trop loin, je viens de Metz. » Alexandre, libraire, 28 ans

Le grand habitué :

Arrivée au théâtre entre 10 et 5 minutes avant le début de la représentation. Il a déjà son billet, s'il ne l'a pas encore un membre du personnel lui amène. Il salue beaucoup de monde, se mêle aux petits groupes constitués. Il peut venir seul ou avec un ami. Il se procure le programme de la pièce, les documents disponibles sur la représentation, et il connaît les habitudes du lieu.

« Nous, nous venons chaque année, on habite à une petite dizaine de kilomètre, on prend

¹⁴⁷ Florence Naugrette, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Paris, éditions Bréal, 2002 p14-15. Notons aussi ici, l'importance des spectateurs relais, qui joue pour les théâtres ce rôle de passeurs, en emmenant une dizaine de personnes à une représentation pour bénéficier de places gratuites.

¹⁴⁸ idem.

notre coussin et un casse-croûte et on va à Bussang. » Le fait d'apporter un coussin atteste de la grande familiarité avec le lieu, les sièges en bois étant très inconfortable.

Carnet de bord, Bussang, 2007

a) Les salutations

Dans le hall du théâtre, les spectateurs se livrent à la cérémonie des salutations, qui montrent l'appartenance ou du moins la proximité avec le lieu et les personnes. Il existe plusieurs cas de figures allant de la familiarité à l'absence complète de contacts. Je propose une échelle de familiarité, allant du moins familier au plus :

- & ceux qui n'ont aucun contact,
- & ceux qui saluent le libraire (quant le théâtre dispose d'un stand librairie),
- & ceux qui saluent les groupes constitués,
- & ceux qui connaissent les groupes constitués et boivent un verre avant le spectacle,
- & ceux qui connaissent l'équipe administrative du théâtre,
- & ceux qui connaissent l'équipe artistique,
- & ceux qui restent au théâtre après le spectacle, et accomplissent le rituel des aux revoirs.

Ces habitudes de salutation vont également jouer dans l'expression de jugements publics. Les personnes saluées par l'équipe ou faisant partie de groupe seront plus facilement sollicitées pour prendre la parole lors des rencontres avec les équipes artistiques, ou même pour donner leur avis à titre personnel, et elles hésiteront moins à émettre des avis très négatifs sur les spectacles.

« L'attachée aux relations publiques du théâtre s'approche du groupe formé par les habitués « alors, mes cocos, dites-moi vraiment comment vous avez trouvé ce spectacle, bon, je sais ce n'est pas vraiment un objet habituel... » et Cathy de lui répondre du tac au tac, « Je n'ai pas compris pourquoi vous avez programmé ce spectacle, il ne se passe rien, on ne ressent rien, d'ailleurs il n'y a rien à ressentir, on nous propose rien. »

Carnet de bord, Thionville, 2005

b) Venir seul ou ensemble

La sortie au théâtre est un moment de socialisation qui peut être vécu de différentes manières. Elle peut être un moyen de socialisation (elle permet de rencontrer de nouvelles personnes), ou la réalisation d'un lien social préexistant. Roland Huesca décrit déjà les mêmes raisons de sortir au théâtre dans son ouvrage sur les Ballets Russes : « Les femmes se parent de leur plus beaux atours, les messieurs les accompagnent.(...) Les raisons de sortir sont multiples. Apprécier une œuvre, bien sûr, mais pas seulement. Des amis à revoir, d'autres à conquérir, autant de motifs qui conditionnent ces soirées. »¹⁴⁹

& La sortie au théâtre est associée très régulièrement à une sortie à deux, en couple. C'est un moment d'échange d'émotion, de rire, un souvenir que l'on aura à deux, la possibilité de poursuivre la représentation sur le mode de l'échange après celle-ci (au café ou chez soi). De plus, voir les réactions de l'autre permet aussi d'ajuster mes émotions¹⁵⁰, car le spectateur constate comment le corps de l'autre réagit, il peut donc mesurer s'il est dans l'excès ou au contraire en dessous des réactions attendues.

« Je vais au théâtre avec mon époux, c'est moi qui lui ai donné le virus, j'ai fait son apprentissage, pendant un an, je lui ai interdit de commenter les pièces, pour qu'il ait vu au moins une saison, qu'il fasse parti des spectateurs de théâtre... » Désirée, professeur de français, 55 ans, Metz

« Je vais au théâtre avec ma petite amie, on aime partager ses moments. » Hugues, étudiant 23 ans, Thionville

& Venir en groupe : Il existe dans la fréquentation des salles, des groupes issus des ateliers de pratique artistique du théâtre, ou formés à travers des stages, des groupes d'amis qui sortent régulièrement au théâtre ensemble, des collègues qui partagent la même passion, des familles.

« Ça fait maintenant dix ans que je vais au TPL, donc aujourd'hui je peux venir seule, de toute manière, je ne reste pas longtemps seule, je rencontre toujours quelqu'un comme je fais partie de l'atelier théâtre. » Rolande, professeur de français, 50 ans, Thionville

« La sortie au théâtre pour moi c'est quelque chose que l'on fait à plusieurs, on est toujours un

¹⁴⁹ Roland Huesca, *Triomphe et scandales. La Belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001, p. 177.

¹⁵⁰ Jean-Marc Leveratto, *introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, la dispute, 2006, pp. 228-230.

groupe lorsqu'on va au TPL, après on boit un verre, on discute de la pièce. » Delphine, attachée de communication, 25 ans, Thionville

& Venir seul est une situation observable, mais qui revient le plus souvent à s'agréger, grâce à la familiarité que l'on possède avec les autres spectateurs, à s'intégrer à des groupes d'habitues en en passant par les salutations.

Une fois le groupe retrouvé, il reste à passer dans la salle de spectacle, trouver son fauteuil, et l'approprier.

1.2. L'installation dans la salle

L'entrée dans la salle de théâtre est déjà un acte en soi, trouver sa place, se faufiler entre les gens déjà assis, et enfin gagner son fauteuil, savoir où mettre ses effets personnels (sac, veste, manteau...), voir les personnes qui vont devenir ses voisins. La salle conditionne l'expérience du spectateur, sa vision du spectacle « loin ou près, dans une salle à l'italienne, dans un amphithéâtre ou dans un cirque, le spectateur non seulement ne voit pas, mais n'est pas vu de la même manière. »¹⁵¹ La salle est un espace essentiel, elle affirme la volonté d'échange entre l'institution et les spectateurs, elle inscrit le théâtre dans un choix de programmation (intimiste, classique, innovant) en témoigne, le choix d'acquiescer en 2006, une nouvelle salle à Thionville au CDTL (le théâtre en bois, qui est pensé comme un théâtre à visage humain et modulable).

Pour le spectateur, la salle représente le lieu à domestiquer. Le spectateur doit apprendre où se placer (face à l'espace scénique) et doit gérer ses relations aux autres spectateurs. Si la salle n'est pas numérotée, le spectateur choisit l'endroit où s'asseoir : ni trop proche, ni trop loin de la scène et plutôt au centre de la salle. Le choix peut se faire aussi en fonction des autres spectateurs, vouloir être proche du groupe habitué, se montrer à côté d'untel.

¹⁵¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre 2, l'école du spectateur*, Paris, Belin 1996. p. 256.

Les ouvreurs et le choix de la place

Le rôle des ouvreurs est de placer les spectateurs dans la salle, afin qu'ils voient correctement le spectacle et qu'ils restent entre amis. Des conseils, ainsi que des plans de salle, leur sont fournis avant le spectacle. C'est le metteur en scène qui donne les conseils de placement, souvent en fonction de la scénographie, qui parfois limite la visibilité pour certaines places.

Les ouvreurs accueillent les spectateurs dès leur arrivée dans la salle, et les conduisent à leur place, si celles-ci sont numérotées. Lorsqu'elles ne le sont pas, ils les placent des meilleurs endroits au moins bons (souvent en commençant par le premier rang du centre pour finir sur les côtés au fond). Lorsque la salle est numérotée et qu'il reste des places libres, c'est à eux de les redistribuer. Ici, les jeux de connaissance avec les ouvreurs sont nécessaires pour être bien re-placé, ainsi les ouvreurs sont interpellés par leur prénom : « Charlotte ! pense à moi, pour un rang plus central... »

Parfois lorsque la salle est en placement libre, c'est aussi eux qui gèrent la salle, et repositionnent les personnes mal placées, par exemple trop sur le côté, trop au fond.

Carnet de bord 2005

Les spectateurs des théâtres publics accordent aujourd'hui de l'importance au confort. Ainsi, une fois la place trouvée dans la salle, le spectateur va devoir traiter avec son fauteuil. « Certaines soirées théâtrales me donnent une sensation d'étouffement. Sans doute les conditions matérielles y sont-elles pour beaucoup. On est coincé dans un fauteuil trop étroit, trop profond, trop rembourré ou pas assez. On se sent pris au piège. Parfois, il est même difficile de faire un mouvement : on dérangerait les spectateurs voisins ou ceux du rang d'avant. Alors il faut surveiller ses coudes et ses genoux, se convertir en statue. »¹⁵² L'expérience négative s'explique par la discipline corporelle qu'exige aujourd'hui le spectacle de théâtre qui doit proscrire toute expression spontanée. « Le spectateur n'est plus que tête, tronc, profil ou une nuque...il ne peut se mouvoir et ne doit surtout pas produire de bruit avec son siège ».¹⁵³ Dans les théâtres publics, on est souvent, proche de ses voisins, sans double accoudoir, ce qui oblige le spectateur à partager son espace personnel (l'accoudoir, l'espace devant lui...). Cette proximité corporelle contraint le spectateur de théâtre, à surveiller son corps, sauf s'il est entouré de proches (famille, ami, ...). Le spectateur doit acquérir une technique corporelle avec son fauteuil car il doit suivre l'action, être attentif

¹⁵² Bernard Dort, *Le spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995, p. 74.

¹⁵³ Marie-Madelaine Mervant-Roux, *L'assise au théâtre*, p. 57.

à la scène, et ne pas gêner ses voisins¹⁵⁴. Le coussin de *Bussang* est un bel exemple de domestication par le spectateur de son siège :

Le coussin au Théâtre du Peuple de Bussang



Je suis assise dans le jardin du théâtre à côté d'un couple d'habitues qui tente de m'expliquer l'histoire du lieu. Arrive un groupe de spectateurs, une famille, ils ont tous sous le bras un coussin. À mon regard interrogateur, la femme s'inquiète : « vous ne connaissez pas l'histoire des coussins ? » À Bussang, le spectacle est très souvent long, entre deux et trois heures, et de plus, les spectateurs sont installés sur des bancs en bois inconfortables. Plus le spectacle est long, plus l'inconfort augmente. Les habitués du lieu amènent donc avec eux un coussin de cuisine ou de camping. Je me rends compte qu'effectivement beaucoup de spectateurs ont un coussin avec eux. La femme conclut péremptoire : « sans coussin, vous ne tiendrez pas ».

Je les laisse pour aller chercher un programme du spectacle. Je remarque qu'ils vendent des coussins à effigie du spectacle. À peine installée dans la salle, je comprends l'importance des coussins, nous serons mal assis, heureusement le spectacle de ce soir ne dure qu'une heure trente. Le lendemain, le spectacle dure trois heures, l'inconfort du banc me fait regretter de ne pas avoir acheté un coussin. Derrière moi un couple d'habitues ont pensé à en amener pour leur amie qui vient pour la première fois.

Carnet de Bord, Bussang, 2007

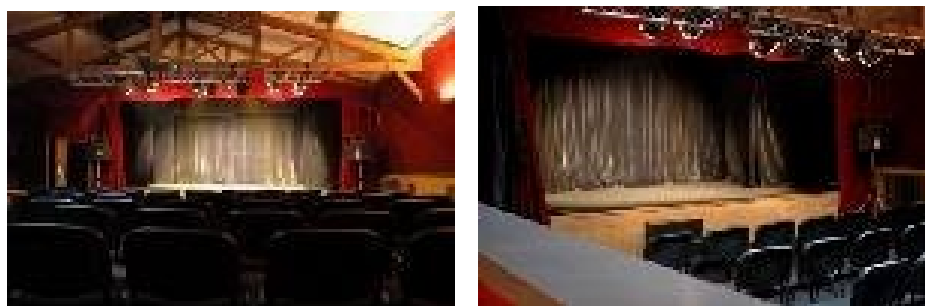
On voit que le coussin de *Bussang* cumule plusieurs fonctions : il rend le siège plus confortable, crée un lien avec le lieu (d'autant plus si le coussin du spectacle est acheté) et montre la familiarité du spectateur avec le théâtre.

L'observation d'une petite salle parisienne, le *Funambule* à Montmartre, confirme cette dimension de la technique du corps constitutive de l'expérience théâtrale.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Sur l'approche du théâtre en tant que techniques du corps, cf. Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'Anthropologie du spectacle*, op.cit.

¹⁵⁵ cf. Jean-Marc Leveratto, op.cit.

Les chaises du théâtre du Funambule à Paris



Arrivée dans la salle, la visibilité n'est pas très bonne, la salle paraît plutôt médiocre. Les spectateurs devant moi commencent à rire en découvrant les chaises. Ils les déplacent afin de trouver le meilleur angle de vue, et finissent par s'asseoir. Ils bougent sur la chaise, essaient de trouver un appui pour les bras, la chaise n'ayant pas d'accoudoirs. Certains cherchent des appuis sur le piano et sur les chaises de leurs amis. D'autres essaient de s'asseoir en tailleur sur leurs chaises, d'autres choisissent les jambes allongées, les bras croisés. Tous négocient avec leurs voisins la possibilité de s'étaler, et rient du manque de confort, et de l'absence de ces chaises très éloignées du fauteuil de théâtre dont ils ont l'habitude.

Carnet de bord, Paris, 2007

Il est notable, cependant, que les attentes et la conduite du spectateur varie selon la nature de la transaction monétaire et le cadre technique de l'échange. Ainsi, dans le théâtre d'amateurs, les spectateurs composent par un effort sur soi la pauvreté des ressources techniques dont disposent les troupes d'amateurs.

L'inconfort au théâtre amateur

Le théâtre amateur joue rarement dans de vraies salles de théâtre, et souvent dans des salles polyvalentes ou autres salles aménagées pour un ou deux soirs en théâtre. Ainsi les spectateurs sont souvent mal assis ou ont une mauvaise vue de la scène.

Les spectacles amateurs que j'ai vus durant ce travail de thèse se sont déroulés principalement en salles polyvalentes et dans des granges. Nous étions, dans les salles polyvalentes, assis sur des chaises en plastique, elles-mêmes parfois poser sur des praticables pour permettre une meilleure vue. Dans les granges, nous étions assis sur des bancs ou autres chaises en bois souvent sans gradinage, il fallait alors se tordre pour voir les acteurs sur scène.

J'ai pu remarquer que les spectateurs ne se plaignent que rarement de la précarité dans laquelle ils assistent aux spectacles, sauf s'ils ont une mauvaise vue, mais souvent ils prennent les choses en main et déplacent leurs chaises.

J'arrive dans la salle 10 minutes avant le début du spectacle, beaucoup de spectateurs sont déjà assis. Je dois me placer sur le côté où il reste de moins bonne place, mais encore au premier rang. La salle se remplit vite, derrière moi, des spectateurs se plaignent de ne pas bien voir et réorganisent l'espace afin d'avoir une meilleure vue.

Carnet de bord, Entrange, 2007

1.3. La construction du spectateur collectif

Une fois que le spectateur est installé définitivement, la salle devient un espace où les spectateurs se découvrent mutuellement, se regardent, avant l'arrivée du noir qui annonce le début du spectacle. L'installation dans le fauteuil est donc aussi un moment où le spectateur jauge les autres : se parlent-ils ? Lisent-ils le programme ? Que font-ils de leurs vêtements (veste, sac) ? Sont-ils à l'aise dans cet espace ?

La représentation est le moment d'homogénéisation de l'assemblée. Cette homogénéisation est facilitée par l'anonymat issu du silence et de l'extinction des lumières. Le noir cache ainsi les positions sociales repérables par les vêtements ou les attitudes corporelles. « Le fait que les différences sociales soient moins apparentes dans la pénombre n'équivaut certainement pas à les supprimer, mais aucune forme d'art ne saurait y parvenir et il est probable que l'estompage de leurs signes est plus important et bénéfique pour ceux qui hésitent à se risquer dans un théâtre que pour ceux qui s'y sentent spontanément à l'aise. »¹⁵⁶. L'enjeu est, en effet, d'obtenir un rapprochement de corps, face à l'objet artistique qui se déroule devant soi et de parvenir à ce que la communion opère. L'adhésion au spectacle crée un "nous", qui est renforcé grâce à la délimitation scène/salle.¹⁵⁷ Une communauté émotionnelle qui se manifeste par des gestes rituels comme les applaudissements.

Les applaudissements ne sont pas seulement une convention mais un geste collectif d'improvisation. On peut distinguer trois façons de graduer son expression : « la première est la façon, plus ou moins grande, d'intensité musculaire avec laquelle on tape des mains. La seconde est la variation de la posture : se lever tout en continuant à applaudir. La troisième est la transformation des bravos en rappels. »¹⁵⁸

La durée des applaudissements et le nombre de rappel mesurent le degré de satisfaction du public. Les bravos sont des battements de mains en rythme de l'ensemble des spectateurs. Les rappels consistent dans un changement de rythme des applaudissements souvent à l'unisson, qui se produit après une première série de bravo. Les rappels ont comme but de faire revenir

¹⁵⁶ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre*, p. 57.

¹⁵⁷ Voir Marcel Mauss, « Essai sur le don », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1923-1924.

¹⁵⁸ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre*, p. 163.

les acteurs sur scène pour qu'ils saluent encore une autre fois.

On note aujourd'hui la fréquence de la « standing ovation » : pour manifester une grande admiration, les spectateurs se lèvent tout en continuant à applaudir.

Le spectacle *Check Point*, de la compagnie *Theatre for Everybody* de Gaza en Palestine a suscité la plus longue « standing ovation » à laquelle j'ai pu assister. C'était en Belgique, pendant le Festival International de Théâtre Action en 2002. Le spectacle racontait l'histoire d'un chauffeur de taxi qui passe et repasse les différents check point de la bande de Gaza. Sur scène, il y a quatre hommes alors que le programme en annonçait cinq : une annonce du directeur du festival précise qu'un comédien palestinien est resté bloqué à Gaza, « pour ses opinions politiques ». La situation augmente donc la vérité documentaire du spectacle pour le spectateur européen. À la fin du spectacle, dès la fin de la première série d'applaudissements, le public se lève d'un seul tenant, la salle est entièrement debout pendant cinq minutes. Les conditions singulières, politiques, et artistiques, la drôlerie de la pièce, ont conféré au spectacle une aura particulière. La tenue du spectacle malgré l'absence de l'acteur a été ressentie par tous comme une gageure, c'est ce contexte qui explique la standing ovation.

Carnet de bord FISTA 2002

Dans les spectacles de théâtre public, il est d'usage d'applaudir qu'à la fin du spectacle. Dans les spectacles de théâtre privé, le code est différent, et le spectateur doit savoir quand applaudir, sans interrompre l'action. Les spectateurs de théâtre privé sont habitués à saluer :

- à l'entrée des comédiens de renom (les spectateurs applaudissent l'entrée de Galabru, ou Huster),
- à la fin de monologue souvent drôle,
- lors de jeu particulièrement comique,
- Après une interruption de la représentation par le jeu des acteurs (souvent un fou rire des acteurs sur scène).

On trouve fréquemment dans les salles de théâtre une personne souvent issue du personnel du théâtre qui fait « la claque », c'est-à-dire qui lance les applaudissements. La claque est particulièrement nécessaire lors des représentations de théâtre privé, qui demande un savoir applaudir pendant le spectacle. Une anecdote relevée par Roland Huesca sur la claque, pendant les représentations des ballets russes, est particulièrement éclairante car le rôle de la claque est donné aux ballerines qui ont un savoir de la danse et peuvent lancer les applaudissements¹⁵⁹ : « à l'étage supérieur s'épanouissait une seconde « corbeille » formée par les

¹⁵⁹ Roland Huesca, *Triomphe et scandales. La Belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001, p. 13.

petites ballerines de l'Opéra, invitées en corps, et ce furent elles qui, pendant toute la soirée, donnèrent le signal des bravos.»

La réussite du spectacle de théâtre dépend comme le rappelle Jean Duvignaud des spectateurs et de : « leur envie de participer à un collectif »¹⁶⁰ et la conscience qu'ils ont de leur rôle. C'est avec ce désir et ce souci de tenir leur rôle que joue le spectacle de M. Langhoff,¹⁶¹ *L'île du salut*, une adaptation de la colonie pénitentiaire de Kafka. Mathias Langhoff avait décidé de ne pas laisser de place pour les applaudissements finaux en mettant une dernière scène dans laquelle les comédiens apparaissaient avec des masques d'animaux (principalement de singe). Ils montaient sur les arbres du décor, et restaient sur scène en regardant les spectateurs, la musique devenant de plus en plus forte et la lumière revient dans la salle. Le rituel n'était pas totalement transgressé dans la mesure où la musique et la lumière remplissaient bien leur rôle de rite de clôture de spectacle, mais la présence des comédiens sur scène empêche les spectateurs de quitter la salle et la plupart n'osant pas bouger de leurs places, ni applaudir, par respect pour les comédiens.

« Les spectateurs mettent 20 minutes à quitter la salle. Certains sont allés voir les acteurs au bord de la scène, d'autres sont restés assis dans l'attente d'un signe de sortie, comme aucun acteur ne parlait, impossible de savoir ce qu'il se passait sur scène (est-ce la fin ?). La musique augmente jusqu'à devenir insupportable et produit une envie de fuite ; beaucoup de spectateurs sont sortis à ce moment-là. D'autres ont attendu jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'acteurs sur scène... tous semblaient troublés par cette fin de spectacle et ont déclaré avoir assisté à une expérience inoubliable »

Carnet de bord, Thionville, saison 99/00

Cet exemple illustre bien le phénomène de l'interaction théâtrale et de la gestion du corps qu'elle implique.

¹⁶⁰ Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre, sociologie des ombres collectives*, Paris, PUF collection quadrige, 1999. p. 18.

¹⁶¹ Matthias Langhoff est un [metteur en scène allemand](#) né le [9 mai 1941](#), il a travaillé au Berliner ensemble et à la [Volksbühne](#), puis à la Schauspielhaus de [Bochum](#). Il dirige ensuite le [Théâtre Vidy-Lausanne](#), puis le [Berliner Ensemble](#). il est actuellement installé en France.

1.4. La gestion du corps

L'engagement du corps dans l'expérience artistique et les émotions qu'il porte reste assez difficile à analyser en sociologie où le corps est vu comme « le symbole même d'une interprétation naturaliste des attachements et des goûts »¹⁶².

L'étude des réactions corporelles (rire, toux, déplacement sur le fauteuil) est un moyen d'accéder aux émotions éprouvées par les spectateurs¹⁶³. Le fait que le spectacle de théâtre soit vu collectivement permet un usage du corps pour exprimer son accord ou son désaccord avec le spectacle, une expression que chacun perçoit intuitivement à travers les différents bruits et sons qui manifestent les émotions des spectateurs à ce qui se passe sur la scène.¹⁶⁴

Après quelques minutes de spectacle, on entend du bruit venant des spectateurs, je me retourne, il y a autour de moi beaucoup de scolaires : lycéens ou étudiants. Le bruit vient de ma droite, mais plus loin au moins trois rang devant moi, je n'arrive à saisir d'où vient le bruit. Les spectateurs situés plus près commencent à râler, j'entends des « chut, taisez-vous ! » des « bon, ça suffit, parlez moins fort ou sortez ! ». Le groupe de personnes bruyantes commence à émettre des sons de pets, de bouche, souffle, crache. Les spectateurs interviennent de plus belle. Puis les acteurs s'arrêtent, les deux jeunes hommes insultent les spectateurs et les acteurs. Je comprends ainsi, comme tous les autres spectateurs, qu'il s'agissait de comédiens du spectacle.

Lors d'une lecture à Pont-à-Mousson, dans le cadre de la mousson d'été, atelier d'hiver,
2007

Cette observation nous rappelle la contrainte d'engagement qui caractérise l'interaction théâtrale avec le respect du silence et l'absence de mouvement qui montre, là aussi, l'écoute et l'attention.

¹⁶² Antoine Hennion, « ce que ne disent pas les chiffres...vers une pragmatique du goût » in *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. O. Donnat, P. Tolila (dir.) 2003, consulté en ligne, <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/20/05/53/PDF/Hennion2003PragmPublicsDEP.pdf>, p.10.

¹⁶³ Roger Deldime, *Le quatrième mur : regards sociologiques sur la relation théâtrale*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1990.

¹⁶⁴ Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La dispute, 2000.

1.4.1. L'attention corporelle

Le spectateur doit rendre son corps disponible à ce qui se passe sur la scène¹⁶⁵. Il s'agit d'une mise à disposition qui lui permet de se rendre sensible à ce qui se passe sur la scène.

Rendre le corps disponible au spectacle se fait de deux manières. Pour les élèves ou adultes qui suivent un atelier de pratique théâtrale, l'atelier est le lieu où le respect pour la scène l'apprentissage du silence et l'écoute se transmettent.

« Les élèves sont assis dans la salle, tandis que certains sont sur scène et s'apprêtent à jouer leur scène. Les élèves sur scène débutent leur scène... Dans la salle, les autres jeunes parlent, et se battent pour une bouteille de coca. L'animatrice intervient : « toi, là, tu n'as pas vu que tes petits camarades sont en train de montrer leur travail... Tu crois que tu peux tout te permettre, si toi tu étais sur scène et que Jonas (qui est sur scène) était là, assis en train de discuter ou de se moquer, tu te sentirais comment sur scène... à l'aise ?!. Et bien voilà, le théâtre c'est aussi ça, le respect et surtout l'écoute de l'autre. Il y a des acteurs face à vous, ce n'est pas un écran insensible... »

Carnet de bord, rencontres scolaires 2003

L'autre mode de transmission de la mise à disposition du corps se fait par la communauté des spectateurs, qui vont par leurs modes d'action faire comprendre que le silence et l'écoute sont de rigueur. Il s'agit surtout des "chut" qui sont souvent lancés dès que le noir se fait et rappellent aux non habitués qu'il est temps de rompre avec la réalité extérieure et de se laisser aller dans la situation. Le personnel du théâtre gère aussi les cas de débordement sonore et va jouer un rôle de gendarme, c'est à lui qu'incombe le rôle de faire régner le silence. Le silence homogène d'une salle permet aussi de renforcer les émotions partagées, d'être disponible, de rendre le spectateur libre pour l'écoute et de faire exister un ensemble.



Lecture à la Mousson d'Été, 2002

¹⁶⁵ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, op.cit.

1.4.2. Les règles de l'interaction théâtrale

La manière dont un spectateur en situation de spectacle va contenir certaines réactions, ne répond pas seulement à leur volonté de montrer qu'il a un savoir-vivre du spectacle. Il s'agit de ce qu'Erving Goffman appelle le travail de la face¹⁶⁶. Le spectateur se doit de se tenir corporellement pour ne pas se mettre en situation périlleuse face à la communauté des autres spectateurs toujours susceptible de le caractériser selon les émotions qu'il exprime. Il se regarde, du même coup, en train de regarder et évaluer la signification pour autrui de ces réactions intimes à ce qui se passe.¹⁶⁷ Il doit par exemple s'il est un homme, contenir ses larmes, ses rires, tenir son corps des sursauts, le but étant, s'il pleure, de ne pas se faire voir afin de ne pas montrer une trop grande émotivité. Le contre l'exemple qu'apporte le spectacle suivant en témoigne, les pleurs seront de rigueur, voire la norme. Pendant ce spectacle, je me suis sentie, en tant que spectatrice très mal à l'aise face aux pleurs de mon entourage masculin.

Les pleurs au théâtre

Lors d'un spectacle autour des journaux de Jean-Luc Lagarce, *Une vie de théâtre, ébauche d'un portrait* (adaptation et mise en espace de François Berreur, avec Laurent Poitrenaux) la salle se trouve dans un état émotionnel intense.

Rappelons que Jean-luc Lagarce est un auteur dramatique, homosexuel, mort à 38 ans du SIDA. Ses journaux traitent autant de son rapport au théâtre qu'à son quotidien avec, entre autres, une liste des morts. Notons aussi que la scénographie est formée par des objets (machines à écrire, ...) ayant appartenu à Lagarce. Tout est en place pour un moment de commémoration.

Remarquons que je me trouve entourée d'amis de Lagarce, de personnes l'ayant connu, ayant travaillé autour du spectacle, d'un ami homosexuel, et d'un ami à lui. Le spectacle commence, la salle est très vite silencieuse, tout le monde semble attentif et suit les mouvements de l'acteur. Puis, il est de plus en plus question de la maladie, de son rapport aux hommes, les gens meurent autour de lui. Et petit à petit, je sens près de moi monter une émotion, personne ne bouge, puis j'entends des sanglots. Dans un premier temps, je crois que c'est mon imagination : on ne pleure pas au théâtre et en plus je suis entourée d'hommes. Mais les sanglots persistent, je me tourne vers mon ami après avoir attendu au moins dix minutes, étant surtout persuadée qu'il ne peut pas s'agir de pleurs, je veux savoir si oui ou non il pleure, et il pleure. Alors ne sachant que faire et trouvant que le bruit des pleurs est assez fort, je pose ma main sur son genou pour le consoler, c'est une situation à laquelle je n'ai jamais été face au théâtre. Il se calme, un temps, puis recommence à pleurer, il pleurera jusqu'à la fin du spectacle. Ensuite, j'entends d'autres sanglots, autour de moi tout le monde pleure, je rends les armes, ne

¹⁶⁶ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, T1*. Paris, Editions de Minuit, 1979.

¹⁶⁷ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, op.cit.

pouvant consoler toutes ces personnes. C'est un spectacle où l'on pleure... à la fin du spectacle, chacun de constater : « c'est dur comme spectacle » en essuyant ses larmes.¹⁶⁸

Carnet de bord, mousson d'été 2007

Il s'agit d'un cas exemplaire de ce que Marcel Mauss appelle l'expression obligatoire des sentiments, l'implication personnelle du spectateur dans la situation entraîne une émotion sincère malgré son caractère artificiel. C'est cette expression obligatoire des sentiments que dénonce la spectatrice de l'anecdote suivante :

Représentation de *Cannibales* (mise en scène David Bobée au CDTL) mêlant comédiens et circassiens. À la fin de chaque numéro de bravoure (traversée de la scène sur un fil de fer, montée au mat chinois), comme au cirque, une partie du public applaudit naturellement. À la sortie, une spectatrice dit à une amie que ça l'a « coupé » son plaisir : « c'est comme dans les concerts de jazz, ils te coupent tout juste parce qu'ils ne rentrent pas dans l'histoire. Moi, je m'en fiche que ça ait été dur à faire, je trouvais ça simplement beau. Avec leurs applaudissements, ils m'ont forcée à me rendre compte que c'était un numéro. Du coup j'ai dû sourire ou faire un truc comme ça alors qu'avant eux, je n'y aurais pas pensé. »

Carnet de bord, Thionville, 2008.

L'anecdote restitue bien les caractéristiques de l'implication personnelle susceptible de produire une émotion chez le spectateur. Il faut en effet impérativement qu'il reconnaisse la présence d'un être humain sur scène, l'émotion du spectateur constituant en effet une forme de contre-don ou don qu'il fait de sa présence. Il existe un autre point important d'émergence d'émotion dans la réception de spectacle : c'est de trouver le point d'accord avec les autres spectateurs, d'être ému avec eux de ce qui se passe sur scène.

La chute de l'acteur

« Représentation de *La vie est un songe* de Calderon de la Barca, (mise en scène de Elisabeth Chailloux). La scénographie représentait un dôme rouge au milieu duquel était le trône royal, l'acteur s'assied sur ce fauteuil et un défaut de machinerie fait redescendre le trône dans le dôme. Les spectateurs sont alors partagés : est-ce drôle ou l'acteur qui est resté sur le fauteuil est-il en danger ? Après un temps de silence, les spectateurs dans un accord tacite, décident de rire de cette situation, au même moment, la main de l'acteur réapparaît puis son corps en entier, il rit, les spectateurs rient en accord avec lui. Le fauteuil remonte. L'acteur s'en approche regarde les spectateurs, teste la résistance du trône, en appuyant ses mains sur lui. Le trône est solide, il regarde les spectateurs qui rient. Il s'assied. Applaudissement.»

Carnet de Bord, TPL, 2001.

¹⁶⁸ Marcel Mauss, *L'expression obligatoire des sentiments*, Journal de psychologie, 18, 1921.

Une des tâches du spectateur consiste pendant la représentation à contrôler ses émotions, au sens de les contenir, et de les ajuster à ce qui se passe sur la scène. Ce contrôle se justifie d'abord par le respect dû aux acteurs, comme le montre l'anecdote suivante :

Avant le spectacle, la professeur qui dirige l'atelier monte sur scène, elle commence par remercier les spectateurs qui se sont déplacés et ajoute : « voilà, je tiens à le dire parce que chaque année après le spectacle, mes collègues viennent me voir et me disent, on aurait aimé rire, mais on a pas osé, on ne voulait pas déranger les élèves, alors cette année n'ayez pas peur, riez à gorge déployée, les élèves seront contents, c'est un soutien pour eux, riez...Bon spectacle. » Et elle prend place au premier rang à côté de l'intervenant artistique.

Carnet de Bord, LEP Montigny, 2007

Il y a aussi l'exemple de la quinte de toux :

" Une spectatrice est prise d'une quinte de toux irrépessible alors que le spectacle venait de commencer cinq minutes plutôt. Elle se retient, se dissimule sur le côté de son siège. Les comédiens semblent gênés, ils regardent dans la salle. Elle se redresse, elle a l'air mal, elle tousse une nouvelle fois, s'excuse, je suis juste à côté d'elle, s'excuse de nouveau, tousse et décide de sortir au bout de cinq minutes, on l'entend tousser derrière la porte, puis dans l'escalier, enfin dans le hall, elle revient bruit de porte, de pas, elle s'arrête, s'assoit dans l'escalier. Dix minutes passent, elle tousse, elle attend, des personnes se retournent, la regardent, elle tousse, puis sort, même parcours... elle revient, tousse et ressort très rapidement elle a laissé son sac et sa veste à côté de moi. Fin de la pièce, applaudissements, elle revient, prend sa veste, s'excuse et rejoint le hall. Dans le hall, commentaires sur la quinte de toux, le metteur en scène : " Tu sais qui c'est, ce n'est pas possible si on est malade, on reste chez soi, ça a gêné les comédiens, surtout dans ce genre de pièce, il ne pouvait pas rentrer chez lui ", ou d'autres spectateurs "c'est désagréable la fille qui toussait, mais c'est naturel. ", " Il faut rentrer chez soi, moi je rentrerais", "ça m'a gâché le spectacle, c'est dur de rester concentré, avec une personne qui tousse, enfin...". La jeune fille ne s'est pas attardée. »

Carnet de bord, Thionville, 2004

La spectatrice n'a pas réussi à contrôler sa toux et a choisi de sortir ce qui a entraîné une gêne due au bruit dans le hall, l'escalier. Elle a enfreint une règle : le respect du silence, tousser peut signifier que le spectacle déplaît, une quinte de toux doit être gérée avec une importance particulière. Tout le monde est gêné, elle produit un effet indésirable, il ne faut pas perdre la face même dans le noir.

1.5. La construction du plaisir

Le spectacle de théâtre est toujours vu à plusieurs. Lorsqu'un spectateur ressent une émotion, il cherche souvent le soutien de l'ensemble des spectateurs pour l'authentifier. Il éprouve le besoin de faire passer le plaisir qu'il ressent à ses voisins. S'il ne se trouve pas immédiatement en accord avec eux, il va explorer les réactions des autres spectateurs. Le corps des autres spectateurs est donc un acteur qui contribue à la construction de mon propre plaisir, comme le montre cet exemple :

« Je me trouve proche de deux femmes, il semble que ce soit la mère et la fille, le spectacle semble les amuser, bien qu'à priori rien n'est drôle, il s'agit d'un texte de Jon Fosse sur une relation de couple dans laquelle intervient un étrange voisin.¹⁶⁹ Pour rendre l'écriture de Jon Fosse audible, le metteur en scène a fait le choix de faire parler les acteurs de manière très découpée et monocorde. Cette façon de parler fait rire ma voisine, elle jette un coup d'œil à sa mère qui lui sourit, puis à moi qui lui sourit également, mais elle retient son rire. Un peu plus tard, elle a de nouveau envie de rire, elle nous regarde à nouveau, je ris aussi, ainsi que sa mère et d'autres spectateurs autour de nous, elles rient plus franchement. Puis une troisième fois où cette fois-ci toute la salle s'esclaffe, elles rient donc de bon cœur. »

Carnet de Bord, festival d'Avignon 2006

Cette situation témoigne de l'importance des autres spectateurs pour pouvoir identifier ses propres émotions dès lors que c'est leur commune expression, qui me permet, en tant que spectateur, de me les approprier. De ce point de vue, s'isoler des autres spectateurs en développant une activité parasite interdit de ressentir aucune émotion théâtrale.

S'exclure de la communauté d'audition

À un spectacle, autour du roman de Vincent Ravalec, *Un pur moment de rock'n'roll*, mis en scène par Marc-Ange Sanz, dans une salle hors les murs de la Manufacture (CDN de Nancy). Nous sommes une cinquantaine de spectateurs. J'y vois deux connaissances, qui sont venues sur mes conseils. Il s'agit de deux hommes de 28 ans, ils n'aiment pas le théâtre, et sont venus pour

¹⁶⁹Jon Fosse *Quelqu'un va venir*, Paris, Arche éditeur, 1999.

Elle : Une mer qui déferle blanche et noire

Et rien que toi et moi

Ici dans cette maison

Et si loin des gens

Lui : Nous ne voulions plus être

là où il y avait les autres

il nous fallait vivre à un endroit

où il n'y avait personne

où il n'y avait que nous

voir, au cas où...Nous entrons dans la salle, ils prennent place au quatrième rang, près du couloir de sortie. Le spectacle commence, le noir se fait. La représentation débute par une image, les acteurs sont sur scène dans des sacs de morgue, nus, l'ambiance du spectacle est plutôt lugubre, sordide voire dépressive. Au bout d'un moment, j'entends des bruits de verre, une bouteille de vin que l'on ouvre, mes deux connaissances. Ils décident de boire pendant le spectacle, puis deviennent bruyants, bougent sur leurs fauteuils, ils perturbent les comédiens. Ils ont toutefois une démarche d'exclusion, ils sont refermés sur eux, n'ont pas une volonté de perturber le spectacle ou les spectateurs, mais de montrer un désaccord. Ils font autre chose, ils se saoulent, et produisent du bruit simplement dans le but de boire. À la fin du spectacle, ils continuent à boire dans la rue, sur le trottoir du théâtre, comme pour être reconnus par tous les autres spectateurs, en tant que ceux qui se sont exclus.

Carnet de bord, Nancy, 2000.

Dans le cas, inverse, d'une concentration partagée par tous, se produit une intensification des émotions ressenties. C'est le cas d'un spectacle qui a semblé particulièrement difficile à regarder par les spectateurs. Il s'agissait d'un spectacle autour d'une relation fraternelle entre une contorsionniste et un acteur.

Représentation de la *compagnie Contre/Pour*, spectacle mettant en scène un personnage de contorsionniste. Le spectateur réagissait à chacun de ses mouvements, mais il semblait assez difficile de séparer le personnage de l'actrice qui l'incarnait, les spectateurs ne pouvant faire abstraction des efforts physiques de la comédienne. Ainsi, pendant tout le début de la pièce, les spectateurs restaient concentrés sur ses mouvements, certains très tendus, en position avancée sur leur siège, certains appuyés contre leur siège avec un regard rond, traduisant une certaine nervosité. Tous étaient focalisés sur les contorsions.

Carnet de bord, Thionville, 2001

Les mouvements de l'actrice étant très physiques, la mettant dans des positions qui semblaient inconfortables, les spectateurs par mimétisme se tournaient sur leurs sièges, comme s'ils subissaient des souffrances (ils s'enfoncent dans le siège, détournent le regard de la scène, grimacent, se cachent les yeux, se mettent la main sur le cœur, se reculent).

Dans le cas suivant, on observe deux formes de construction collectives différentes gestuellement, mais visant toutes deux à renforcer l'efficacité esthétique du spectacle.

Le spectacle *Modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres d'être à la charge de leurs parents* ... texte de Swift mis en scène par la compagnie l'Escabelle, propose un dispositif scénique particulier : un acteur, une valise, un musicien. L'acteur fait une démonstration avec photos et statistiques, à l'appui pour démontrer qu'il faut mieux vendre ses enfants pour leur viande enfin, si on est pauvre. Ce spectacle propose une dégustation de « viande de bébé » en chanson. L'acteur passe dans le public avec une assiette sur laquelle était disposé des morceaux de viande. On peut voir deux réactions : les spectateurs qui se tendent le plus possible en avant pour que l'acteur les remarque (ils lui sourient, se redressent, se tournent vers lui) et leur propose de la

viande de bébé, et ceux qui se cachent (s'enfoncent dans leurs fauteuils), baissent les yeux pour éviter tout contact avec l'acteur.

Carnet de bord, Passerelle, 2006

Le rire constitue une autre forme de construction collective que l'on peut observer fréquemment, même si le théâtre public et le rire ne font pas toujours bon ménage.¹⁷⁰ Le rire dans le théâtre naît de la rencontre de la conscience collective du public et du jeu des acteurs. Le rire transmet comme message que le public reçoit bien une émotion, selon les deux mécanismes analysés par Tatsuo Morimoto¹⁷¹: du rire mécanique, sans arrière-pensées, du rire qui montre que le spectateur est touché par l'action.

La deuxième forme de rire peut être déclenchée par plusieurs facteurs, qui tous supposent une interprétation du spectateur, le rire de chacun signale à autrui la réflexivité au principe du rire, qui fonctionne alors comme un jugement que l'on propose de partager :

- le comique de personnage : caractère qui fonctionne par image, manière de parler, caricature, tel Pierrot (le paysan) dans *Don Juan* de Molière,
- le comique de situation : intrigue, quiproquos, relation entre personnage, anachronisme comme dans *Arlequin serviteur de deux maîtres*, de C. Goldoni,
- le comique de sujet : comique inscrit dans la fable, qui répond à l'attente du spectateur et l'amuse,
- la parodie, comme un acteur des beaux quartiers jouant un jeune des banlieues,
- le sous-entendu, par exemple un effet vieux théâtre dans une pièce contemporaine, effet sur dramatique,
- le souvenir, la reconnaissance : le spectateur rit parce que le personnage ou la situation lui rappelle quelqu'un ou quelque chose.

J'entends derrière moi des spectateurs, et surtout une femme qui pouffe de rire, à la scène du pique-nique. Dans cette scène, nous sommes en présence d'un couple et de leur meilleur ami. Il emmène cet ami en pique-nique. Et là l'ami râle de tout de rien, il n'aime pas les pique-niques. La spectatrice qui rit finit par dire à ses amis : « c'est Patrick, le chien c'est Patrick » et ils rient tous de bon cœur.

Carnet de bord, Bussang, 2007

¹⁷⁰ Robert Abitracéd, *Le théâtre et le prince*, Arles, Actes sud, 1992.

¹⁷¹ Tatsuo Morimoto, *Fonction du rire dans le théâtre français contemporain*, Paris, N.G. Nizet, 1984, p. 17.

Les émotions se partagent également par des échanges verbaux entre ses voisins, et les réactions sonores (les pleurs, les rires, la toux, les reniflements). Ces réactions peuvent être volontaires ou involontaires. Les réactions qu'elles provoquent sont différentes de celles qui signalent la difficulté d'attention, qui sont par exemple ce qui concerne l'ennui, le bâillement. Les réactions provoquées par des effets techniques comme sursauter à une explosion que l'on ne voit pas venir. Dire les répliques des acteurs en même temps qu'eux, montrer à son voisin ce qui se passe sur scène, c'est au contraire marquer son absorption par le spectacle.

Souvent lorsque le spectacle fonctionne, les spectateurs ne peuvent s'empêcher, surtout lorsqu'ils ne sont pas habitués, de commenter ce qui se passe sur scène. Ils montrent du doigt, regardent leur voisin, imitent les gens, s'esclaffent, acquiescent de la tête.

Il n'est pas rare aussi que le spectateur confirmé parle, pour aider le spectateur novice qui l'accompagne à trouver du plaisir à ce qu'il voit, pour que le novice comprenne la mise en scène :

« Pendant le spectacle, un comédien regarde dans une boîte, il y voit quelque chose, que les spectateurs ne voient pas, mais la mine du comédien indique que ce que contient la boîte va lui porter préjudice. Un spectateur devant explique à son voisin qu'il s'agit d'un geste typique de la comédia dell'arte ».

Carnet de bord, CDTL, 2003

« Après un long monologue monocorde de l'acteur (scène de la croix blanche dans *Grand peur et misère du III^{ème} Reich* de Brecht) qui est aussi une montée dramatique, le couple assis devant moi se met à rire, il lui dit : « on est encore partie pour rire, cache ta bouche on est au deuxième rang. »

Carnet de bord, Théâtre du Saulcy, Metz, 2005

Le corps, comme nous venons de le voir, est le premier vecteur de l'émotion théâtrale par ses réactions qu'on pourrait dire non-verbales, même si, elles incluent de légères verbalisations. Pour que l'émotion théâtrale se construise au-delà de l'émoi de la pièce et continue à produire ses effets même lorsqu'elle est terminée, vient le temps de dire. C'est donc la conversation d'après spectacle qui doit être envisagée non pas simplement « comme un échange verbal rituel, au sens habituel qui clôt le cours d'action du spectacle. Engageant le corps de celui qui parle, elle désigne l'activité de ritualisation des émotions constitutives de la réception en tant que phénomène collectif. »¹⁷²

¹⁷² Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, Armand Collin, Paris, 2010, p. 27.

2. La sortie du théâtre

La pièce terminée, le spectacle continue. L'émotion ressentie se dit dans le hall du théâtre, lors des rencontres avec l'équipe artistique, ou entre amis. Des spectateurs vont parler de ce qu'ils viennent de voir, spontanément ou, de plus en plus, dans un cadre organisé par le théâtre. La conversation permet aux spectateurs de signaler sa position et de justifier son engagement. Ces conversations vont tourner autour de trois points relevés par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto pour les cinéphiles¹⁷³, le spectacle correspond à ma sensibilité personnelle, à ma personnalité, il offre un plaisir de « techniques du corps », il permet d'échanger des émotions avec autrui.

Une fois la représentation théâtrale terminée, le partage des émotions peut avoir lieu dans différents endroits. L'expression de l'émotion ressentie n'a pas la même signification selon ces différents lieux du théâtre. Par exemple, si le spectateur fait partager ses émotions dans le hall, celles-ci ne seront pas entendues de la même façon que s'il les émet dans la salle ou le foyer du théâtre. J'identifie six lieux d'expression : la salle, le hall, le foyer, le parvis, le café et le lieu domestique.

-L'expression immédiate :

La salle est le lieu de l'anonymat, le spectateur qui donne ses impressions immédiates dans la salle ne prend pas beaucoup de risques. Il s'adresse à ses proches et sous le coup du spectacle. Il n'est pas confronté aux lumières du hall. Il sait que ses amis respectent sa sensibilité.

- La conversation publique :

Le hall est un espace de lumière, de regards, de jugements sur autrui. C'est une « aires de sociabilité »¹⁷⁴. Le spectateur y est regardé et entendu, il ne peut pas s'exprimer aussi librement. Parler dans le hall peut conduire à discuter avec d'autres spectateurs, qui s'intéressent à ce qui est dit et s'immiscent dans la conversation.

¹⁷³ op.cit. p. 209.

¹⁷⁴ Roland Huesca, *Triumphes et scandales*, op.cit. p. 83.

Pierre commence à formuler des critiques à ses amis, alors qu'ils sont en train de sortir de la salle. Ils s'arrêtent dans le sas hall/salle.

Pierre : je trouve l'écriture de Schwab, vraiment très moderne, très contemporaine, ce n'est pas sans me faire penser à Gabilly, vous en pensez quoi ? C'est très fort, arriver à parler comme ça dans cette poésie du cannibalisme ? C'est fort ?

Son ami tente de lui répondre, et il s'aperçoit que leur conversation est devenue publique en passant de la salle au hall. Ils reconnaissent dans leur auditoire : des étudiants et le personnel du théâtre. Et à ce moment, la relation publique lui demande : peux-tu nous parler de Schwab, de ce que tu sais sur le théâtre allemand ? L'ami doute alors de répondre sur le théâtre allemand, et de parler de ce qu'il a ressenti : « le traitement du cannibalisme, et du regard sur l'étranger, était vraiment juste, sensible, moi je me suis senti étrange et étranger » Là les étudiants qui les entourent rient, ainsi que le personnel du théâtre.

Carnet de Bord, Thionville, 2002

- L'échange avec les professionnels :

Le foyer du théâtre est un lieu dans lequel les familiers du théâtre se retrouvent : spectateurs, artistes, personnel du théâtre. C'est un endroit d'attente, le spectateur y attend les comédiens pour les féliciter. Ici, l'émotion s'échange, passe de l'un à l'autre se transforme aussi en remerciements au metteur en scène, en embrassades, en félicitations.

Au foyer, nous sommes une trentaine à attendre l'équipe du spectacle. Certains sont au bar, d'autres autour des tables. L'équipe du théâtre est là aussi, ils sont là pour faire patienter les spectateurs. Le premier arrivé est l'acteur principal, silence dans le hall, tous le regarde, jusqu'à ce qu'enfin, une spectatrice dise : félicitation, c'est un bon spectacle, vous avez été splendide. Ce qui permet aux autres spectateurs de le féliciter à leur tour. Puis arrivent les autres acteurs et le metteur en scène, une discussion s'organise autour d'eux. Ils se placent dos au bar, et face à l'ensemble des spectateurs. La chargée de relations publiques prend la parole, présente l'équipe. Puis elle les remercie de se prêter au jeu des questions des spectateurs, et les félicite pour le spectacle.

Carnet de Bord, 2004.

-L'échange organisé par le théâtre :

Ces rencontres avec l'équipe artistique sont organisées aujourd'hui presque systématiquement par les théâtres publics. A Thionville, les spectateurs sont souvent invités à rencontrer sur la scène le metteur en scène. Ce sont des moments de parole assez libres, qui commencent par des remerciements et des éloges, pour ensuite donner lieu à un échange sur la perception de la pièce. Du fait de son organisation, l'échange tourne souvent à une explication du spectacle. Le metteur en scène tient à expliciter ses choix, et joue le jeu des questions-réponses, les spectateurs cherchant, eux, à poser la bonne question (la plus intelligente ou intéressante possible).

« Rencontre avec les comédiens de Narcisse, mise en scène de Didier Bezace. La parole est d'abord prise par Désirée qui tient à remercier l'équipe, elle trouve le travail magnifique, les comédiens exceptionnels. Puis Anaël, qui travaille au théâtre, « je suis très heureuse de vous accueillir, le spectacle est de grande qualité ». Cette représentation avait la particularité d'utiliser un cadre vide, censé représenter un portrait de jeune premier. Une fois constaté que la représentation avait plue, un comédien demande ce que les spectateurs ont pensé de l'utilisation d'un cadre vide. Après un long moment de silence, des étudiantes prennent la parole pour avouer qu'elles n'ont pas bien saisi le sens de ce vide. Le comédien demande si c'est tout ce qu'il peut espérer comme réponse. Un professeur intervient et donne son avis : elle a trouvé très bien cette idée que chacun pouvait être dans le cadre mieux que dans un miroir, que cela crée un rapport personnel à la fable...Le comédien acquiesce et il regarde la salle, une étudiante dit qu'elle comprend l'idée « mais alors pourquoi à un moment un comédien casse le tableau imaginaire en passant la tête dedans ? » Elle semble avoir posé une mauvaise question, les comédiens lui répondent que « le bouffon, qui est le comédien en question, a tous les droits, même de casser l'imaginaire des spectateurs » »

Carnet de bord, Thionville, 2001

Les professionnels rappellent, dans cet exemple, aux spectateurs qu'il existe un code qu'ils doivent réussir à s'approprier. Cette forme de discussion technique et son caractère asymétrique ne facilite pas l'expression des émotions, à la différence des rencontres informelles à l'extérieur du théâtre.

- L'échange à l'extérieur du théâtre :

La sortie du théâtre dégage le spectateur de l'emprise du lieu. Il peut s'exprimer plus librement. Il ne craint plus le regard et l'écoute des autres, il est sur le chemin du retour. Ici, la pression qu'exerce le théâtre est retombée. Dès la sortie sur la parole se libère : « maintenant que l'on est dehors, on peut dire qu'on n'a pas aimé »

- Le café est le lieu de la dispute, de l'écoute, de l'échange.

Les spectateurs ont quitté le théâtre, il ne reste que ceux qui veulent poursuivre la soirée, et « on parle encore théâtre » comme le dit Ludovic. Cette forme d'échange est très caractéristique des étudiants qui peuvent ainsi conjuguer le plaisir du café et celui du théâtre. Les échanges qui ont lieu au café sont bon enfant, et font souvent surgir deux groupes qui s'affrontent : ceux qui ont aimé et ceux qui n'ont pas aimé.

Après le spectacle « *Je suis le garçon qui ne parlera pas* », les spectateurs quittent le théâtre, je décide de me mêler au groupe de filles formée de différentes amies ou connaissances. Nous faisons le chemin ensemble, et comme la conversation dure nous allons boire un verre. Le spectacle traite du pouvoir. Très vite, notre groupe se scinde en deux, celles qui ont aimé, celle qui n'ont pas aimé. Les premières trouvant le spectacle « efficace et direct », les secondes « trop pauvres » et « incomplet ». Les arguments sont échangés vivement et deviennent de plus en plus précis ; passant de « ça m'a fait chier, c'est presque idiot » à « Je trouve qu'il marque différents types de pouvoirs, le spectacle ne parle que du pouvoir direct » ou de « je n'aime pas, vraiment rien » à « je trouve, quand même que la scénographie est efficace, et réussie, les marques blanches rappellent, pour moi, les interdits » Les arguments sont échangés, chacun restent sur ses impressions mais dans une conversation qui a permis à tous de développer ses arguments et d'en trouver d'autres, d'affirmer et défendre ses goûts.

Carnet de bord, Metz, 2010

Ce type d'échange est aussi observable entre des personnes plus âgées, mais que leurs professions rapprochent des étudiants, telle cette conversation entre Jacques, maître de conférences qui dispense des cours d'analyse théâtrale et son ami comédien. Ce qui est remarquable, c'est que tous comme les étudiants, ils expriment leur jugement sur le mode « j'aime, je n'aime pas ». Et qu'ils sont très attentifs à l'acceptabilité éthique du spectacle, la magie du spectacle devant être mise au service d'une visée éthique.

« Je pense que Jouanneau (le metteur en scène) s'est perdu dans le décor, il y a mis trop d'argent, je n'aime pas cette dépense inutile, je n'aime pas ce spectacle

- ce n'est pas un argument recevable, tous les spectacles joués dans les théâtres publics ont beaucoup d'argent. Mais tu peux ne pas aimer.

-Certes, mais, de toute façon je n'ai pas aimé le rapport nain/noir, qui est très étrange, prendre deux personnes stigmatisées. Où est la norme ? Il n'y a pas de point de repères

-Ils ne sont stigmatisés que parce que tu te penses comme normal, il y a des nains blancs et des grands noirs, c'est une réalité. Comment trouver une norme ?

-Va expliquer ça à un enfant, c'est un spectacle pour enfant, il y voit un nain et un noir, c'est tout, ils n'ont pas de repères.

-Il y voit ce que tu lui expliques, le nain fait partie du monde des fées, de la magie...ce spectacle peut être riche en émotion, pour un enfant, parce que tu es face à l'anormal et au magique »

Carnet de bord, FNAC 2004

3. Les facteurs de l'émotion en situation : registre technique, éthique et esthétique

Il y a différents facteurs d'émotion qui sont liés à plusieurs registres (technique, esthétique et éthique) issus du spectacle et de son contexte. Je propose d'identifier ces facteurs, de les analyser et de traiter également les réactions ou discours qu'ils produisent sur les spectateurs. Il faut comprendre qu'il existe une oscillation constante entre le cadre du spectacle, celui de la fiction et le cadre social (Goffman), je prendrai l'exemple des femmes nues qui peuvent exister dans la fiction mais qui n'en reste pas moins des femmes nues dans la réalité de la réception et provoquer la pudeur des spectateurs.

& Émotion issue du texte, de la fable : le spectateur se reconnaît dans la fable, c'est une identification primaire, il est proche d'un personnage ou de la situation. Les récits théâtraux sont des « reproductions vivantes d'événements, rapportés ou inventés, qui se produisent entre des hommes, et ce aux fins de divertir »¹⁷⁵. Il existe aussi le plaisir et l'émotion issus de revoir, réentendre une fable, comme une histoire d'enfant racontée pour la vingtième fois.

« Un jour, j'ai amené une amie à une représentation de : *On ne badine pas avec l'amour*, ma volonté était claire, qu'elle comprenne par l'histoire de la pièce, notre histoire. » Jean, 29 ans, vendeur

« J'aime voir et revoir *Don Juan*, c'est toujours le même et jamais le même, j'aime le bonheur d'entendre cette histoire » Gwendoline, étudiante

& Émotion issue de la présence de l'acteur, du jeu de l'acteur : le spectateur est ému par la performance artistique de l'acteur, par le jeu

« J'ai vu que c'était Cherboeuf, alors sans hésiter, je suis venu, il a une telle présence, il fait passer quelque chose, que peu arrive à faire passer. » Sandrine, étudiante, 25 ans

« Il faut aller voir Chatelain sur scène, Chatelain sur scène, c'est une force, une énergie, il entre surtout dans le kaddish, il entre et vos yeux ne peuvent plus le quitter, il est là, devant vous, il est un homme devant d'autres hommes...dès l'entrée, il y a avec lui une communion, c'est fort... » Roland, écrivain, 45 ans

« La pièce qui m'a le plus plu, c'est Ariane, enfin, ce n'est pas vraiment la pièce c'est l'acteur, oui c'est surtout lui, seul en scène... » Roland, SNCF, 45 ans

& Émotion éthique, émotion liée à une projection personnelle, à la reconnaissance

¹⁷⁵ Berthold Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, Éd. De L'Arche, 1948. 1§

d'une situation : le spectateur est ému pour le problème traité : racisme, handicap...

« J'ai aimé, oui, vraiment, aimé, *Face de cuillère*, si tu veux, c'est pas elle, non, pas seulement elle, c'est la maladie, elle est autiste, et c'est ça, oui. Tu sais, je suis parrain, d'une petite fille, et bien, elle est autiste. J'ai reconnu ma nièce, j'ai peur de ses souffrances. » Xavier, technicien lumière, 31 ans

& Émotion issue des conditions de spectacle, liée à la gratitude vis à vis du comédien, il s'agit d'un contre don : le spectateur est ému par une rencontre entre le spectacle et ses émotions personnelles,

« Fin du spectacle, *Face de cuillère*, qui s'est déroulé dans une péniche, il fait très chaud, la comédienne est en sueur. Début des applaudissements, le premier rang se lève, puis toute la salle, la comédienne pleure. Je ressens dans la salle une adéquation, les spectateurs applaudissent un exploit, elle a joué avec un anorak, un bonnet, une écharpe, alors qu'il doit faire 30 degrés dans la péniche. Et ce qui ne gâche rien, ce n'est pas n'importe quelle actrice, c'est Romane Bohringer. »

Carnet de bord, Metz, 2006

& Émotion issue de la peur pour soi ou pour l'autre, peur est issue du spectacle même, du bruit, du danger réel :

Le pistolet au théâtre, l'exemple de *9 mm* à Thionville.

Pendant toute une scène un acteur déambule sur le plateau en tenant des *9 millimètres* à la main. Il va et vient parfois en le pointant vers le fond de scène, parfois vers les spectateurs, ou vers les autres comédiens. Il finit par tirer vers le fond de scène ce qui provoque un bruit énorme. Toute la salle sursaute. Puis après cette scène chaque fois que le 9 mm sera sur le plateau, la salle sera dans un état de tension, comme si l'arme pouvait se retourner contre les spectateurs, ou comme si elle pouvait réellement tuer un acteur. J'entendrai à la sortie de la salle, une jeune femme dire : « je ne supporte pas les armes au théâtre, ça m'angoisse, j'ai peur du bruit et la présence de l'arme, c'est violent, ça me fait peur. ». Pendant le spectacle, plusieurs personnes se boucheront les oreilles, et parfois se raidiront dans leurs fauteuils, comme si elles n'étaient pas en sécurité.

Carnet de Bord, Thionville, saison 03/04

& Émotion issue de la pitié, de la compassion : la pitié est un sentiment proche de la compassion, un sentiment de miséricorde, un attendrissement sur une personne ou pour situation.

Il s'agit d'un spectacle mettant en scène une danseuse et un handicapé moteur. Il se déplace dans un fauteuil adapté à la danse. Le fauteuil du danseur est impressionnant car il est en forme de jupe métallique et le stigmatise d'avantage d'un simple fauteuil. Il ne danse pas, mais il est manipulé par la danseuse, donnant une sensation étrange de dépendance à elle, et mettant en avant le déséquilibre entre le corps sain (la danseuse) et le corps atrophié (le handicapé). Les spectateurs applaudiront longtemps ce spectacle, se retrouvant face à une situation tellement inégale, et auront des réactions assez violentes à la sortie :

« Il ne danse pas, c'est affreux de le voir dans ce fauteuil, j'ai eu mal pour lui »

« C'est quoi ce spectacle, la misère du monde, un handicapé, ça ne danse pas, c'est freak, en même temps, on le prend en pitié »

« Pourquoi faire danser cet homme, c'est presque l'humilier, le mettre en difficulté, on se sent mal d'avoir des jambes... »

« C'est ça que l'on appelle l'intégration, je suis pour...je me suis senti touché par cet handicapé qui danse, malgré tout »

Carnet de Bord, TPL, 01/02

& Émotion issue du rire : rire à en pleurer, rire, parce que « l'homme rit naturellement de ce qui se passe autour de lui » nous dit Sylvie. Le rire a en plus une grande fonction communicatrice, un spectateur rit et il emmène souvent une partie des spectateurs avec lui.

Dernière scène des *Affreuses* de Pierre Guillois à Bussang, nous suivons pendant deux heures l'histoire de trois amies, des pestes, elles ont un certain embonpoint. Le programme dit d'elles qu'elles aiment les mecs et les gros mots, et qu'elles détestent toute notion de boulot. La dernière scène, tous les acteurs sont morts, sauf les trois amies, et ne pouvant rester seules, elles décident de mourir à leur tour : elles choisissent de mourir de rire. Et elles se mettent à rire et rire, elles emmènent avec elles, toute la salle, qui se met à rire pendant près de cinq minutes, jusqu'à ce qu'elles meurent, enfin.

Carnet de bord, Bussang, 2007

& Émotion issue de l'admiration : l'admiration pour un acteur, un auteur, une œuvre, je peux reprendre l'exemple de Romane Bohringer, l'émotion qui surgit lors des saluts est aussi liée à son nom, à ce qu'elle véhicule- une star de cinéma, fille de star- et la voir sur scène est une mise en présence avec le monde du cinéma. Et c'est cette mise en présence, et l'admiration que suscite ce monde qui fait naître une émotion. Dès qu'un acteur connu apparaît sur une scène de théâtre, il ouvre la voie de l'admiration. L'exemple typique étant les spectacles comiques avec des acteurs connus :

Représentation de *Monsieur Amédée* avec Michel Galabru au théâtre municipal de Thionville. Dès l'arrivée, de Galabru sur scène avant qu'il ait dit un mot, le public se lance dans une dizaine de secondes d'applaudissement. Galabru est au fond de scène, il attend, et pour faire signe d'arrêter lève la main, en signe de remerciement. Le spectacle peut reprendre, jusqu'au premier jeu comique issu de Galabru qui relance les applaudissements.

Carnet de bord, Thionville, 2004

Ces applaudissements ne sont pas issus du comique mais bien de l'admiration que Galabru provoque : j'en veux pour témoin l'absence d'applaudissements lors des effets comiques d'autres acteurs étant au moins aussi drôle que ceux de M. Galabru.

Les émotions sont ainsi liées à plusieurs états et surgissent dans certaines conditions. J'aimerais maintenant essayer de comprendre les modes de surgissement de l'émotion, comment se fait-il que certaines émotions sortent de moi, pourquoi et comment me dépassent-elles ?

3.1. Les modes de surgissement de l'émotion pendant le spectacle

L'émotion apparaît comme un surgissement involontaire, c'est un événement qui fait basculer le spectateur, qui le transporte, le concerne, le retourne, lui fait monter les larmes aux yeux, le fait sourire, rire. Il est submergé alors qu'il ne s'y attend pas. Je parle ici de l'émotion esthétique, celle où l'on mène les spectateurs volontairement dans le malheur, la fatalité et où se produit une résolution qui délivre le spectateur. Le but de l'émotion esthétique est de toucher, retourner le spectateur, d'agir sur lui. Parfois cela échoue, mais souvent ça fonctionne, et le spectateur se sent libéré, il peut se laisser aller à l'émotion. Cependant, toutes les émotions ressenties par les spectateurs ne sont pas égales, ils ne perçoivent pas tout de la même manière. J'essaie de dresser une échelle des émotions afin de comprendre aussi comment le spectateur s'émeut, comment fonctionne l'émotion esthétique au théâtre, comment il est touché, pour finir par comprendre comment il gère ce qu'il éprouve. Il s'agit bien d'un surgissement qui doit se produire au moment du spectacle. Le spectateur doit être pris au cœur et au corps. L'intellect viendra avec le discours, cependant c'est bien dans le discours que l'on voit s'exprimer l'émotion car elle est nommée comme telle.

3.2. Ce qui reste de l'émotion ressentie...

Lorsque l'émotion ressentie est assez forte, elle devient un marqueur : les spectacles entrent alors dans la mémoire des amateurs comme point de référence émotionnel fort. Des moments inoubliables qui forment les exigences du spectateur, affirment leurs goûts, et leurs envies. La mémoire est dans l'énonciation du jugement, un réducteur d'écart, car elle permet à tous les spectateurs d'asseoir leurs jugements, d'avoir des références qui vont leur permettre

d'évoluer et d'apprendre en fonction de ce qu'ils ont retenu, aimé, éprouvé. L'émotion éprouvée lors d'une représentation modifie les valeurs esthétiques du spectateur et –in fine- conditionne parfois le choix qu'il opère en matière d'abonnement de spectacles lors des saisons suivantes

« Tu vois aujourd'hui je me souviens encore d'*Un pur moment de rock'n'roll*, peut-être à cause des comédiens nus dans leur sac plastique, ça m'a vraiment touché, vraiment. » Yohann, laborantin, 29 ans

« J'ai aimé Jeanne d'arc, et ça restera dans ma mémoire. Il a réussi à faire quelque chose d'extraordinaire, un moment arrivent sur scène des personnages qui étaient d'une justesse incroyable, ils tenaient le rôle de mendiants, j'ai été subjuguée. Et j'apprends que c'était de vrais mendiants, des SDF, à qui il avait demandé de monter sur scène, et c'est vrai que l'on voyait quelque chose d'étrange, d'étranger, c'était superbe, on ne pouvait pas mieux faire. Jamais je n'ai vu et ressenti ça, des corps aussi justes. » Marguerite 50 ans, professeur de français

L'émotion marque ainsi le goût, elle devient comme un échantillon-test, elle marque les attentes et crée un passé. L'émotion éprouvée lors d'une représentation modifie les valeurs esthétiques du spectateur et –in fine- conditionne parfois le choix qu'il opère en matière d'abonnement de spectacles lors des saisons suivantes. Elle sert ainsi à se réviser¹⁷⁶, par exemple, lors du choix d'abonnement, où l'émotion éprouvée la saison précédente sert à parfaire ses valeurs esthétiques. Ainsi dans plusieurs entretiens l'émotion est mobilisée comme tel :

« Lorsqu'un spectacle m'a ému, même si, ce n'était pas forcément ce que j'aime, je retourne voir le prochain, c'est comme ça que j'ai connu le travail de David Bobbe. » Daniel, 50 ans, MCF

CONCLUSION

Pour comprendre comment l'émotion se construit, se gère et se dit au théâtre. J'ai examiné le rapport émotionnel qu'entretient un individu au théâtre : en tant que spectateur dans le temps du spectacle, en étudiant la sortie au théâtre comme un rituel (arrivé, temps du spectacle, sortie du théâtre), la formation de la communauté d'audition et de ses règles d'interactions (Goffman), l'utilisation du corps (comme instrument de plaisir et de mesure),

¹⁷⁶Laurent Fleury « L'art, l'émotion et les valeurs. Contribution d'une sociologie des émotions à la sociologie de l'art et de la culture », in Pierre Le Quéau dir. *Vingt ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives*, L'Harmattan, « Logiques sociales - Sociologie de l'art », 2007, pp. 149-162. p. 160.

de sa mise à disposition jusqu'à son investissement dans les émotions ressenties, puis le surgissement des émotions, pour finir par l'énonciation de l'émotion c'est-à-dire l'expression de ces émotions- où et comment elles sont formulées, émotions qui ont été traitées comme « dimension intime de l'adaptation »¹⁷⁷,

Pour pouvoir être ému, un spectateur se rend disponible, prend connaissance du code, fait corps avec la communauté d'audition (qui n'est autre qu'une addition d'individualité qui ensemble partage un spectacle dans un quasi-silence)¹⁷⁸, ressent et parle de ses émotions. Le spectateur, par les émotions, s'approprie la culture théâtrale. Ce chapitre rend à l'émotion son caractère unifiant, c'est-à-dire qu'il permet de faire passer de l'intimité du ressenti aux lieux communs, et donne la parole au spectateur pour qu'il exprime ses émotions, ses goûts. Cependant « Le spectateur n'est pas une feuille vierge, une page blanche ; ses goûts, sa sensibilité, ses opinions, ses plaisirs sont déjà largement déterminés par les normes qui sont celles que véhicule la société : famille, école, environnement médiatique. »¹⁷⁹ L'émotion est vue comme un fantastique réducteur d'écart car tous les spectateurs en éprouve, et le théâtre est aussi un extraordinaire producteur d'émotion.

La pratique de spectateur régulier revêt bon nombre de pratiques individuelles, et nous sommes maintenant entrés dans l'expérience individuelle de l'appropriation d'une pratique. Il reste pour comprendre totalement cette pratique d'amateur et pour comprendre comment le spectateur régulier fait pour alimenter son amour, à s'intéresser à des objets et des dispositifs d'attachement qui permettent l'existence et la continuité de sa pratique.

¹⁷⁷ Françoise Schenk, « Les émotions de la raison », in *Revue européenne des sciences sociales*, 2009, Tome XLVII, n° 144, p. 2.

¹⁷⁸ Sur l'idée de communauté cf. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique, 2008. pp. 7-29.

¹⁷⁹ Roger Deldime, *Le quatrième mur : regards sociologiques sur la relation théâtrale*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1990, p. 140.

CHAPITRE 3

LES OBJETS ET LES DISPOSITIFS DE (R) ATTACHEMENT AU THEATRE

Depuis Pierre Bourdieu, on a pris la (mauvaise) habitude d'attacher les individus à une pratique artistique considérée comme une pratique en puissance, reproduite par l'éducation dans le corps du spectateur. On a aussi oublié que le goût est un faire (Hennion)¹⁸⁰ qui s'affirme sur un savoir du spectateur (Leveratto)¹⁸¹. Le goût se stabilise d'abord dans l'émotion énoncée à posteriori. L'analyse portera sur la manière dont un spectateur construit sa culture, comment il la qualifie dans un rapport à l'autre, autre qui permet, par l'échange autour des goûts, par la remémoration des spectacles et émotions qu'il suscite, une reconstruction qui stabilise sa culture, car c'est en exprimant sa passion que le spectateur la fait exister en dehors du temps de la seule représentation.

Cette partie traite essentiellement du spectateur régulier, qui se comporte comme un fan, car la conduite de celui-ci en est proche, Antoine de Baecque propose une modélisation de celle-ci pour les cinéphiles, je reprends pour ma part la modélisation à Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier¹⁸²:

- « -l'adoption d'une « mode de réception distinctif » de celui du consommateur d'occasion,
- l'adhésion à une « communauté d'interprétation particulière »,
- l'engagement dans un « activisme de consommateur »,
- la création d'un « monde de l'art particulier »,
- la tendance à « l'intégration des objets admirés à son espace personnel »,
- la constitution « d'une communauté sociale alternative ».

Cette conduite est un idéal type qui en exagère les traits mais qui en révèle des points saillants qui rendent la pratique de spectateur régulier singulière et laisse penser le fan de théâtre de manière plus précise et permet de comprendre que les spectateurs dont il va être question sont dans un investissement de soi plus important que le spectateur occasionnel, car il développe une technique particulière à leur passion et a une volonté de faire vivre leur

¹⁸⁰ Antoine Hennion, *Pour une pragmatique du goût*, papiers de recherche du CSI, N° 001, 2005.

¹⁸¹ J-M. Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006.

¹⁸² J-M Leveratto, L.Jullier, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 16.

monde de l'art.

1. De l'émotion à la qualification du plaisir: les échanges après le spectacle comme moyen de l'attachement

Les émotions qui vont être traitées maintenant sont celle liée à la remémoration comme forme de reconstruction rétrospective qui doit être pensée comme orienté vers l'interlocuteur, c'est-à-dire que l'émetteur oriente le discours vers quelqu'un à qui il essaye de faire comprendre la manière dont la pièce, le spectacle l'a touché, les termes de l'échange sont des lieux communs, l'échange constitue un dispositif de traduction (Callon)¹⁸³, car il conduit celui qui écoute à s'intéresser à certain spectacle, ou metteur en scène, comédien, auteur, et il aide certain spectacle à trouver leur public, il fonctionne comme un cercle littéraire¹⁸⁴. Les lieux communs utilisés pendant l'échange, ont une fonction de certification, ils donnent de la crédibilité aux propos tout en confirmant l'importance de l'objet. Les émotions seront traitées d'un point de vue artistique donc esthétique se reposant sur des objets techniques que sont, par exemple, les actions (gestuelle, déplacement, aisance), la construction des personnages. L'analyse de ces conversations repose sur une sociologie de l'interaction. Nous chercherons à construire la culture théâtrale sur la culture des émotions, à comprendre ce qui fait passer d'un spectacle à un autre et qui permet une réinterprétation, en même temps qu'un appoint à l'amour et la compréhension du théâtre.

« Les émotions sont considérées comme universelles ; elles pourraient certes être déclenchées par divers facteurs sociaux et culturels, mais elles resteraient semblables pour l'essentiel, d'une société à une autre. »¹⁸⁵ J'é mets comme supposition que toutes les émotions ressenties ont valeur égale quel que soit l'émetteur de cette émotion, quelle que soit sa catégorie socio-professionnel, sa culture. Je pars du présupposé que l'émotion qui surgit pendant un spectacle de théâtre peut être ressentie par tous les spectateurs de la même manière, mais qu'il existe cependant des

¹⁸³ Cf. Michel Callon, « Élément pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint Jacques et des marins pêcheurs dans le baie de Saint- Brieuc. » *L'Année sociologique*, 1986,n°36, pp.170-207.

¹⁸⁴ Cf J-M Leveratto, *M. Leontsini, Internet et la sociabilité littéraire*, Bibliothèque Publique d'Information, Centre Pompidou, Paris, 2008.

¹⁸⁵ Vincent, Crapanzano, « *Réflexion sur une anthropologie des émotions* », *Terrain* numero-22 - Les émotions, mars 1994. p.111.

manières différentes de l'exprimer. J'essaie de comprendre quels sont les registres de l'émotion et comment l'émotion peut permettre une justification esthétique et morale du spectacle. Le spectateur est sensible à ce qui produit une émotion, un sentiment fort en lui de plaisir ou de dégoût.

Énoncer l'émotion permet aux spectateurs de légitimer ce qui fonctionne ou ne fonctionne pas sur eux et plus généralement ce qu'il aime ou n'aime pas. Le fait d'aimer, d'être touché est une manière d'exprimer que le spectacle fonctionne, il me fait quelque chose d'ordre, éthique et parfois cathartique¹⁸⁶. L'amateur doit produire une émotion, et au théâtre, cette émotion est portée principalement par des acteurs- d'autant plus dans le théâtre post dramatique-, ils sont présents, vivent en direct une vie fictionnelle qui nous parvient à travers eux. Ce rapport direct, entre humain dans l'art, n'existe qu'au théâtre, le cinéma, la télévision mettant un écran entre le spectateur et les interprètes.

1.1. La remémoration : construction rhétorique et esthétique

« Quand je sors d'un spectacle, je ne suis heureuse que si j'ai ressenti de l'émotion. » Christine, employée, 40 ans. Je m'attache à comprendre la reconstruction après le spectacle qui utilise l'émotion comme moyen de rendre compte de son attachement et de son désir de partage du moment esthétique vécu. Notons que « les émotions ont un effet pragmatique dans divers discours et, en signalant un contexte, elles peuvent jusqu'à un certain point contribuer à le faire naître. »¹⁸⁷ C'est en parlant que peut (re)naître une émotion, « le rôle de la parole n'est pas seulement de déclencher et d'ordonner les émotions. En nommant les affects, elle peut aussi protéger ceux qui écoutent de l'expérience des émotions désignées. »¹⁸⁸ Dire ce que l'on aime et n'aime pas

¹⁸⁶ De façon générale, comme nous le rappelle [Aristote](#) dans La Poétique, nous réagissons différemment dans la vie, et face à une œuvre d'art. Un cadavre en décomposition nous horrifie, mais une nature morte nous ravit. Il y a donc un pouvoir propre à la représentation ([mimésis](#)), au jeu, qui nous permet d'appréhender avec plaisir ce qui autrement nous pose problème. Nous jouons donc du théâtre pour faire face aux mystères et conflits qui nous inquiètent. Nous cherchons ainsi à créer un miroir social, un reflet plus ou moins caricatural de la société, qui permet de mieux la comprendre, et de mieux dénoncer ses failles : ce rôle politique était particulièrement évident dans la [Grèce antique](#), avec la [comédie ancienne](#). Mais on peut aussi se souvenir de cette citation du [Hamlet](#) de [Shakespeare](#) « for any thing so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature » ; le théâtre est aussi un miroir tendu à la nature : le spectateur, comme l'acteur, vient chercher une réponse, se construire une identité. Enfin le théâtre peut avoir un effet [cathartique](#), servant d'exutoire aux passions qui ne sont pas autorisées par la société.

¹⁸⁷ Vincent, Crapanzano, « *Réflexion sur une anthropologie des émotions* », *Terrain* numero-22 - Les émotions, mars 1994. p. 111.

¹⁸⁸ *ibidem*. p. 114.

permet d'éviter l'ennui et limite aussi la prise de risque de celui qui écoute par l'échange esthétique.

Je pars d'un relevé des termes utilisés pour parler de l'émotion, dans des entretiens effectués avec des spectateurs et dans des observations lors de conversation après les spectacles. Mon but est de mettre au jour le champ lexical de l'émotion, pour savoir comment l'émotion devient un critère de justification de l'efficacité de la mise en scène. Le spectateur dit ce qu'il pense/ressent du spectacle qu'il a vu. J'ai relevé que le spectateur assoit sa pratique sur l'émotion, c'est ce qu'il cherche et ce dont il parle. Le spectacle de théâtre met l'émotion comme le plus haut critère de qualité car il peut être partagé par tous les spectateurs qu'ils soient ou non éduqués au théâtre, ils peuvent tous être émus.

Lors d'échanges avec des spectateurs après un spectacle ou lors des entretiens réalisés, les questions autour de ce qu'ils aiment, ce qu'ils pensent d'un spectacle font généralement ressortir, une volonté de ne pas s'exprimer, justifiée par une incompétence théorique à critiquer un spectacle. Puis une fois rassurés, les spectateurs arrivent à parler du spectacle sur un registre de l'émotion ou de l'absence d'émotion ressentie. Ils parlent de : « Ce qui m'a touché », sur « ce à quoi je suis sensible », « incroyable », « superbe moment », « je me souviens de ça, parce que ça m'a troublé », « je me rappellerai toujours », « un massacre », « ça fait plaisir de... », « J'aime... », « Je n'aime pas », « j'ai été subjugué », « c'est juste », « je suis plus sensible à » « je préfère », « cela à changer ma vie »

L'émotion est le marqueur du goût, car elle permet de marquer le temps (histoire de vie personnelle et artistique) par les spectacles aimés ou détestés, en témoigne l'utilisation d'expression comme « cela a changé ma vie » qui montre aussi l'importance dans la vie même de l'émotion artistique.¹⁸⁹

Le spectateur peut être touché par trois éléments de la représentation : les personnages, la fable, ou le décor : il peut se rattacher à l'un d'eux comme vecteur d'émotion.

Je propose de dresser une échelle allant du plus faible engagement émotionnel au plus fort engagement :

¹⁸⁹ Laurent Fleury « L'art, l'émotion et les valeurs. Contribution d'une sociologie des émotions à la sociologie de l'art et de la culture. » op.cit. p. 156.

- le spectateur reste insensible au spectacle, parle peu du spectacle, parle sans enthousiasme
- le spectateur reste extérieur au spectacle, il fait un constat du spectacle, s'excuse de n'avoir pas aimé
- le spectateur met le spectacle en relation avec d'autres expériences artistiques, d'autres spectacles qui lui ont plus,
- le spectateur émet les critiques en disant « je pense que », « je suis... », il s'implique,
- le spectateur met en relation le spectacle avec sa vie personnelle, ça me fait penser à untel, à telle situation,
- le spectateur dit « nous », il s'intègre au spectacle,
- le spectateur s'identifie au spectacle, au personnage, à la situation, « moi, j'aurais agi comme ci à la place du personnage », « je me reconnais dans ... »,
- le spectateur lorsqu'il parle du spectacle est encore ému, ou sourit encore à l'évocation de certaines scènes.

Ce classement peut être repris comme tel, en fonction des termes et des ressentiments issus du spectateur, je propose d'établir un classement plus général, dans la suite des travaux de Boltanski sur les messages d'amour¹⁹⁰ et de Marie-Madeleine Mervant-Roux¹⁹¹ :

- Ce qui m'intéresse : ce que j'observe, proche du constat, il comprend le spectacle, et éprouve un intérêt qui peut être esthétique ou intellectuel.
- Ce qui me touche : ce de quoi je suis proche, l'investissement est plus fort.
- Ce qui me bouleverse : ce qui fait partie de moi, quand le spectateur ressent un fort investissement personnel et qu'il est touché esthétiquement, lorsque l'émotion lui rappelle une émotion réellement vécue, qu'il opère un rapprochement avec sa vie personnelle, qu'il s'identifie.

Ce classement permet ensuite au spectateur de légitimer ce qui fonctionne et comment le spectacle est justifiable pour lui. Il présuppose que ce dont se soucie le spectateur, c'est d'être touché par le spectacle, au moins bouleversé, et que c'est par le degré d'émotion ressentie qu'il juge si le spectacle est de qualité pour lui.

¹⁹⁰ Luc Boltanski, Marie-Noël Godet, « Messages d'amour sur le Téléphone du dimanche », *Politix*, Année 1995, Volume 8, Numéro 31, pp. 30-76

¹⁹¹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *l'assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS arts du spectacle, 1998, p. 72.

Parler d'un spectacle amateur

Pour les spectateurs qui assistent à un spectacle amateur, parler de ce spectacle revient à :

- parler de ceux qu'on aime
- parler de sa communauté (village ou quartier ou famille)
- parler d'un évènement

Ainsi, ce qui intéresse, touche ou bouleverse ces spectateurs est de l'ordre de l'intime, c'est-à-dire qu'ils s'expriment souvent sur leurs proches, ils sont ainsi touchés par le simple fait de voir leurs maris, ou enfants sur scène. Et même, lors qu'ils ne le sont pas aussi directement, ils critiquent leurs voisins.

Les critiques sont souvent très positives et reconnaissent les talents, surtout des premiers rôles : « il est vraiment génial », et constatent un don de soi que tout le monde ne fait pas : « monter sur scène pour faire rire les autres, ce n'est pas tout le monde qui peut et ose le faire », « Ils n'ont pas peur, ils y vont, pour nous faire rire, pour le public »

Enfin, les critiques remarquent aussi le côté événementiel qui anime la cité : « tous les ans, les comédiens reviennent sur scène, c'est un rendez-vous attendu », « J'attends vers le mois de juin, la pièce de théâtre pour passer un bon moment »

1.2. Se remémorer les noms

La conduite de spectateur régulier repose sur la mémoire des noms qui permettent de domestiquer l'offre de spectacle, de trouver le "bon spectacle", c'est l'expérience qui va servir d'outil, qui va permettre d'identifier des artistes de qualité. Ces noms sont ceux des metteurs en scène, auteurs, comédiens. Les spectateurs de théâtre public émettant une graduation comme le dit justement Désiré :

« Le choix des spectacles se fait aussi sur le nom d'abord : le metteur en scène, puis l'auteur et enfin le comédien. » Désirée, professeur de littérature, 55 ans.

Les spectateurs de théâtre privé ont, quant à eux, une graduation qui met en avant le comédien, le metteur en scène et l'auteur, comme le dit Denis :

« Nous, on choisit d'abord en fonction du comédien : Galabru, Célarié, parce du metteur en scène comme Laurent Ruquier, ou Palmade, et assez rarement sur le texte. » Denis, retraité, 65 ans.

Le spectateur retient le nom d'un spectacle, lorsque celui-ci est jugé d'une qualité supérieure, qu'il a été source de grandes émotions, certain spectacle comme *Mère courage* de Brecht ou *Le regard du sourd* de Bob Wilson, sont ainsi devenu un titre en soi, comme une marque de la mémoire collective.

La mémoire des noms est aussi, comme le signalent Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto pour les cinéphiles, « l’outil privilégié du cinéphile par sa capacité à justifier, à augmenter la sensibilité, et à personnaliser la technique »¹⁹². Le nom a la même fonction chez le spectateur régulier. Le nom peut ainsi être utilisé par les programmeurs pour s’assurer d’une bonne fréquentation, même si le spectacle n’est pas de grande qualité comme le montre le spectacle *Tartuffe* mis en scène par Stanislas Nordey. La salle a été remplie sur le nom de l’auteur et du metteur en scène, cependant la proposition de mis en scène radicale – les acteurs étaient disposés en ligne et disaient le texte pratiquement sans interprétation- n’a pas séduit les spectateurs. Pendant la rencontre avec l’équipe artistique, après la représentation, des "fans" de Nordey continu néanmoins à défendre le spectacle et le choix de mise en scène, contre les autres spectateurs plus mitigés ou énervés.

Le nom est aussi utilisé dans la publicité de certaines salles de théâtre comme la montre le pré-programme 2011/2012 de la salle *Poirel* de Nancy :

CALENDRIER

M MUSIQUE T THÉÂTRE H HUMOUR D DANSE E EXPOSITION



SEPTEMBRE 2011

E DU 16 SEPTEMBRE 2011 AU 22 JANVIER 2012
JACQUES GRUBER ET L'ART NOUVEAU

M MERCREDI 21 . 20:30 . AMAN : ENSEMBLE CAPILLA DE INDIAS
M SAMEDI 24 . 20:30 . NJP : AGNES OBEL
M LUNDI 26 . 20:30 . ENSEMBLE STANISLAS . QUATUOR BYRON

OCTOBRE 2011

M MERCREDI 5 . 20:30 .
NJP : PASCAL SCHUMACHER 4^{es} . HENRI TEXIER NORD-SUD 5^{es}
M JEUDI 6 . 20:30 . NJP : CASCADEUR . JAY JAY JOHANSON
M VENDREDI 7 . 20:30 . NJP : FRANCESCO BEARZATTI TINISSIMA 4^{es} .
VINCENT SEGAL ET BALLAKÉ SISSOKO
M SAMEDI 8 . 20:30 . NJP : OURS . SEULS À 3 :
RENAN LUCE, ALEXIS HK ET BENOÎT DOREMUS
T DIMANCHE 9 . 17:00 . OPENING NIGHT : MARIE-CHRISTINE BARRAULT

T MARDI 11 . 20:30 . UNE VENDEUSE D'ALLUMETTES
M SAMEDI 15 . 20:30 . GRADUS AD MUSICAM
M DIMANCHE 16 . 17:00 . QUATUOR STANISLAS . CORINNE CHATEL
M MARDI 18 . 20:30 . ALMC : SALZBURG CHAMBER SOLOISTS . LAVARD SKOU LARSEN
M SAMEDI 22 . 20:30 . DIWAN : FANFARĀĪ
H MARDI 25 . 20:30 . THOMAS NGIJOL
H VENDREDI 28 . 20:30 . DIDIER PORTE
T DIMANCHE 30 . 17:00 . LE TECHNICIEN : ROLAND GIRAUD

NOVEMBRE 2011

H MERCREDI 2 . 20:30 . ELISABETH BUFFET
M JEUDI 3 . 20:00 . ORCHESTRE DES JEUNES DE LA CMGR
T VENDREDI 4 . 20:30 . BOIRE, FUMER ET CONDUIRE VITE
T DIMANCHE 6 . 16:00 . LA MAISON OPÉRA
T VENDREDI 11 . 20:30 . LE PRÉSIDENT, SA FEMME ET MOI !
H SAMEDI 12 . 20:30 . VINCENT MOSCATO
M LUNDI 14 . 20:30 . ENSEMBLE STANISLAS . ANDREI VIERU

M MARDI 15 . 20:30 . ALMC : EMERSON QUARTET
M SAMEDI 19 . 11:00 ET 20:30 . OSLN : CONCERT FAMILLE
M DIMANCHE 20 . 16:00 . JE PRÉFÈRE VOUS ÉCRIRE
M JEUDI 24 ET VENDREDI 25 . 20:30 . OSLN : PATRICK DAVIN
H SAMEDI 26 . 20:30 . REGIS MAILHOT
M MARDI 29 . 20:30 . WILLIAM SELLER

DÉCEMBRE 2011

T DIMANCHE 4 . ENTRÉE LIBRE
UNE PETITE PINCÉE DE SAIL... POUR FÊTER LA SAINT-NICOLAS !
T MARDI 6 . 20:30 . ZZHZ
M LUNDI 12 . 20:30 . AMAN : L'ATELIER DE TRANSCRIPTION

H VENDREDI 16 . 20:30 . PATRICK SÉBASTIEN
H SAMEDI 17 . 20:30 . MICHÈLE BERNIER
M DIMANCHE 18 . 16:00 . NANCYPHONIES : DEBUSSY, POÈTE DE LA MODERNITÉ
H MERCREDI 28 . 20:30 . CHANTAL LADESOU

Sur ce pré-programme, le spectateur peut lire des noms de spectacles, de texte, et des noms

¹⁹² Laurent Jullier, J-M Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris Armand colin, 2010, p. 55.

propres. Ces noms indiquent l'importance de certaine « star » comme Patrick Sébastien ou Michèle Bernier, pour lesquelles il n'est pas nécessaire d'en dire plus, et d'autres spectacles pour lesquels un simple titre « *une vendeuse d'allumette* » ou « *le président, sa femme et moi* » sont plus vendeur que les acteurs ou metteur en scène , même si le titre « *une vendeuse d'allumette* » renvoie directement à son auteur, Anderson.

Le nom des artistes et des spectacles fait partie du savoir du spectateur, comme une domestication, ou personnalisation de la technique de mise en scène du jeu d'acteur.

2. Le savoir du spectateur

Le savoir du spectateur repose sur la mémoire du spectateur¹⁹³, mémoire à la fois individuelle et collective jusqu'à l'expertise du spectateur qui s'appuie sur des lieux communs, instruments de mesure de la qualité (Leveratto)¹⁹⁴. Le souvenir, ce qui reste du spectacle que j'ai vu, est aussi entretenu par des objets qui constituent la mémoire collective de l'événement. Les enregistrements, les écrits, les citations qui entretiennent le souvenir sont aussi des moyens d'attachement sentimental et concret au spectacle. C'est la bonne manière d'aborder le rôle de la mémoire familiale et du patrimoine théâtral dans l'apprentissage de la pratique théâtrale.

Lorsque dans une famille, tout le monde va au théâtre, les jeunes générations vont également aller au théâtre, ils disposeront déjà du bagage que constitue leur mémoire familiale. Ils auront entendu certains noms, lu certaines pièces, et vus des spectacles par l'intermédiaire de leurs parents. Et il leur semblera logique de venir au théâtre, ils sauront quoi retenir car ils auront entendu parler des pièces que leurs parents auront vues.

¹⁹³ Georges Banu, *Mémoires du Théâtre*, Arles, Actes Sud, Babel 1987.

¹⁹⁴ J-M. Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute coll. Essais, 2000.

L'exemple de la famille M. ¹⁹⁵

« C'est moi qui aie formé ma famille au théâtre, d'abord mon mari. Avec mon mari, je l'emmenais voir des spectacles et à la sortie d'un spectacle, il a voulu en parler avec moi. Et je lui ai dit : tu ne seras autorisé à donner ton avis qu'au bout d'une année. Il a bien sûr été interloqué, mais pour moi comme il n'avait pas de point de comparaison, ou d'appui, il ne pouvait rien dire. Mais pendant un an, je le préparais avant, je lui parlais de la pièce avant, du metteur en scène, je le préparais un peu. À la fin de la saison, il m'a dit : je peux dire quelque chose ? J'ai dit avec plaisir ! À partir de là nous avons échangé sur les spectacles, je lui ai fait lire des choses, les textes de pièces, des choses plus analytiques autour du théâtre... Ensuite il y a eu mes enfants, là c'était plus facile, car ils se sont inscrits dans ma pratique... » Désiré, professeur retraité, 62 ans

« C'est ma mère qui amène beaucoup Irina, ma fille, au théâtre, elle a plus de temps que moi, Grâce à elle qui l'emmène à des récitals de piano, j'ai pu amener Irina à Chant d'adieu, qui n'est pas à priori pour les enfants...mais ma mère a développé son sens de l'écoute » Anaël, fille de Désirée, aujourd'hui responsable des relations publiques au CDTL

L'implication personnelle des spectateurs dans le spectacle, son vécu est vecteur d'attachement important car c'est par le biais de ce qu'il a éprouvé (Leveratto)¹⁹⁶ que le spectateur va former ses goûts, ses préférences et aussi ses outils d'analyse. Mais ce phénomène n'est pas seulement affectif car en rentrant chez lui, il va repenser à ce qu'il a vu et entendu. Le va-et-vient qui en résulte est un moyen d'affiner sa perception comme dans le cas du spectateur qui va revoir un spectacle :

« J'ai vu 21 fois le *Smürtz*, et à chaque fois, j'ai découvert quelque chose, je l'ai vu sous toutes les coutures, d'en haut, d'en bas, de côté, de coulisses, une fois je me suis même permis de fermer les yeux pour le regarder. » Gwendoline, étudiante, 25 ans.

C'est aussi la possibilité de comparaison qu'offre la fréquentation d'espaces différents. Après la représentation de *l'Idiot* au T.P.L, une jeune fille, qui semblait avoir vu la pièce plusieurs fois vient vers moi, pour me dire :

« J'ai vu ce spectacle à Paris, à Forbach, à Thionville, je le trouve superbe. On voit qu'il a été conçu à Paris pour l'Odéon, c'est là qu'il était le mieux, quoi qu'à Forbach il rendait bien. Il faut le voir, dans un théâtre à l'italienne, il n'y a pas de comparaison possible, à Thionville ça rend mieux, c'est bien. »

Carnet de bord saison 2000/2001

¹⁹⁵ Cet exemple illustre parfaitement l'article « transmettre une passion culturelle » de *Développement Culturel*, février 2004, op.cit.

¹⁹⁶J-M. Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, op. cit.

Mais la mémoire est aussi la mémoire de ce qu'il a lu, un stock d'informations et pas seulement de traces émotionnelles. Le livre joue donc un rôle important dans la culture par l'intermédiaire de la construction d'un patrimoine théâtral transmis notamment par l'école.

Lire du théâtre à l'école

Les collégiens ont un premier rapport avec le théâtre, en quatrième, mais c'est en troisième qu'ils doivent lire une pièce de théâtre à haute voix avec mises en voix et mises en espace.

Toutefois les élèves lisent, du théâtre principalement au lycée, le théâtre étant au programme en seconde et première. Il s'agit d'une approche littéraire du théâtre avec l'étude des genres et des registres. Les lycéens manipulent essentiellement des livres de théâtre classique et le commentaire de l'œuvre dans la collection Profil. Les lycéens doivent apprendre le vocabulaire dramaturgique (monologue, didascalie, etc). Ils doivent comprendre les enjeux dramaturgiques de la fable et des personnages.

En France, le théâtre fait partie de la culture générale, il est inscrit dans le programme scolaire¹⁹⁷. L'école étant obligatoire jusqu'à seize ans, la plupart des élèves ont donc été en contact avec des textes de théâtre parfois sans en avoir réellement conscience. Nous pouvons considérer, à l'inverse de ce qui est affirmé par bon nombre de professionnels, que tout personne ayant suivi un enseignement secondaire est en capacité de suivre et de comprendre une représentation. Aujourd'hui le spectateur est habitué à voir du théâtre par le biais de la télévision, ce qui permet de valoriser la fréquentation en chair et en os. Il ne faut pas confondre du même coup la question de l'image du théâtre et celle de sa consommation. Le théâtre en chair et en os est perçu comme un art réservé à des personnes cultivées, ainsi qu'à une sortie qui a ses codes et un coût. Beaucoup d'individus vont ainsi être réticent à pousser la porte d'un théâtre. Cela ne signifie pas qu'ils seraient insensibles à une pièce de qualité comme le montre l'audience des retransmissions à la télévision. Cela ne signifie pas non plus qu'ils sont incompetents pour juger de la qualité théâtrale. Sinon comment expliquer que la simple lecture du texte de Molière puisse suffire parfois séduire ? Cela signifie qu'il existe toujours des barrières invisibles qui empêchent la sortie au théâtre.

Le patrimoine théâtral¹⁹⁸ est important au théâtre car le metteur en scène joue avec lui et

¹⁹⁷ Actes du séminaire *Enseigner le théâtre à l'École: au carrefour des lettres, des arts et de la vie scolaire*, 2005.

¹⁹⁸ Le patrimoine théâtral correspond aux grands textes classiques, tels que ceux Molière, Racine, et aux grand

compte sur lui. Il renvoie à des référents, à des signes perçus, à l'expérience de spectateur et également à ses expériences vécues, réelles. Nous pouvons dire qu'il y a lors d'une représentation confrontation entre l'espace fictionnel et l'espace référentiel créé par la mémoire. C'est vrai également de la mémoire collective et de la vie. C'est ainsi, que nous pouvons apercevoir des spectateurs comblés après les représentations de *Monsieur Bild* ou de *Bitume farouche* au CDN de Thionville, qui sont des représentations dont le sujet principal est la région Lorraine et la sidérurgie. Les spectateurs y retrouvent les années passées et leurs souvenirs d'usine.

« J'ai aimé le passage des petits mots inventés par Bild, et aussi le passage en italien, (le spectateur se met à parler en italien) alors tu me comprends, moi j'ai compris. » Un spectateur après M. Bild

« M. Bild, ça met en scène notre histoire avec des petits riens...je me suis souvent reconnu, toute c'est photo, c'est une sorte de patrimoine Lorrain, c'est un écho à ma vie. » Brigitte, Laborantine, spectatrice

metteurs en scène que sont Brook, Kantor, Mesgusch...

3. Le faire¹⁹⁹ : transmettre sa passion

La transmission de la passion est la troisième dimension de l'attachement. Il s'agit d'une construction du plaisir c'est-à-dire d'une généralisation qui va du plaisir personnel au plaisir théâtral partagé éprouvé par la présence de la technique artistique (le geste qui touche). La généralisation est une opération cognitive dont le point saillant est l'objet d'admiration car il est facteur de l'émotion partagée. C'est une opération sociale qui permet d'éprouver ou de vérifier la qualité de la performance ou de l'écriture, et aussi de définir les savoir faire de l'acteur. Les spectateurs deviennent ainsi médiateurs grâce à leurs connaissances.

Cette transmission va être de deux types : le spectateur transmet son plaisir personnel par les discussions et les objets qu'ils possèdent, et il transmet ses savoirs faire. La transmission du plaisir se trouve essentiellement dans la discussion et peut s'appuyer sur des objets. La première manière de faire est de parler de ce qu'on a vu.

Les discussions : le spectateur régulier fait souvent partie d'un groupe de connaisseurs, qui aiment parler des spectacles qu'ils ont vus. Le spectateur régulier se trouve aussi souvent dans une situation de transmission à les membres de sa famille, à des novices ou des non-spectateurs, à comprendre comme non consommateur de théâtre. Il va être pour eux médiateur ou prescripteurs de spectacles, essentiellement par le biais de conversation.

Les objets : Un des plaisirs du spectateur lorsqu'il rentre chez lui ou qu'il discute avec d'autres spectateurs, c'est l'échange autour des choses qu'il a trouvées belles et qu'il a gardées en mémoire, c'est une objectivation de son plaisir qui passent par la discussion, et les objets. Le spectateur va entamer une objectivation de son plaisir d'abord en se questionnant, et en se documentant. Il repense à la représentation à laquelle il vient d'assister, il retrouve des signes qu'il a vus sans les comprendre pendant la représentation et il commence un travail d'analyse car « le goût est une activité réflexive ».²⁰⁰ Ainsi, chez lui, le spectateur dispose du temps et de toutes les ressources nécessaires pour exposer ses émotions et même chercher des informations sur l'auteur, le metteur en scène et les acteurs. Hugues nous dit :

¹⁹⁹ Antoine Hennion « *Une sociologie des attachements* », *Sociétés* 3/2004 (n° 85), pp. 9-24.

²⁰⁰ Antoine Hennion, *Pour une pragmatique du goût*, papiers de recherche du CSI , N° 001, 2005, p. 7.

« Quand je rentre chez moi, souvent, je reprends un temps au calme pour mettre à plat ce que je viens de voir...Parfois je passe même un temps sur Internet pour revoir des photos du spectacle, avoir des informations sur l'auteur. Si j'ai le texte chez moi, je le feuillette très souvent, le soir même ou le lendemain...Je garde le spectacle en tête, parfois quelques jours... » Hugues, comédien, 30 ans

« Moi, je me souviens de ce que j'ai aimé au théâtre, c'est un plaisir de se souvenir des bonnes choses. Les pièces que j'ai moins aimées, je m'en souviens moins facilement. » Roland, contrôleur S.N.C.F., 50 ans

Ensuite, le spectateur sélectionne dans ses souvenirs des points saillants qui résument le plaisir, comme les spectacles qui rompent avec les conventions artistiques et caractérisent le théâtre contemporain en devant des lieux communs. Par exemple, le spectacle de Matthias Langhof²⁰¹ -qui à la place du salut demande aux acteurs de rester sur scène derrière des masques d'animaux- place le spectateur dans une situation singulière "Que faire si le spectacle ne s'arrête pas ?"

À Thionville, lors de la représentation de la *Colonie Pénitentiaire*, les spectateurs ont mis 20 minutes à quitter la salle. Certains sont allés voir les acteurs au bord de la scène comme s'ils étaient au zoo, d'autres sont restés assis dans l'attente d'un signal de sortie, comme aucun acteur ne parlait, impossible de savoir ce qu'il se passait. La musique a vite augmenté en volume jusqu'à produire une impression désagréable ainsi beaucoup de spectateurs sont sortis à ce moment. D'autres avaient l'air d'attendre qu'il n'y ait plus personne sur scène pour quitter la salle. À la sortie de la salle, beaucoup de spectateurs s'exclamaient, "C'est une expérience que je ne suis pas prêt d'oublier " ou encore "C'est étonnant, je m'en souviendrai."

Carnet de bord Thionville 99/2000

Il s'agit manifestement d'une tentative pour instaurer un « état de paroles » qui rend compte du rôle que joue le spectateur dans la diffusion du spectacle, ou au contraire, pour s'y opposer.

Au spectacle d'*Accrorap* le 27 novembre 1999, une femme entre dans la salle et interpelle une ouvreuse: " Ne me dites pas que se sont les mêmes que *Hip-Hop Opéra*. Si, oui, alors je pars, c'était nul, nul, je m'en souviens comme si c'était hier tellement c'était nul ! ". Elle appelle ses amis, leur explique que, ça ne lui plaît pas, qu'il va y avoir le bazar, qu'elle ne veut pas assister à nouveau à ça, elle ajoute qu'elle et son mari ont décidé de partir. "

Carnet de bord TPL saison 99/00

Ce rôle de spectateur témoin qui contribue à la construction du patrimoine théâtral est très

²⁰¹ Ce spectacle a aussi été traité dans les applaudissements, il est très caractéristique du théâtre contemporain qui se joue des conventions.

valorisé au sein du théâtre public qui valorise la dimension ésotérique de la culture artistique qu'il diffuse.

« Au théâtre, ce n'est pas comme au cinéma, rien ne t'est servi sur un plateau, tu dois faire des efforts, se souvenir de ce que tu as vu, par exemple, et il n'y aura pas de diffusion à la télé de ce que tu as vu. » Sophie, étudiante en ADS, 25 ans

Mais c'est surtout la transmission de la culture artistique qui autorise le dispositif de la conversation entre spectateurs

« Moi, je suis déçu, je ne me souviens presque de rien, alors qu'au théâtre tu n'as que la mémoire, Igor qui se souvient de tout ce qu'il a vu est une mine d'or, c'est fantastique de parler avec lui. » Carla, attachée aux relations publiques, 40 ans

On le voit, l'attachement au théâtre se construit à la fois par la réactivation des objets qui véhiculent la mémoire individuelle et collective et à travers l'échange verbal entre les spectateurs. Les objets décrits dans ce chapitre servent aux individus à s'attacher à leurs pratiques. À la faire vivre en dehors des spectacles et à approfondir sa passion.

Il existe un certain nombre d'objets que le spectateur garde, pour conserver le souvenir des spectacles qui lui ont plu, ou dans le but de développer sa pratique. Dans les deux cas, ces objets ont pour fonction d'asseoir son amour du théâtre. Certains de ces objets, comme le ticket, le programme, permettent aux spectateurs de créer un lien avec les spectacles qui lui ont plu. D'autres objets ont pour fonction de faire exister une pratique de spectateur, tel que les retransmissions télévisuelles, objets qui peuvent encore servir aux praticiens amateurs dans leur pratique théâtrale, en leur permettant de trouver de nouvelles techniques comme les manuels d'exercices par exemple. J'aimerais dans ce chapitre traiter de ce phénomène de cristallisation : que reste-t-il après un spectacle de théâtre ? À quoi le passionné de théâtre s'attache pour faire vivre son amour ? Quelle est la fonction de ces objets que le spectateur conserve, se procure, et dans quels buts ?

L'attachement, selon le dictionnaire désigne : « Ce qui lie affectivement une personne, une collectivité à une personne, une collectivité ou à un inanimé concret ». Il affirme « également ce qui lie intellectuellement ou moralement une personne, une de ses facultés ou une collectivité à un inanimé abstrait. »²⁰². L'attachement dans ce cas est inséparable du « rattachement » c'est-à-

²⁰² Trésor de la langue Française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1320235980;>

dire : « le fait d'une personne se relie à quelque chose d'ordre abstrait, qui fait sien quelque chose de cet ordre. »²⁰³. Le spectateur de théâtre qui vit un moment d'émotion, de joie, de partage intense peut l'attacher à cet événement et conserver consciemment le souvenir du spectacle lui-même, soit pour la sortie au théâtre, soit pour la soirée avec ses amis qui l'attachent au spectacle. Les individus gardent aussi le ticket du spectacle partagé avec leur amoureux ou le ticket d'un spectacle qui les a éblouis. On peut aussi ajouter cette définition de l'attachement proposée par B. Latour : « l'attachement désigne à la fois ce qui émeut, ce qui met en mouvement, et l'impossibilité de définir ce faire faire par l'ancien couplage de la détermination et de la liberté. »²⁰⁴

Il existe pour le spectateur de théâtre plusieurs types d'objets qui servent de support à leur passion et, à chaque type d'objet correspond un type d'attachement. J'en distingue trois catégories que je reprendrai plus bas :

- les objets témoins : le programme du spectacle, le ticket ; vient ensuite le livre qui contient le texte de la pièce, ce sont des objets primaires car ils sont des signes que le spectateur utilise pour installer son plaisir.
- Les objets médiateurs : ce sont les objets pour lesquels il faut fournir un effort d'appropriation au sens où il faut savoir où se les procurer. Il s'agit des revues qui parlent du spectacle vu, les DVD qui sont plus rares, ainsi que les retransmissions télévisuelles.
- Les objets spectaculaires comme les livres de maîtres ou les photographies, qui témoignent d'une passion plus débordante et qui demandent un investissement financier plus grand. Ces objets ne traitent pas forcément du spectacle vu, mais du metteur en scène, ou d'un autre spectacle de celui-ci.

Un des effets de ce système d'attachement est qu'il développe, comme nous le découvriront plus tard, une culture théâtrale par l'accumulation des objets. Ce développement de la culture théâtrale permet aussi d'intégrer des normes, des codes par la familiarisation avec cette culture. Il augmente aussi la capacité critique des acteurs.

²⁰³Trésor de la langue Française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1320235980;>

²⁰⁴ B. Latour, « Factures/fractures. De la notion de réseau à celle de l'attachement » in André Micoud et Michel Peroni, *Ce qui nous relie*, éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 2000, pp. 189-208.

1. La collection : les objets de (r) attachements

La pratique de spectateur ne peut se résumer à la seule consommation de spectacle, elle consiste aussi dans le goût du théâtre et l'entretien de celui-ci, ainsi le spectateur régulier, va conserver et acquérir des objets afin de mieux apprécier « le théâtre ». Par objet, j'entends une chose tangible, visible et concrète qui affecte les sens, qui intéresse les facultés intellectuelles. C'est à la fois un attachement concret à l'objet cognitif et affectif dont j'essaie de rendre compte. Les objets dont il est question ici sont :

- Les tickets du spectacle,
- Les feuilles de salle,
- Les livres de théâtre (du texte de la pièce aux beaux livres),
- Les DVD de spectacle,
- Les retransmissions télévisuelles.

Je les classe en trois catégories : les objets extraits du spectacle, les objets rattachés au spectacle, les objets qui sont des instruments d'information ou de formation. La typologie présentée a un caractère instable parce que le même objet peut appartenir à chaque catégorie selon qu'il a été rapporté du spectacle ou qu'il a été acquis pour se rattacher au spectacle ou pour se former au théâtre. Les objets sont de deux types : les objets domestiques et les objets techniques²⁰⁵, ils se retrouvent dans toutes les catégories.

2. Les objets extraits du spectacle.

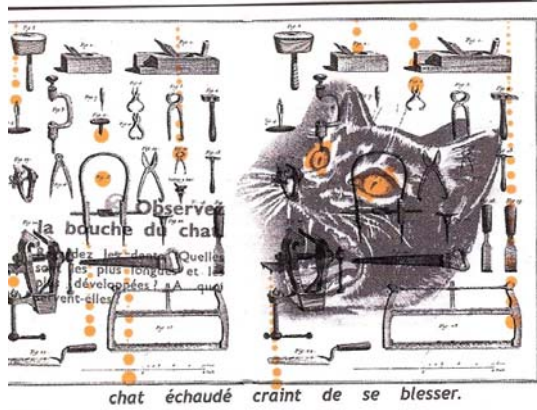
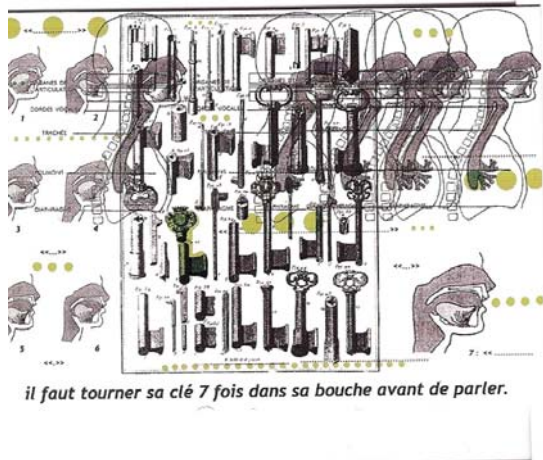
Les tickets du spectacle, les feuilles de salle payantes ou gratuites, les prospectus gratuits, affiches sont des objets qui font partie du cadre du spectacle. Ils ne demandent pas au spectateur d'efforts d'appropriation. Le spectateur en dispose gratuitement. Les programmes sont un objet particulier d'attachement que les spectateurs conservent lorsqu'ils ont aimé un spectacle et qui constituent pour certains, une fiche de renseignements de ce qu'ils aiment, comme explique Eric :

²⁰⁵ Violette Nemessany, « Pour une ethnographie de la culture artistique : », *Le Portique* [En ligne], Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 3, 2005, mis en ligne le 15 avril 2006. URL : <http://leportique.revues.org/index751.html>.

« Je garde certains programmes de pièce qui me servent à garder en mémoire des spectacles particuliers, avec tous les noms : auteur, comédien, metteur en scène, et parfois avec une photo de la pièce. » Éric, comédien, 35 ans

Les affiches sont souvent récupérées gratuitement par les spectateurs à la sortie du spectacle, elles sont parfois payantes. J'ai rencontré plusieurs spectateurs qui m'ont invitée chez eux, j'ai pu y voir des collections d'affiches, souvent dans les toilettes et les bureaux, parfois dans le couloir. Les affiches mises sur les murs, sont celles de spectacles particuliers pour les spectateurs- ce sont ceux qu'ils ont aimés -, mais parfois ils conservent ces affiches simplement « parce que l'affiche est belle » comme le dit Magali, ou pour des raisons plus personnelles « mon mari a participé au spectacle, alors j'ai mis l'affiche dans le couloir » explique Marie

Les objets d'attachement extraits du spectacle : ticket et programme de « *Les aveugles* »
 au CDTL et deux cartons issus du spectacle Alice(s) au CDTL



Centre Dramatique de Thionville-Lorraine
 Petite Salle

Mercredi 30 Janvier 2008 à 19h00

LES AVEUGLES
 Mise en scène : Bérangère Vantusso
 Tarif Scolaire . 8 e

OSCUL Christelle
 112643 P01 J199 05 12 07-10-41

4



LES AVEUGLES création

De Maurice Maeterlinck
 MISE EN SCÈNE Bérangère Vantusso
 SCULPTURE DES MARIONNETTES Marguerite Bordat

MARIONNETTES
 SCULPTURES ET PEINTURES Marguerite Bordat, assistée
 de Nathalie Regior
 MONTAGE DES CORPS ET ARTICULATIONS Bérangère
 Vantusso, assistée de Stéphanie Le Bourn
 COSTUMES Emmanuelle Thiébault avec la collabo-
 ration de Chantal Lallement
 PERRUQUES Nathalie Regior et Sophie Niesseron
 MOULAGE DES TÊTES Laurence Villerot
 MOULAGE DES MAINS Justine Macadoux
 AVEC L'AIDE PRÉCIEUSE DE Philippe Rodriguez-Jorda
 et Roland Vantusso

SCÉNOGRAPHIE Marguerite Bordat
 CRÉATION LUMIÈRE Olivier Irthum
 CRÉATION SONORE Arnaud Paquette
 COLLABORATION ARTISTIQUE Sophie Brenas
 RÉGIE SON Vincent Petruzzellis

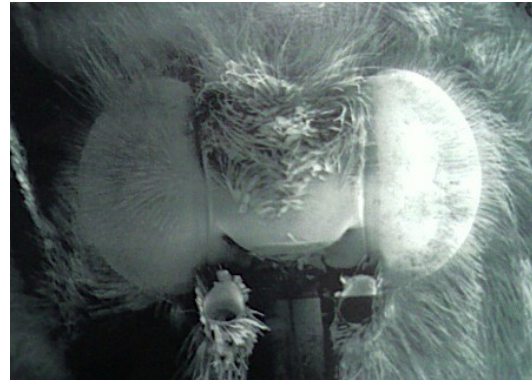
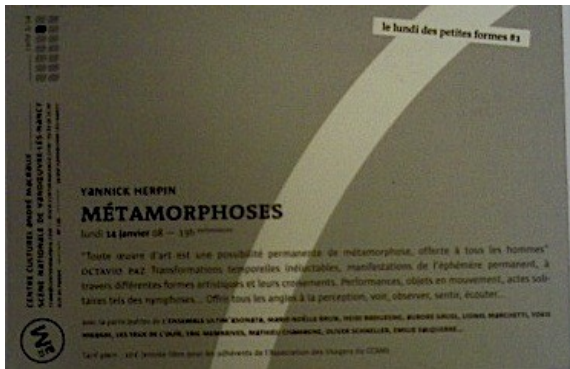
INTERPRÉTATION Anne Dupagne, Guillaume Gilliet,
 Junie Monnier, Philippe Rodriguez-Jorda

ADMINISTRATION ET PRODUCTION Catherine Hubin
 DIFFUSION ET PRODUCTION Florence Kremper

Mercredi 23 à 19h, Jeudi 24 et
 Vendredi 25 à 20h, Samedi 26 à 19h,
 Mardi 29 à 20h00, Mercredi 30 à 19h,
 Jeudi 31 Janvier '08 à 20h

CENTRE DRAMATIQUE
 DE THIONVILLE-LORRAINE

Carte recto verso pour le spectacle Métamorphoses du CCAM



« Je garde tous les programmes des saisons du TPL, comme ça, je me souviens des spectacles que j'ai vus, c'est un souvenir et une documentation, un archivage. » Rainer, étudiant, 22 ans

« J'ai chez moi, dans une boîte, quelques tickets de spectacle et quelques programmes de spectacle qui me rappellent de bons moments que j'ai vécus au théâtre, des spectacles que j'ai aimés particulièrement, ou de belles soirées. » Marie, 30 ans, professeur

Dans cette catégorie, je place également comme objet extrait du spectacle les DVD de spectacle et les retransmissions télévisuelles car ils représentent et parfois remplacent le spectacle en chair et en os.

- Les DVD

Les DVD font partie des objets d'attachement extraits du spectacle. Ils permettent de voir ou/et revoir des spectacles ou de les voir en différé. On trouve une grande quantité de pièces filmées que nous pouvons classer en cinq catégories :

- La collection *Au théâtre ce soir* : on y trouve surtout les pièces comiques, les vaudevilles comme les pièces de Feydeau ou de Labiche, etc
- La collection de la *Comédie-Française* représente le répertoire
- La collection du *Rond Point* ou les éditions des *Solitaires intempestifs* sont spécialisées dans l'avant-garde avec entre autres le coffret Olivier Py, Les *Solitaires intempestifs* sont également une maison d'édition spécialement consacré au théâtre contemporain
- Les collections consacrées à des stars : la dernière ou première pièce filmée de Louis de Funès, Sabine Paturel, Yves Lemoine, ou autres stars télévisuelles.
- Les DVD consacrés à des metteurs en scène : comme Peter Brook, Chéreau, Lagarce, Caubère.

Ces catégories de produit résultent de l'existence de différents modes de diffusion des spectacles, par la télévision, les théâtres privés parisiens et le théâtre public. Pour certain, la télévision est le mode privilégié d'accès au théâtre, et le DVD, un moyen d'élargir l'offre. J'ai rencontré quatre modalités d'utilisation du DVD :

- le DVD comme médiateur :

« J'ai un coffret de Au théâtre ce soir, on me l'a offert, j'aime le théâtre. J'aime rire au théâtre, au théâtre ce soir, ça me fait rire. » Paul, 60 ans, retraité

- le DVD est un moyen de conserver le souvenir du spectacle et de le revoir ou de voir une mise en scène à laquelle on n'a pas pu assister :

« Lorsque j'achète le DVD de Novarina, c'est pour garder une trace d'un metteur en scène que j'aime, alors que j'ai acheté Mnouchkine parce que je n'ai pas pu voir son spectacle et que son travail m'intéresse. » Myriam, 36 ans

- le DVD comme collection (professionnelle) : Jacques collectionne les enregistrements de spectacle, il possède une vidéothèque et dvdthèque d'une centaine de pièces de théâtre. Les DVD lui servent de support de cours, il est maître de conférence en esthétique, et comme support pour son travail de recherche. On peut dire qu'il établit une collection de type archivage, de spectacle qu'il considère exemplaire :

« J'ai différent vidéo, par exemple j'ai trois interprétation des *Précieuses ridicules* de Molière, une de Smain, une autre des *Deschiens* et enfin celle de la Comédie Française. Je m'en sers pendant mes cours en première année dans le but que mes étudiants comprennent l'idée de mise en scène. »

- le DVD comme source d'inspiration : Jean, comédien professionnel à lui une vidéothèque orientée vers sa profession, il conserve certains spectacles de théâtre et de danse, comme support d'inspiration :

« J'ai conservé environ une trentaine de vidéos et DVD de spectacle, la plupart enregistré sur ARTE. Je m'en sers comme, je me sers de livre, c'est-à-dire je les regarde pour nourrir mon imaginaire, pour travailler sur des spectacles. Je pense aux vidéos de spectacle Butoh ou encore au spectacle de Kantor que j'ai souvent regardé pendant les répétitions de certain spectacle. » Jean, comédien, 33 ans

Les DVD de théâtre coûtent entre 13€ et 39 €, sont disponibles à la FNAC au rayon Humour/Théâtre et sont rangés selon le genre. Les prix sont différents selon les catégories, *Au théâtre ce soir* coûte en moyenne : 12 € le DVD et 30 € le coffret de trois à cinq DVD, la

Collection de la Comédie Française est à environ 20€, La collection *Théâtre Michel*, issue du théâtre privé, est vendue 20€, la Collection du *Théâtre du Rond Point* est vendue en moyenne à 22€, *La Puce à l'Oreille* avec de Funès est vendue 26 € et *la Scène* mise en scène par Novarina aux *Éditions POL* est vendue 39 €.

- La télévision comme moyen d'attachement²⁰⁶

J'ai rencontré peu de spectateurs réguliers de théâtre filmé (bien qu'ils doivent être plus nombreux que les spectateurs en salle, en témoigne l'enquête de 1988, où 60% des Français de plus de 15 ans avait vu une pièce à la télévision)²⁰⁷, j'ai surtout pu observer cette pratique par le biais de ma mère une fan de théâtre filmé. Pourquoi aiment-ils le théâtre filmé ? Parce que c'est un théâtre de qualité et de divertissement que l'on peut voir de chez soi, et ensuite parce qu'il ne demande aucun effort de réservation ou de présentation, ou d'effort financier. C'est le cas par exemple de René, ouvrier de la Sollac, interrogé lors de l'enquête au CDTL, qui préfère regarder le théâtre filmé que de sortir dans les institutions théâtrales. Il a une grande culture théâtrale.

René explique : « je n'aime pas aller au théâtre, je ne me sens pas à ma place. À la maison, c'est facile, je regarde le programme télé et je n'ai qu'à m'installer dans mon salon. J'aime aussi le théâtre à la télévision, parce que c'est essentiellement des pièces comiques. Mais je précise que je regarde aussi les classiques par exemple *l'Avare*, il y a beaucoup de classiques qui sont diffusés en été. Maintenant mes enfants m'offrent des DVD, parce que je suis un fan de théâtre. »

5.1. Les objets rattachés au spectacle.

« Qu'on le veuille ou non, il est donc évident que le théâtre, et très précisément le théâtre occidental, s'appuie le plus souvent sur un texte littéraire, rédigé au préalable et consacré comme tel (on le publie avant ou après, ou indépendamment de la représentation pour l'instituer en œuvre, en monument littéraire feuilletable) ». ²⁰⁸ Les textes de la pièce et autres livres de théâtre engagent une démarche spécifique indépendante des « cadres d'action » (Goffman) que constitue la

²⁰⁶ La télévision était déjà présente dans l'analyse de *les publics du théâtre (op.cit.)* en 1989 comme moyen privilégié de contact avec le théâtre. op.cit. p. 28.

²⁰⁷ ibidem

²⁰⁸ Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, collection « folio essais », 2005, p. 549.

sortie, même lorsque la lecture d'une pièce peut servir à proposer la sortie. Ces objets demandent un effort personnel et une dépense financière, il faut souvent les commander en librairie. Ils préparent au spectacle à voir ou ils reproduisent les spectacles vus.

« Lorsque je vais voir un spectacle, j'aime bien lire le texte souvent avant, mais parfois je ne peux pas, alors si le spectacle m'a plu, je l'achète en sortant s'il est disponible à la librairie du théâtre ou je le commande chez Geronimo. J'aime lire le texte des pièces que j'aime. Et souvent j'annote mes livres. Et quand je prête mes livres annotés, j'espère que la personne à qui je le prête, lit mes notes.» Désirée, professeur de littérature, 55 ans

« Je sais qu'Isabelle a aimé le spectacle la *Cène* de Novarina, je sais aussi qu'elle a beaucoup de DVD de spectacle chez elle, alors quand j'ai vu qu'il sortait, je me suis dit c'est un cadeau pour elle. Ça renforcera son lien à Novarina. » Brigitte, infirmière, 50 ans

Les librairies dans les théâtres



La librairie de la Manufacture, Centre Dramatique National, situé à Nancy

« Un lieu d'échanges et de convivialité. On peut visiter le théâtre et ses coulisses sur simple demande. Une librairie rassemblant des ouvrages généraux sur le théâtre, ainsi que les textes des auteurs joués au cours de la saison, est ouverte chaque soir de spectacle »²⁰⁹

Les grands théâtres de Lorraine, comme les deux CDN, disposent d'une librairie dans le hall d'entrée. Elles sont ouvertes chaque soir de spectacle et proposent, en même temps que les pièces jouées, l'œuvre des auteurs joués pendant la saison en cours et des ouvrages généraux tel que *lire le théâtre contemporain* de Ryngaert, des revues de théâtre comme *Cassandra*, ainsi que les productions des théâtres comme l'enregistrement audio du spectacle, des pièces pour enfants, etc.

Sur les photographies qui suivent, nous voyons la librairie du CDTL pour la saison 07/08, les livres d'auteurs programmés, on peut voir :

- les recueils de pièces des auteurs joués pendant la saison
- ! les textes disponible en librairie, des auteurs joués, comme les ouvrages Théodore Monod

²⁰⁹ Extrait du site Internet de la manufacture, <http://www.theatre-manufacture.fr/>, consulté en mars 2009.

qui servent de support à un spectacle, le théâtre complet de Feydeau, les livres de Ronan Chéreau, Pirandello, Sade, Malcolm Lowry, de David Lescot.

- des textes d'analyse.



La librairie du CDTL saison 07/08

La personne qui s'occupe de la librairie à la manufacture porte un tee-shirt manufacture, les livres sont en libre accès pour la plupart sauf quelques-uns qui sont derrière le comptoir ou dans des étagères inaccessible. Il y a toujours des gens qui s'arrêtent au stand des librairies.

À la fin des spectacles, les spectateurs ont plusieurs possibilités : quitter le lieu, boire un verre au théâtre, passer à la librairie du théâtre. Je note que plusieurs personnes se dirigent vers la librairie. Elles regardent le texte du spectacle, les autres textes de l'auteur. Un homme d'une trentaine d'année demande le prix du livre contenant le texte du spectacle. La librairie lui répond 10,52 €. L'homme décide, après avoir cherché l'approbation de sa femme, de l'acheter. Je m'approche de la jeune femme qui tient la librairie, et je lui demande si elle vend beaucoup de livres, ce à quoi elle répond qu'elle vend surtout le texte joué le soir même ou d'autres textes de l'auteur joué, plus rarement des revues. Elle ajoute que la librairie a des habitués et qu'elle me considère comme l'une d'entre eux. En effet, après ou avant chaque spectacle, je m'arrête souvent à la librairie pour voir le texte de la pièce, que j'achète si le spectacle ou le texte m'a plu.

Carnet de bord, la Manufacture, CDN Nancy, 2006.

De plus en plus de théâtres publics disposent de librairie dans leur enceinte. En Lorraine, outre le CDN la Manufacture à Nancy et le CDTL à Thionville, les scènes nationales de l'Action Culturelle du Barrois, la scène nationale de Bar-le-Duc en proposent également. La présence de ce service ne s'explique pas seulement par l'importance accordée par ces structures à l'objet livre. L'implantation, il y a deux ans, d'une librairie au théâtre de Thionville résulterait, par exemple, d'une demande issue du public.

« Nous venons de mettre en place la librairie, et nous faisons une table quand les spectacles ont lieu en grande salle, il nous est paru important d'avoir un endroit où les spectateurs pouvaient avoir accès aux textes de théâtre, Laurent y tenait (ancien directeur du CDTL), et il y avait une demande du public, de nos habitués. » Anaël, chargée de relations aux publics, CDTL.

Le spectateur lit souvent le texte de la pièce quand le spectacle lui a plu. C'est la principale

vente des librairies dans les théâtres. Acheter le texte et le conserver est une façon d’emmener le théâtre à la maison. Alexandre achète beaucoup de textes de théâtre, et il dit :

« J’aime lire les textes chez moi, j’ai l’impression de revoir le spectacle. Je le comprends autrement aussi. Le spectacle existe seul dans ma tête. J’aime le rapport que ça crée. » Alexandre, libraire, 28 ans

Lire le théâtre n’est pas une chose aisée comme le soulignent C. Biet et C. Triau dans leur article consacré au lecteur des textes de théâtre, il faut connaître les codes de l’écriture théâtrale.²¹⁰

Les livres sur le théâtre visent à aider l’amateur à objectiver le spectacle. Ils sont à la fois le manuel d’interprétation théâtrale et des livres explicatifs, qui éclaire le sens d’un texte théâtral. Un bel exemple est donné par un livre qui réunit les deux objectifs en présentant le travail sur un texte classique (Molière) effectué à la Comédie Française. Le théâtre en coulisses de Françoise Spiess²¹¹.



Selon la quatrième de couverture : « L’idée de ce livre est née d’une rencontre avec la Comédie-Française. On y préparait un Bourgeois gentilhomme. Divertissement royal, donc bien éloigné de nos préoccupations ! Et pourtant ... Vouloir appartenir à une classe sociale qui n’est pas la sienne, soutirer de l’argent à autrui pour s’éviter le déclassement, mentir pour arriver à ses fins, se battre contre le despotisme, tomber amoureux : peut-on prétendre que ces préoccupations n’ont rien d’actuel ? J’ai poussé la porte secrète, et je suis entrée dans le cœur battant du Théâtre. J’ai suivi les âpres discussions à propos d’une intonation trop aiguë, d’un mouvement trop lent, d’un regard trop fuyant, d’une manche trop étroite, d’une couleur trop criarde, d’un acteur mal placé. Des hésitations, des impulsions, des interminables répétitions, de multiples dessins préparatoires, de tous ces essais parfois infructueux et de ces trouvailles prises sur le vif vont naître deux heures et demie de vie. C’est cette naissance que j’ai eu envie de

²¹⁰ Christian Biet, Christophe Triau, *Qu’est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, collection « folio essais », 2005.

²¹¹ *Entrer en matière*, Paris, Gallimard Education, coll. février 2001, 104 p.

comprendre. » Extrait de la quatrième de couverture.

Ce livre se pense comme un témoignage. Il nous fait entrer dans les coulisses de la Comédie Française et assister à la création du *Bourgeois gentilhomme* de Molière. Il est découpé en huit grandes parties : le théâtre, mettre en scène, les classiques, la répétition, l'acteur, la scénographie, la Comédie-Ballet, la Comédie-Française. Chaque partie est elle-même divisée avec trois thèmes : tâtonnement, filage, représentation. L'auteur explique :

« C'est cette naissance que j'ai eu envie de comprendre. Pour cela, des questions, des exercices (des tâtonnements) et des espaces blancs pour les résoudre. Puis, des réponses ou plutôt un cheminement dans la mise en scène. De quoi naît-elle ? Comment la lire ? C'est à ces interrogations que ce livre tente de répondre...sur la page de droite ! La page de gauche sera autant de fenêtres ouvertes sur la création théâtrale : textes, photos, dessin pour mieux éclairer... la page de droite. »

Exemple de tâtonnement dans la partie théâtre :

Essai de définition :

Qu'est ce que le théâtre ? Pour vous aider, cinq définitions. Laquelle (ou lesquelles) vous semble(nt) la (les) plus juste(s) ? Pourquoi ?

1. Le théâtre, c'est un corps dans un espace
 2. le théâtre, c'est un corps traversé par un texte
 3. il n'y a théâtre que s'il y a un public
 4. le théâtre, c'est la vie en une heure et trente minutes
 5. la théâtre, c'est illusion du réel
- Et maintenant, proposez la vôtre !

Le théâtre en coulisses p13

Cet ouvrage est écrit de manière à rapprocher le lecteur au rôle de metteur en scène, il l'implique dans la pratique directe. L'auteur demande au lecteur de choisir un lieu pour créer le *Bourgeois gentilhomme* et d'expliquer son choix, de dessiner une scénographie, de faire une distribution, etc. Le livre instaure un rapport artistique au texte scolaire. En plus, il fait découvrir la *Comédie Française*.

Il existe aussi des livres « théoriques », des essais sur le théâtre, que l'on retrouve aussi dans les librairies des théâtres, ce sont à leur manière des « classiques » de l'interprétation théâtrale, disponibles en livre de poche.

Les objets d'attachement du théâtre amateur : une visite chez Pascale, comédienne amateur

Les praticiens amateurs gardent aussi des objets issus de leur pratique comme autant de souvenirs qui racontent leur vie théâtrale. Ainsi lors d'une visite à Pascale je découvre un ensemble d'objets issus des spectacles auxquels elle a participé :

- des objets : masques et bouts de costumes

Autour de sa bibliothèque, il y a deux masques, elle m'explique : « ces masques, j'y tiens beaucoup car ils ont été faits pour moi, pour le spectacle *L'Oiseau vert*. Il s'agit de mon masque de répétition et de mon masque de jeu. J'ai même participé à leur confection, ils sont en mousse de polyuréthane, donc ils sont très légers. Je les aime beaucoup ».

- des livres :

Les textes des pièces :

« J'ai aussi les livres qui correspondent aux pièces dans lesquelles j'ai joué : les précieuses ridicules en deux exemplaires car j'ai aussi une édition un peu spéciale des Deschiens. J'ai conservé aussi des photocopies, ce sont des traces de ces spectacles »

- des beaux livres :

« Le théâtre amateur m'a fait découvrir le jeu masqué, j'ai ainsi une série de livres autour du jeu masqué et des masques au théâtre. Pour deux raisons, pour me perfectionner dans le jeu et la compréhension, et aussi parce que ça fait partie de moi maintenant, le jeu masqué...J'ai des livres assez précieux autour de la commedia dell'arte et des cartes postales aussi que j'ai achetées en Italie ou après le spectacle *L'Oiseau vert*, j'ai visité la maison de Goldoni, qui a écrit *L'oiseau vert*...Le théâtre amateur, ça fait voyager »

- des photos :

« Pour me souvenir et certainement pour faire partager, j'ai des photos des spectacles dans lesquelles j'ai joué... (elle me montre des photos) comme ça je me rappelle de certaines choses oubliées : de mes partenaires, des costumes, des endroits... »

Les objets que conserve Pascale ont plusieurs fonctions :

- se souvenir
- faire vivre l'émotion
- montrer sa passion (les masques ainsi que certaines photos sont en quelque sorte exposées)

3. La transmission du plaisir

La transmission du plaisir se fait à partir d'objet que l'on partage avec ses proches ou dans le cadre de transmission plus institutionnalisé (cours d'université par exemple). Ces objets n'ont pas de liens directs avec les sorties théâtrales, mais ont comme sujet un metteur en

scène, un auteur familier ou un auteur que l'on désirait connaître mieux et surtout que l'on désire faire connaître. Ils peuvent aussi être extraits d'un spectacle, tel un livre de photographies de scène. Ces objets représentent un investissement financier important- un livre aux éditions CNRS Théâtre coûte environ 40€ - et sont souvent destinés aux personnes ayant une habitude de lecture spécialisée. Ils peuvent être des sommes scientifiques comme les éditions les Voies de la Création Théâtrale au CNRS qui édite par exemple William Shakespeare, Théâtre du Soleil, John Arden, Samuel Beckett. Mais ce sont également les livres consacrés à des metteurs en scène et des acteurs, des livres sur le langage théâtral, la sémiologie, l'histoire du théâtre, des livres de photographie, etc. En même temps qu'ils permettent au spectateur d'approfondir sa culture théâtrale, ces livres servent aussi la pratique de comédien ou de metteur en scène amateur ou professionnel. 21 % du budget²¹² des comédiens qui pratiquent le théâtre en amateur est dédié à l'achat de livres et revues en rapport avec leur pratique. Certains d'entre eux sont également en direction des enfants. Je vais présenter quelques ouvrages rencontrés pendant ce travail de thèse.

6.1. Les beaux livres pour enfants ou éducateurs :

Les « beaux livres » sont exemplaires de ce type d'objets, surtout les livres pour enfants qui se multiplient aujourd'hui. *Le petit specta(c)teur*,²¹³ est le type de livre destiné aux parents soucieux de transmettre aux enfants leur passion du théâtre ou de leur donner la possibilité d'y accéder. J'ai rencontré ce livre pendant le festival *Geo condé* au Théâtre Gérard Philipe à Frouard (54), il était vendu à la table de la librairie *l'Autre Rive* de Nancy. Ce livre a été acheté par Gabrièle, administratrice de théâtre, 55 ans, pour sa fille Caroline, animatrice socioculturelle, 25 ans, dans le but de : « donner des outils à Caroline. » explique Gabrièle. Elle ajoute : « Caroline recherche souvent pour son travail des livres qui donne l'envie de théâtre aux enfants et aussi aux parents. » Caroline est en charge de créer une bibliothèque et d'amener des enfants de 5 à 15 ans du quartier de Borny à Metz à lire et à avoir une activité culturelle.

²¹²Romuald Ripon, *Le poids économique des activités artistiques amateur*, DEP, 1996.

²¹³ Editions Théâtre Jeune Public de Strasbourg, collection Enjeux, décembre 2003.

Le petit specta(c)teur est sous titré : manuel illustré à l'usage des enfants qui aimeraient bien aller au théâtre, un dimanche après-midi d'hiver ou même un mercredi après-midi de printemps (ça change de la piscine) avec leurs parents, leurs amis, leurs cousins, leurs frères, leurs sœurs, ce serait le bonheur.²¹⁴



Le petit specta(c)teur vise à faire découvrir aux enfants au moyen d'un récit simple et plaisant, les codes et les rituels liés au spectacle vivant. Nous suivons Lili, petite fille de moins de dix ans, qui décide d'emmener sa maman au théâtre. Le récit est écrit à la première personne, c'est l'enfant qui parle. La mère a des barrières quant à la sortie au théâtre, elle dit :

« *Oh, non Lili, je ne suis pas assez intellectuelle pour aller au théâtre* ». Et là, Lili propose d'aller voir un spectacle jeune public, qui est défini comme un spectacle pour tous. Ensuite le récit explique les règles de la sortie au théâtre : arriver à l'heure, prendre les billets, aller aux toilettes avant d'entrer dans la salle, l'émotion que suscite le noir, ne pas s'endormir, les différences entre la télévision et théâtre, ne pas manger, ne pas rire fort, les saluts, la sortie de la salle, et la discussion qui doit reposer sur le ressenti et non sur l'échange intellectuel. Et Lili de conseiller :

« *Laisse toi aller maman, c'est avec le cœur qu'on comprend un spectacle. Parfois ça fait rire, parfois ça fait pleurer, ça peut mettre en colère ou au contraire te rendre léger comme une plume. Après avoir dit ça, j'ai vu le visage de maman changer complètement. Je crois finalement qu'elle était soulagée de ne pas avoir à soutenir un propos philosophique sur ce qu'elle avait vu, mais qu'elle pouvait se laisser aller à ses sentiments, à ses émotions. Alors elle m'a dit simplement : - merci Lili de m'avoir emmenée au théâtre* »

En parallèle, le lecteur entre dans les coulisses du théâtre, mais c'est surtout à la fin du récit que le lecteur découvre l'envers du spectacle : la durée de réalisation d'un spectacle, une présentation de l'équipe artistique- de l'auteur au technicien- puis un premier lexique, suivi des superstitions, puis suivent des règles sous la forme : « *au théâtre, on est pas obligé ...* » de manger, téléphoner, répondre au comédien, rire fort... sous la forme de petits paragraphes et de dessins illustratifs, vient ensuite un plan annoté du plateau, et pour finir un nouveau lexique plus centré sur la technique. Et le mot de la fin est laissé à Lili : « *tu vois, ce n'est pas sorcier le théâtre !* »

²¹⁴ Le livre est publié par le Théâtre Jeune Public (TJP) et préfacé par le directeur du TJP dans la collection ENJEUX, illustré par Anne-Sophie Tschiegg (illustratrice) et écrit par Sabine Moisi (art thérapeute) et Delphine Verger (attachée aux relations avec le public au TJP), avec la participation de Laurent Contamin (auteur, comédien et metteur en scène, auteur associé au TJP), Gisèle Lichti (attachée aux relations avec le public au TJP) et Laure-Marie Rollin (attachée aux relations avec le public au TJP). La liste des collaborateurs, à laquelle j'ai ajouté leurs professions, apporte des garanties sur la qualité artistique de l'objet. Il s'agit d'une équipe d'expert maîtrisant les différents enjeux de la transmission pour les enfants, intérêt esthétique, contrôle éthique et valeurs techniques.

Le livre est vendu 5 euros au TJP, et en librairie, je l'ai acheté à la librairie pour enfant le Préau à Metz. La conception de cet ouvrage est originale. Il joue sur un renversement de la relation parent/enfant, car il place l'adulte en situation d'éducation et l'enfant comme désireux d'aller au théâtre. C'est des ouvrages très colorés aux dominants oranges et jaunes. Il est conçu pour abattre les barrières invisibles qui empêchent de devenir spectateur de théâtre ou de théâtre jeune public (ce n'est pas que pour les enfants mais bien pour toute la famille). C'est un ouvrage réalisé par une équipe très au fait des pratiques et des peurs du spectateur, l'ouvrage s'en ressent, et l'accent est mis sur les règles de savoir vivre au théâtre. Le renversement de la relation parent/enfant est le signal pour le lecteur du souci de respecter la « méthode active » c'est-à-dire la pédagogie moderne, attendue par la classe moyenne. Il est destiné aux enfants de 7 à 12 ans.

- La collection de Livre de Stéphanie :

J'ai rencontré Stéphanie à l'université, elle avait 22 ans et étudiait le théâtre à l'Université de Metz. Stéphanie empruntait tous les livres qui traitaient du théâtre à la bibliothèque universitaire en espérant : « pouvoir me les payer un jour ». Stéphanie a une affection particulière pour l'aventure du Théâtre des Amandiers, Brecht et Robert Wilson. Elle rêve de devenir administratrice de théâtre, et d'avoir une grande bibliothèque de théâtre. Stéphanie finit par : « trouver un moment pour commencer sa bibliothèque. » Elle m'explique : « avoir trouver à Paris un réseau de librairies d'occasion qui vendent des beaux livres de théâtre pour trois fois rien, et en avoir acheter une dizaine dont un sur Brecht dont je suis très contente. » Elle appelle « beaux livres » les livres de photos autour d'un spectacle, d'une compagnie ou d'un metteur en scène. Comme ce livre sur Brecht et le Berliner Ensemble à Paris²¹⁵, qui comporte des photographies et une analyse du théâtre de Brecht d'après les spectacles montés par le Berliner Ensemble à Paris. L'analyse repose sur la conception scénique de Brecht, la façon de jouer des comédiens, sa théorie de la distanciation, l'importance des accessoires, le style spécifique de ses décors et costumes sont étudiés en contrepoint de la démonstration photographique. Stéphanie aime ce livre et était à sa recherche : « pour sa qualité photographique et parce qu'il permet de voir des images de spectacle de Brecht, et en particulier une photo que j'aime beaucoup, celle d'Hélène Wegel dans le rôle de Mère Courage. »

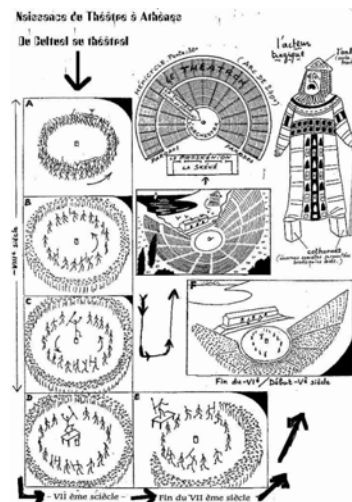
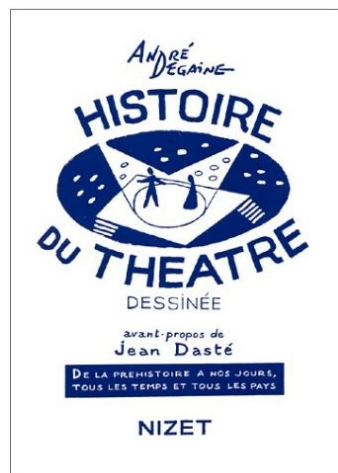
Ce livre fait partie d'un ensemble qui l'on peut appeler beaux livres pour adultes, se sont principalement des livres de photos autour d'un spectacle ou d'un artiste comme c'est le cas ici autour de Bertolt Brecht. Les textes occupent les trente premières pages sur 145. On peut

²¹⁵ Brecht et le Berliner Ensemble à Paris est co-écrit par Chantal Meyer-Plantureux et Beno Besson avec des photographies de Roger Pic. C'est un grand format- 250x310-, édité chez Marval qui est un éditeur de référence pour la photographie.

les qualifier d'articles chronologiques de type universitaire. L'un des auteurs, Chantal Meyer-Plantureux est Professeur en Arts du Spectacle, Université de Caen Basse-Normandie, et l'autre Benno Besson est metteur en scène, il a travaillé avec Brecht au Berliner Ensemble.

6.2. Des livres pour enseigner le théâtre :

Le livre pour l'enseignement théâtral constitue un deuxième type de livre visant essentiellement l'initiation. Je vais maintenant présenter un classique de l'initiation à l'histoire du théâtre visant adolescents et adultes, il s'agit de *L'histoire du théâtre dessinée* d'André Degaine édité chez Nizet. L'auteur explique : « J'ai toujours fait du théâtre pour rendre service, pour instruire les jeunes. À l'âge de la retraite, j'avais du temps, alors j'ai pensé que ce serait intéressant d'écrire cette histoire du théâtre. Ce travail m'a demandé cinq ans. J'ai tout fait, jusqu'à la mise en page » André Degaine pratique le théâtre en amateur au PTT, puis hors de cette société et se met à écrire. Il adapte entre autres *Les Bacchantes* d'Euripide pour un public ouvrier. Il se situe dans une démarche d'éducation. Il participe souvent aux émissions du Masque et le Plume de [France Inter](http://France-Inter.fr), bien qu'il ne fasse pas partie des critiques, et il a été souvent sollicité pour ses remarques sur l'histoire des pièces mises au programme.



J'ai rencontré cette histoire du théâtre en suivant des cours dispensés à l'Université en Arts du Spectacle. Je l'ai retrouvé plus tard au Conservatoire pendant des cours d'histoire du théâtre, le professeur nous a même incité à acheter ce livre qui est pour elle : « une bible pour comprendre l'histoire théâtre sans être rebuté, car le livre est très amusant. » Collette, 57 ans, professeur au CNR de Metz

6.3. Les livres pour « faire un spectacle » :

Laure, professeur des écoles de 32 ans, maman d'Eliote, petit garçon de 7 ans, m'explique que pour faire plaisir à son fils et pour le faire progresser, elle lui a offert un livre pour faire un spectacle : *Aujourd'hui théâtre, pour faire un bon petit chaperon rouge*²¹⁶. Laure m'explique son choix :

« Depuis plusieurs mois, Eliote fait des spectacles dans sa chambre, spectacle de magie ou de théâtre. Une fois le spectacle réalisé dans sa chambre, il nous invite au salon pour assister à son show. Et là, c'était de plus en plus éprouvant, il s'agissait d'histoire sans fin et sans but. Mais on pouvait voir qu'il aimait vraiment nous faire partager ses spectacles. Et un soir, son tonton qui est comédien était chez nous, Eliote fait un spectacle qui comme toujours est trop long et sans fin, alors son tonton essaye de lui expliquer comment faire un spectacle. Je vois qu'Eliote tente de comprendre mais qu'il a encore besoin d'outil. Et je découvre un super livre pour faire du théâtre. Et je décide de lui offrir. Ce livre est vraiment bien fait et m'a permis de faire comprendre à Eliote ce qu'est un spectacle. Depuis, il joue avec ce livre et il fait des invitations, des affiches. Il apprend des textes... » Laure, professeur des écoles, 32 ans, Nancy



La stratégie pédagogique est de proposer un texte qui donne envie de le représenter. Il contient tout ce qu'il faut pour monter le texte, c'est-à-dire qu'il est composé d'un cahier du metteur en scène, du livret de l'acteur (contenant le texte de la pièce), du formulaire d'invitation à remplir et d'une affiche à compléter elle aussi. Voyons en détail comment se décompose le contenu de cet ouvrage.

& Le cahier du metteur en scène : ce cahier débute par un récapitulatif du nombre de personnages, d'interprètes, indique la durée du spectacle, et se termine par un sommaire.

²¹⁶ Une pièce de Christian Jolibois et Romain Drac, illustration de Marie-Pierre Oddoux, analyse de Wilfrid Mazzorato. La présentation de l'équipe de réalisation de l'ouvrage garantit la qualité de l'ouvrage et montre un travail alliant art et analyse.

La première partie reprend la définition et la description d'une troupe de théâtre et met en avant les qualités requises pour chaque métier : par exemple le décorateur doit « être bricoleur et inventif », le comédien doit « avoir une voix claire et puissante, ne pas avoir peur de parler en public. » Au centre de ces deux pages est dessiné l'ensemble de la troupe.

Les deux pages suivantes reprennent les étapes du projet qui sont : découvrir le texte, distribuer les rôles, trouver un nom de troupe, trouver une scène, organiser les répétitions et promouvoir le spectacle. Cette partie est singulière car elle place l'enfant dans des conditions de production proche de la réalité. En partant de l'idée de troupe, les auteurs arrivent à faire survenir les difficultés liées au lieu de répétition et à la promotion de spectacle. Puis nous passons à l'analyse des personnages, découpée en trois parties : caractère, comportement, apparence. Sur ces pages, nous découvrons aussi une quantité d'astuces, de trucs et d'anecdotes.

Ensuite, nous entrons dans une phase technique de réalisation des costumes et des accessoires. Les accessoires sont listés, des patrons pour les costumes sont présentés. Il en est de même pour le maquillage et les coiffures, la scène et les décors. Arrive maintenant la régie musique (avec des bruitages) et lumière, celle-ci est réalisée avec des lampes et des lustres et aussi des rideaux pour avoir le noir total. Puis une page est consacrée aux saluts, comme remerciement aux spectateurs, présentés comme un moment fort en émotion.

Enfin nous arrivons au jour de la représentation, un « truc » pour gérer le trac est présenté, ainsi qu'une note aux techniciens et une note sur l'échauffement figurent également dans cette partie. Pour finir ce cahier de mise en scène, la dernière partie du livre est consacrée au texte et indications de mise en scène. Le texte est repris avec des mentions en italique et en gras pour :

- les ambiances sonores, musicales,
- les ambiances de lumière,
- les entrées et les sorties,
- des indications de jeu.

En résumé, tout y est pour que le spectacle fonctionne, tout est prêt pour réussir une mise en scène. Ce cahier finit par un lexique.

& Le livret de l'acteur : conçu pour être manipulé par le comédien en herbe, il reproduit le texte de la pièce, avec les didascalies. Au début du livret, les personnages sont représentés, ainsi que les personnages de chaque scène avec celle-ci. Une page à la fin est laissée vierge pour les notes personnelles. Ce texte est reproduit dans une qualité moindre, comme pour permettre au comédien d'écrire sur son exemplaire. Le texte met en scène Charles Perrault, sa nièce, l'accessoiriste, le loup, le chaperon rouge, le cochon et la mère-grand, il s'agit d'une réécriture du conte de Perrault le petit chaperon rouge, qui s'écrit et se joue sur scène.

& Affiche, invitation : l'originalité de ce kit de spectacle est d'avoir prévu une affiche et des invitations à remplir soi-même. L'affiche est en format A3, cartonné. Prévoir le matériel de communication permet aux jeunes comédiens de rentrer dans une démarche professionnelle et de se rendre compte de l'importance d'autre fonction dans le théâtre (les activités para scéniques connexes à la création d'une pièce).

L'intérêt de ce livre réside dans la possibilité de concevoir la réalisation d'un spectacle en y incluant l'idée de troupe. Les tâches nécessaires à la réalisation sont présentées : trouver un lieu de répétition puis de représentation, construire un collectif, trouver un nom à celui-ci, y intégrer un costumier, accessoiriste, technicien. De même, on y voit le travail de communication nécessaire afin de trouver un public, qu'ils devront attirer par la communication (affiche, invitation). Cet ouvrage est vendu tant aux professeurs de théâtre, aux animateurs qu'aux parents.

7. Les lieux d'attachement : de l'association au théâtre

Le spectateur a besoin de lieux qui lui servent à entretenir une relation privilégiée au théâtre. Il existe différentes formes de localisation de cette relation : l'association d'utilisateurs qui est une émanation des spectateurs, l'association (formelle ou non formelle) de spectateurs qui est proposée par un théâtre. L'association est le lieu de cristallisation d'un plaisir et c'est aussi un outil de politisation et de contrôle de l'utilisateur pour l'aider à l'activation du plaisir. J'ai pu rencontrer deux associations attachées à des théâtres : le FAC (Forbach Action Culturelle) et AUCCAM (Association des Utilisateurs du Centre Culturel André Malraux). Je

présenterais l'*AUCCAM*, puis un type associatif développé à l'initiative du théâtre : l'auberge des spectateurs.

7.1. L'association à l'initiative des usagers: les cas des usagers du CCAM et du FAC

L'*association des Usagers du Centre Culturel André Malraux* est présente à l'accueil du théâtre à chaque spectacle, c'est comme ça que j'ai pu en avoir connaissance. Le président interpelle chaque spectateur pour leur proposer la revue de l'association. L'association du *Centre Culturel Andrée Malraux*, scène nationale de Vandœuvre, est une association d'usagers. *AUCCAM (Association des Usagers du Centre Culturel André Malraux)* existe depuis 1999²¹⁷, elle se définit comme « une association jeune, soucieuse d'organiser des manifestations complémentaires à celles du CCAM. »²¹⁸ Son objectif est de « pratiquer autrement la culture (partager ses impressions, interrogations, bref avoir le sentiment de mieux goûter les spectacles proposés, s'associer à une démarche volontariste, participer à la promotion de la création actuelle). » Quatre membres de l'*AUCCAM* siègent au conseil d'administration du CCAM. L'adhésion à l'association des usagers du CCAM coûte 10 €, elle permet de recevoir le bulletin de liaison du CCAM et de bénéficier des tarifs préférentiels de la saison du CCAM, et des autres structures de théâtre public (CDN de Nancy et Thionville, Théâtre Gérard Philippe à Frouard)

Pour le directeur du CCAM : « l'*AUCCAM* est une structure et un partenaire important de la scène nationale, car il crée du lien avec les spectateurs, ils organisent et animent les rencontres avec les équipes de création, ils sortent un bulletin qui donne à voir les spectacles du point de vue des amateurs de théâtre et de danse. En tant que directeur, cette association m'est nécessaire. » Dominique, directeur du CCAM, 53 ans

AUCCAM a plus de 200 membres pour la saison 2008/09. Onze membres font partie du conseil d'administration de *AUCCAM*. Les activités d'*AUCCAM* consistent en l'organisation de rencontre d'artistes avec le public, en l'animation d'un groupe de recherche photographique, et en la publication de la revue *Raisonnances*.

²¹⁷ Les adhérents à *AUCCAM* bénéficient contre 10€ d'adhésion de l'offre tarifaire c'est-à-dire que le pass *AUCCAM* pour l'ensemble des spectacles à 100€ au lieu de 120€, le pass découverte pour 4 spectacles à 25€ au lieu de 30€, et le billet à l'unité 8€ au lieu de 10€. Cette adhésion permet de participer à des spectacles comme les lundis des petites formes, de l'envoi de recevoir le bulletin à domicile et enfin de bénéficier d'entrée gratuite pour certains spectacles.

²¹⁸ Tract d'information du *AUCCAM* pour la saison 2008/2009.

En tant que spectatrice au CCAM, la partie la plus visible des activités de l'*AUCCAM* c'est le bulletin de liaison : *Raisonnances*, c'est un périodique trimestriel, depuis 2003 (une trentaine de numéros ont paru). Le bulletin de liaison est en libre-service au CCAM au stand de l'*AUCCAM* qui se situe à l'accueil du CCAM. Il est constitué de deux A3 photocopiées et pliées. La page de couverture contient un éditorial du président annonçant le thème du numéro, et expliquant le choix du sujet traité. À l'intérieur du bulletin, on trouve des interviews d'artistes, des chroniques, des présentations de spectacle, des informations pratiques sur le CCAM, des réactions de spectateurs. Le bulletin de liaison, en donnant à ses rédacteurs un statut de consultant, crée une relation particulière des spectateurs à l'institution.

« Lire le journal de l'*AUCCAM* permet de comprendre les créations, d'avoir un autre point de vue sur les spectacles, parfois on retrouve des troupes pendant toute la saison. Quand je lis l'*AUCCAM*, je me sens comme une souri. Et il pose des questions aux artistes qui permettent de comprendre les spectacles. » Danièle, secrétaire, 52 ans, spectatrice

« J'ai adhéré à l'*AUCCAM*, pour soutenir l'initiative et leurs actions, pour avoir des tarifs préférentiels et parce que j'aime bien leurs bulletins. Aussi parce que ça fait de vous un spectateur privilégié, un relais. » Chantal, professeur, 45 ans

« Quand tu es adhérent à l'*AUCCAM*, tu deviens bénévole au CCAM, tu files des coûts de mains pendant le festival ou pendant d'autres manifestations. Tu peux aussi faire des articles. C'est un engagement pour soutenir le lieu. » Franck, 35 ans, comédien

Le spectateur, en adhérant à l'association, s'engage dans sa pratique et revendique son usage du lieu. Il n'est plus « simple » spectateur mais partie prenante du porteur du projet artistique du CCAM. Dans le cas de l'*AUCCAM*, se sont les spectateurs qui se fédèrent, par une démarche participative et volontariste, pour trouver une place dans l'institution, pour y jouer un rôle.

- L'*AUCCAM* et la crise au CCAM en 2008

En 2008, le CCAM doit faire face à une crise financière importante mettant en péril sa survie. Il s'agit des difficultés économiques liées à un déficit (exploitation 2007 et Festival *Musique Action* lié au CCAM 2008). L'origine du déficit est associée à la saison hors les murs non prévue et d'un sur-investissement artistique à quoi s'ajoute l'absence des crédits complémentaires sollicités. Une procédure d'alerte est déclenchée par le Commissaire au compte le 3 juin. Le CCAM a déjà défini son plan de redressement (2008-2011). L'*AUCCAM*

se porte solidaire du CCAM et propose d'apporter l'assistance que la Scène Nationale pourrait solliciter. Elle s'engage « dans l'effort, tout à fait indispensable, de recrutement d'un public de plus en plus large, capable d'assurer une fréquentation régulière des activités proposées par le CCAM ». Et lance un appel au fonds de solidarité. L'*AUCCAM* récolte 25000 € auprès de 300 donateurs. L'association s'engage à apporter une contribution effective, complémentaire de la seule prise en charge des frais de fonctionnement.

Le directeur du CCAM explique le rôle de l'*AUCCAM*: « si le CCAM n'avait eu d'association d'utilisateurs, tout aurait été plus compliqué, surtout pour mobiliser les dons de spectateurs. L'*AUCCAM* a été un relais, un partenaire plus qu'utilitaire, ils ont permis de faire circuler l'info, de concentrer les dons. Ils ont permis aux spectateurs de se regrouper et de montrer l'utilité et l'attachement du CCAM. C'est une vraie association d'utilisateurs qui peut s'activer dans les moments de crises. » Dominique, directeur du CCAM, 53 ans

7.2. L'association comme dispositif d'intéressement : le cas de l'auberge des spectateurs du CDTL

Dans d'autres cas, c'est l'institution elle-même qui peut utiliser la forme de l'association de spectateur. L'auberge du spectateur est un dispositif proposé au CDN de Thionville. Il est ouvert à tous les spectateurs, mais on y retrouve surtout des habitués du CDTL. C'est un dispositif hybride entre école des spectateurs et rencontre avec les artistes. Il a été mis en place en 2004 par Laurent Gutmann et ne sera pas reconduit après son départ en 2010.

L'auberge des spectateurs est un dispositif de formation des spectateurs conçu en trois temps :

1. Un échauffement théâtral, une manière d'appréhender l'espace scénique, d'aborder le thème de la soirée, de le concrétiser, par des exercices légers.
2. Une approche plus réflexive sur un sujet ayant trait au théâtre, sous la houlette d'Olivier Goetz, maître de conférences à l'Université Paul Verlaine – Metz et avec un ou une invité(e) référent(e) sur ledit sujet.
3. Un repas qui clôt la soirée et permet de prolonger la rencontre et l'échange dans la bonne humeur du verre de l'amitié ²¹⁹

L'auberge comme le montre ce descriptif est un échange théorique et un moment de détente. Les thèmes abordés pour la saison 07/08 sont : théâtre et musique, du roman à la scène, faut-il faire théâtre de tout ?, théâtre et marionnette, et enfin, théâtre et nouvelles technologies. À chacune de ces soirées correspond des spectacles programmés par le CDTL,

²¹⁹ Tract d'information sur l'auberge des spectateurs du CDTL saison 2008/2009

par exemple en 2008, *L'européenne*, *Je suis tombé*, *Les aveugles*, et de nouveau *Je suis tombé*.

Les personnes invitées par Olivier Goetz étaient :

- Richard Dubelski (musicien, compositeur),
- Dominique Répécaud (musicien, directeur de la Scène Nationale de Vandœuvre lès Nancy).
- Laurent Gutmann,
- Bérangère Vantusso (metteur en scène des *Aveugles*, marionnettiste),
- Chantal Guinebault (enseignante au département Arts du Spectacle à Metz, scénographe, collaboratrice de l'association Théâtre de Marionnettes et des Arts Associés),
- et pour la dernière Ludovic Rivalan, vidéaste pour *Je suis tombé*, et Laurent Gutmann, metteur en scène de *Je suis tombé*.

L'auberge des spectateurs au théâtre en bois à Thionville :



Il y a une trentaine de personnes dans le foyer du théâtre en bois, tout le monde se connaît plus ou moins. Des groupes sont déjà formés, je reconnais des habitués de l'auberge, deux groupes de trois étudiants, des couples de spectateurs, des habitués du théâtre. Je connais presque tout le monde au moins de vue.

Rolande, spectatrice assidue, m'explique qu'elle y retrouve des amis, que c'est un endroit d'échange « avec qui parler des spectacles, surtout quand on vit seule, c'est le lieu conçu pour... » Après ce temps de salutation, nous nous asseyons, prêts à écouter les consignes de la soirée.

Un des deux invités prend en main l'échauffement. La mise en route est plutôt lente, cette partie plus physique n'est pas obligatoire. L'espace se coupe alors en deux : ceux qui font les exercices et les autres qui deviennent spectateurs. Après 20 minutes de training très abordable sur le souffle et des exercices de relaxation, le temps est venu d'écouter.

Nous entrons dans le théâtre en bois, la division spectateurs et conférenciers se fait naturellement. Sur scène, Olivier Goetz introduit la soirée, et présente ses invités, il leur donne la parole, ce soir, on parle de musique, et on en écoute. La musique de cette soirée, comme le fait remarquer le maître de cérémonie, ce n'est pas Brecht au contraire, on entre dans la musique et le théâtre musical d'aujourd'hui. Richard Dubelski fait des démonstrations, c'est-à-dire qu'il est venu avec une bande son, qu'il fait écouter et commente.

La parole est ensuite donnée aux spectateurs qui posent des questions autour de la musique que nous avons écouté, de la manière de composer pour le théâtre. La parole passe bien de la salle à la scène et un échange s'instaure rapidement. C'est Anaël, chargé des relations avec le public qui par un signe de main demande à Olivier Goetz de clore les échanges et de passer à table où les discussions peuvent continuer.

Dans l'atelier du théâtre nous attend un buffet réalisé par un traiteur. Il est aussi temps de payer l'entrée de la soirée soit 10 euros. Il est temps de choisir sa table, pour pouvoir poursuivre les échanges. Et là, je vois les groupes choisir des tables, les habitudes ont l'air prises, chacun sait où il va, on peut à ce moment reconnaître les nouveaux qui attendent des places libres. Une jeune femme s'assied face à moi, et me dit « c'est ma première auberge, c'est même la première fois que je vais au théâtre à Thionville, j'arrive en ville. J'espère que je peux manger et discuter avec vous. J'ai envie de rencontrer des gens, d'avoir des infos sur le théâtre. »

Carnet de bord saison 07/08

Nous voyons que l'auberge des spectateurs est conçue pour établir un échange sur le théâtre avec et entre les spectateurs. Elle est un moyen d'initiation au théâtre, à la critique et à l'analyse. Comme nous dit Rolande « on vient pour discuter théâtre ». C'est en même temps, un lieu de rencontre et de convivialité. On ne peut venir là par hasard. Il s'agit d'un lieu de transmission de l'art théâtral par la confrontation au « faire » théâtral. Le directeur du théâtre, Laurent Gutmann revendique ainsi publiquement un rôle de formation du spectateur.

Le théâtre devient une maison dans la pratique des spectateurs comme l'expliquent Charlotte et Marie-Madeleine :

« *Le théâtre du Saulcy*, c'est la maison, d'abord parce que je suis encore étudiante et parce que j'ai vu le théâtre naître, voilà quoi. » Charlotte, 29 ans, étudiant

« Le CDTL, c'est comme chez moi, depuis l'atelier senior, je connais tout le monde et tout le monde me connaît. » Marie Madeleine, 70 ans

Le spectateur a besoin pour faire vivre et développer, parfois pour défendre son attachement, de lieu, c'est pour lui une façon de faire vivre son amour et de la partager avec d'autres passionnés.

CONCLUSION : Les différentes formes d'amour du théâtre

Le spectateur de théâtre est la première partie de ce qui constitue l'amateur de théâtre, celle d'usagers, pratique elle-même complexe (car elle ne repose pas que sur la sortie au théâtre) et hétéroclite, avec différents réseaux de pratiques qui s'entrecroisent : un réseau de théâtres publics qui croise un réseau de théâtres associatifs. Bien que le théâtre public, c'est-à-dire subventionné, ait beaucoup d'importance et laisse peu de place aux initiatives privées, ce qui explique aussi son importance dans ce travail de thèse.

La particularité de la sortie au théâtre, et de la pratique de spectateur c'est qu'elle « combine activité culturelle et pratique de sociabilité, expérience artistique et activité mondaine »²²⁰. Ainsi la sortie au théâtre demande des « compétences sociales qui ont trait à la maîtrise des codes de comportement en vigueur dans les lieux de spectacle. »²²¹ C'est ce qui rend la pratique de spectateur difficile à pénétrer en tant que novice.

Cependant la pratique de spectateur ne s'arrête pas à la seule sortie au théâtre, elle existe aussi dans les échanges sur les « goûts » et vit également à travers des objets et des dispositifs qui existent en dehors de la soirée au théâtre.

Je conclus cette partie avec Jacques car il témoigne d'une pratique complète d'un amoureux du théâtre, il fait se mêler différentes pratiques, en particulier celle de spectateur régulier et de metteur en scène amateur. En effet, Jacques est un spectateur assidu depuis plusieurs années, je l'ai croisé à Thionville, Nancy, Metz et Forbach. C'est aussi un metteur en scène amateur, il monte des spectacles avec la compagnie amateur Plexus à Metz. Et enfin, il collectionne les livres, les costumes, les masques, les cartes postales. Jacques est aussi titulaire d'une thèse de doctorat sur la représentation qui a été dirigée par Anne Ubersfeld. Jacques aime et sait parler de théâtre. J'ai souvent avec lui, eu de grandes conversations sur le chemin de retour du théâtre à chez moi. Malheureusement comme beaucoup de spectateurs, je vois beaucoup moins Jacques aujourd'hui qui se rend moins dans les salles de théâtre mais qui continue, par le biais de son travail- il est maître de conférence à IUT de Metz- à enseigner le théâtre et à faire du théâtre à l'université, et à demander à ses étudiants d'aller au

²²⁰ Philippe Coulangeon, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, coll/. repères, la découverte, 2010, p. 107.

²²¹ ibidem

théâtre. Jacques est ainsi un producteur de théâtre, un amateur.



Spectateurs au CDN de Thionville, mai 2008

L'AMATEUR COMME PRODUCTEUR : QUAND AIMER CONSISTE À EN FAIRE



Photo des coulisses de *Closet*, Boias Frias, Théâtre du Sauley, 2001

L'AMATEUR COMME PRODUCTEUR :
QUAND AIMER CONSISTE A "EN FAIRE"

L'amateur de théâtre peut avoir deux figures : celle du simple consommateur de pièces de théâtre (spectateur, lecteur, téléspectateur), ou celle du praticien en dilettante du comédien, metteur en scène, auteur amateur. Ces deux figures, producteur et consommateur, sont deux manières d'aimer le théâtre et de vivre sa passion, l'une plus intériorisé (celle de consommateur) et l'autre plus intériorisée (celle de producteur). Ce chapitre traitera des praticiens (comédien, metteur en scène, auteur) amateurs en associant une étude socio-démographique des troupes de théâtre en lorraine, une observation de l'offre de formation, une analyse de situations de production des spectacles amateurs.

Envisagé du point de vue du praticien amateur, le théâtre désigne un « enchevêtrement de pratiques de registres variés ». Faire du théâtre en amateur « se traduit par la préparation d'un rôle dans un ou plusieurs spectacles, mais aussi à tous les aspects matériels et organisationnels des spectacles »²²² Ces aspects sont multiples : il faut s'occuper des billets, envoyer des invitations, réaliser des costumes, fabriquer des décors, imprimer des programmes. La pratique du théâtre en amateur, par ailleurs, ressemble à d'autres pratiques de sociabilité, son contenu doit s'accorder avec les attentes ludiques comme l'explique Thomas Morinières le théâtre amateur doit « s'enchevêtrer avec d'autres pratiques familières et la représentation qu'ils en ont doit être en accord avec leurs dispositions (rire, s'amuser, sortir hors du foyer domestique, ...) ».²²³

Pour pratiquer le théâtre en amateur, un individu dispose de deux possibilités : il peut s'inscrire dans un atelier-théâtre (offert, soit par un lieu institutionnel, soit par une compagnie professionnelle), ou bien intégrer une troupe d'amateurs (constituée en association ou moins formelle).

²²² Thomas Morinière, *Le théâtre des amateurs*, Bellecombe-en-Bauges, Editions du Croquant, 2007, p. 18.

²²³ *ibidem*, p. 19.

Les ateliers-théâtre « professionnels »

Les ateliers-théâtre sont des cours de théâtre proposés par des théâtres, des établissements culturels ou des compagnies de théâtre. Ils sont confiés à un professionnel, metteur en scène ou comédien. Ils sont payants, entre 45€ et 150€ le trimestre. La plupart se déroulent un soir en semaine, les séances peuvent durer entre deux heures et quatre heures. Ils accueillent de 6 à 40 personnes. Ils sont le plus souvent organisés en classes d'âge : enfant (6 ans à 12 ans), adolescent (13 ans à 18 ans) et adultes et en degrés de maîtrise initiation ou perfectionnement. Mais cela dépend essentiellement du contexte, de l'importance du public et de l'ancienneté de la formation.

En 2008, le *Centre Culturel André Malraux* à Vandœuvre-lès-Nancy propose ainsi un atelier théâtre généraliste sans distinction d'âge et de maîtrise technique :

ATELIER THÉÂTRE

Animé par : Marie -Noëlle Brun (Cie Vent d'Est)

Atelier ouvert à ceux qui désirent approfondir le travail de l'acteur et de la mise en espace. Cette recherche et cette formation prennent appui sur l'élaboration d'un langage commun, l'exploration de supports théâtraux et non théâtraux. L'atelier convient aussi bien à des débutants qu'à des non débutants.

Réunion d'information le **mardi 2 Octobre 2007 à 20H15** au CCAM

L'atelier se déroulera un mardi par semaine d'octobre à décembre 2007 / un week-end par mois de janvier à juin 2008 (sauf vacances scolaires).

Tract pour la saison 07/08

L'animateur de l'atelier du CCAM était la directrice de la compagnie *Vent d'Est*, en résidence au CCAM, la résidence a été l'occasion pour elle de réaliser une création professionnelle. L'atelier théâtre était associé à ce travail. Il visait à rendre visible la présence de cette artiste et d'intéresser le public local à son activité. La forme de l'atelier témoigne de cette préoccupation. L'atelier demande un engagement d'un soir par semaine puis d'un week-end par mois pendant six mois, ce qui est plutôt important dans la pratique d'atelier. L'accent y est mis sur le travail de l'acteur et l'exploration.

Si cet atelier a un caractère exceptionnel, l'offre de la Maison de la Culture et des Loisirs Saint Marcel à Metz nous confronte à une institution qui organise chaque année des ateliers

théâtre, adaptés aux différents types d'usagers potentiels du service proposé :

Théâtre

Les Ateliers théâtre adultes accueillent chaque Mercredi et Vendredi les personnes qui veulent se former à l'art dramatique.

Les séances se déroulent en deux périodes :

- Pendant la première heure de l'atelier, des jeux sont proposés par l'animateur.

En premier un training corporel, puis viennent les exercices pour développer la mémoire, l'écoute verbale et non verbale, parfaire la diction, la notion de respiration, l'exercice des sens, la gestuelle. Ces jeux s'effectuent en groupe, à deux ou plusieurs personnes. Un lien pédagogique fort ponctue chaque expérimentation.

- La partie suivante du travail concerne l'expression.

Des situations de théâtre sont vécues par le biais d'improvisations, seul ou en groupe. Vient ensuite la construction à partir du texte d'auteur qui constitue la mise en œuvre du travail qui sera joué et présenté en public.

Une série de 6 représentations clos la saison d'avril à juin.

Atelier **théâtre adultes** chaque Mercredi de 18h45 à 22h00

Atelier **théâtre enfants** chaque Mercredi de 14h00 à 16h00

Atelier **théâtre ados** chaque Vendredi de 18h00 à 20h00

La formation des futurs comédiens est assurée par 2 professionnels du spectacle, Juliette & Jac Guerrier, metteurs en scène et co-directeurs de la Compagnie Aladin.

Tract pour la saison 07/08

Dispensés par un couple de professionnel reconnu localement, (metteur en scène et directeur de compagnie), les ateliers de la Maison de la Culture Saint Marcel à Metz, rentrent dans le fonctionnement général de ce type de structure qui propose des ateliers musique, danse, café-théâtre, radio amateur, etc, aux familles de l'agglomération messine. On peut retrouver une offre quasi identique, avec des variations de volume, dans d'autres MJC.

La participation à une troupe amateur :

Pour pratiquer le théâtre amateur en Lorraine, certaines personnes vont s'inscrire dans une compagnie de théâtre d'amateurs. S'intégrer dans une troupe d'amateurs, n'est pas la même démarche que s'inscrire dans un atelier théâtre. Il s'agit d'avoir une occasion, souvent offerte

par le bouche-à-oreille, plus rarement, par une petite annonce ou une affiche invitant à une réunion de présentation du projet. Il reste rare que les troupes recrutent en passant des annonces ou en imprimant des flyers, cependant les compagnies de théâtre universitaire utilisent ce type de recrutement.

Plus aléatoire que l'inscription à un atelier, la participation à l'activité d'une troupe amateur nécessite un plus grand engagement personnel. La plupart des troupes de théâtre d'amateurs sont des troupes constituées autour de la réalisation d'un spectacle. Ces troupes se défont, au moins partiellement, lorsque le spectacle a été donné. Leur existence ne repose donc que sur la bonne volonté des personnes et leur respect du contrat tacite que constitue la participation à la troupe. L'incertitude pèse donc sur la réussite du projet, de son aboutissement et de sa qualité. Le spectacle devient rapidement chronophage. Le rythme des répétitions varie avec la création du spectacle passant d'un soir par semaine en début de saison à tous les week-ends avant de jouer. L'investissement requis est plus difficile à chiffrer, car il n'est pas seulement monétaire mais matériel : costumes, photocopies, accessoires et en nature : outre le temps et il y a la dépense d'énergie physique et nerveuse que requiert le jeu. Parfois il y a une souscription à l'association qui gère la compagnie amateur, mais cela excède rarement 20 €. L'amateur qui se joint à une troupe s'engage à un investissement en temps, en disponibilité, en charge de travail artistique et para artistique plus lourd que dans l'atelier.

Longtemps, c'est cette figure du comédien amateur pratiquant en troupe qui a représenté aux yeux de l'opinion publique les qualités ou les défauts de la pratique théâtrale en amateur. Cette situation s'est profondément modifiée, avec la multiplication des dispositifs publics valorisant l'investissement des professionnels dans la formation des amateurs. La figure des comédiens amateurs est devenue celle du bénéficiaire - élèves en difficulté, mères célibataires, adolescents des banlieues, etc- de ce militantisme artistique, il ne reste que la troupe d'amateur n'en constitue pas moins la figure la plus consistante.

CHAPITRE 1

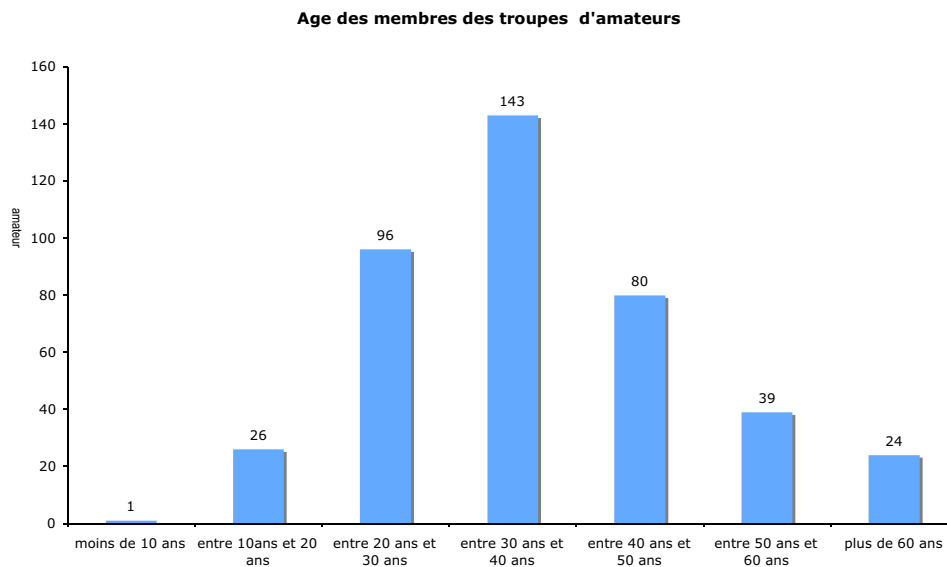
LA PRATIQUE EN AMATEUR

1. L'enquête sur les troupes d'amateurs en Lorraine

L'analyse de la pratique en amateur, c'est par elle que nous commencerons. L'enquête sur les troupes d'amateurs en Lorraine réalisée en 2001 nous confronte à des individus engagés dans une troupe²²⁴. Elle permet de reconnaître des caractéristiques de l'investissement dans le théâtre d'amateurs.

&

Des comédiens de tout âge :



Les praticiens amateurs en troupe se recrutent à tout âge, ce qui est un indice aussi bien de la durée de l'attachement pour certains praticiens, que de l'intéressement des différentes classes d'âges pour le théâtre d'amateurs. Le caractère durable de l'attachement est révélé par le rapport sur les publics du spectacle vivant : « le chant et le théâtre sont pratiqués davantage (que la pratique d'un instrument ou la danse) au long de la vie »²²⁵ ce qui explique qu'il n'y a pas

²²⁴ cf. Enquête réalisée pour le DRAC Lorraine, Jean-Marc Leveratto, "*Le théâtre d'amateurs en Lorraine*", État des lieux des troupes de théâtre d'amateurs en Lorraine, Drac de Lorraine, 2000-2002.

²²⁵ DMDTS, *Les publics du spectacle vivant*, Repères DMDTS N° 4 - Février 2008.

de « trou statistique » dans la pratique. Pour les variations dans la pratique artistique, celle-ci n'est pas nécessairement ralentie par l'entrée dans la vie professionnelle, mais pourra bénéficier de la stabilité engendrée par un emploi qui permet de s'inscrire sereinement dans une activité ludique.²²⁶ Le théâtre amateur est également beaucoup pratiqué pendant les études universitaires (20 à 30 ans) comme nous le voyons à l'Université de Metz, qui compte une dizaine de compagnies ou groupes d'amateurs. L'inscription dans une troupe d'amateurs est un moment d'autonomisation, de prise de risque, d'envie de liberté, même dans le cas du théâtre universitaire. Il l'est également dans le cas des pratiquants d'ateliers, comme l'explique Joël, comédien amateur ou Claudia, animatrice de théâtre :

« Je ne voulais plus faire de théâtre en atelier, j'avais envie d'être plus libre artistiquement, et de mener des projets de A à Z. » Jean, employé, 40 ans,

« À un moment donné, j'ai vu que certains amateurs ne se plaisaient plus en atelier, qu'ils avaient fait le tour... Je ne leur apportais plus rien, ils ne s'amusaient plus. Je suis allé les voir, et je leur ai expliqué que l'atelier n'était plus fait pour eux et que même ils me gênaient d'une certaine manière car je ressentais leur ennui, je leur ai donc dit : créez une compagnie amateur, il est temps de faire vos propres projets et ils l'ont fait, et parfois je leur donne des coups de mains. » Claudia, animatrice d'atelier, 60 ans.

L'intéressement des différentes classes d'âges pour le théâtre d'amateurs résulte des contraintes de distribution inférentes à la réalisation d'un spectacle théâtral. Trouver les emplois nécessaires à la représentation d'une pièce de théâtre oblige de rechercher activement des amateurs de tout âge. Cette caractéristique de l'emploi constitue elle-même un principe de l'attachement au théâtre d'amateurs. Il est souvent, surtout à la campagne, un loisir familial au sens d'un loisir pratiqué en famille, ce qui fait que l'on retrouve parfois dans la même compagnie le père, la mère et les enfants. Mais il faut être attentif, également, au phénomène de transmission familiale qui caractérise le théâtre d'amateurs, comme l'explique Théophile :

« Je sais que Lydie qui est à l'origine de théâtre de Verny commence à être vieille, et a envie d'arrêter, moi je fais du théâtre avec eux depuis tout petit, ma mère fait partie de la troupe depuis toujours. Je n'ai pas envie de voir cette troupe s'arrêter mais je comprends que pour Lydie, l'envie d'arrêter soit justifiée... Alors, je sais que dès qu'elle se sentira prête à laisser la main, je prendrai la relève. C'est quelque chose de normal pour moi, c'est ma famille le théâtre de Verny. » Théophile, étudiant, 20 ans.

²²⁶ Gaëlle Redon, *Sociologie des organisations théâtrales*, Paris, Harmattan Logiques sociales, Sociologie des Arts, 2006, p. 117.

Certains individus s'inscrivent durablement dans cette pratique de loisir du fait de leur progression au fil des saisons. Leurs rôles changent et ils peuvent accéder à des premiers rôles, et parfois changer de fonction au sein de la troupe, passant de comédien à scénographe auteur ou metteur en scène. Le plaisir de progresser est une motivation qui explique la carrière dans le théâtre d'amateurs, celle-ci ne se laisse pas réduire à l'ambition :

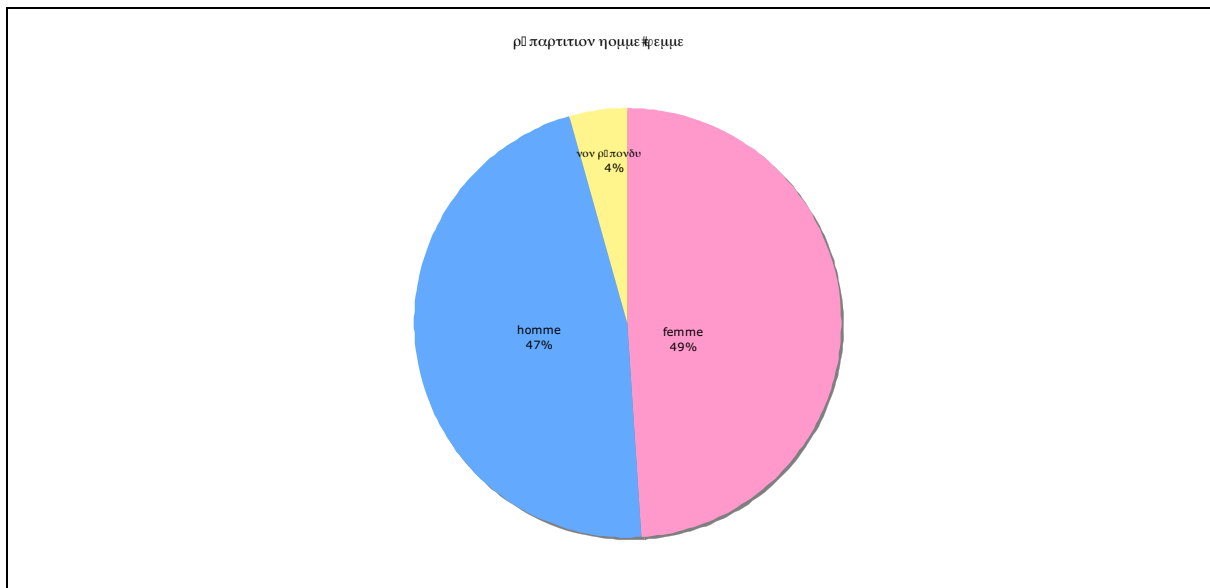
« Cette année, je n'avais pas envie et pas le temps de jouer (car j'attends un bébé) mais je ne voulais pas pour autant être coupée de ma troupe de théâtre, alors je me suis investie autrement en faisant les costumes.» Amandine, animatrice culturelle, 25 ans

La convivialité et l'amitié qu'il permet de nouer, et en effet, une raison de s'investir dans le théâtre d'amateurs.²²⁷ Les amateurs engagés dans la pratique soulignent tous que : le théâtre est une activité collective, que l'on pratique aussi pour le plaisir d'agir ensemble. Les temps de « pause » sont attendus comme des moments où le groupe se retrouve, c'est un moment où les individus échangent sur leurs vies privées, ou ils prennent des nouvelles les uns des autres. La formation du groupe, sa cohésion, son énergie forme sa convivialité. Les amateurs doivent se sentir bien pour que la création puisse avoir lieu, comme explique Virginie qui préférera ne pas prendre part à une troupe :

« Je faisais du théâtre, il y a quelques années, j'ai dû arrêter, mais j'aimais le théâtre et l'ambiance de groupe. Je suis venu voir cette compagnie pour retrouver ce que j'avais aimé : faire du théâtre et l'ambiance, l'amusement. Mais j'ai vite compris que je ne trouverai pas ma place : je suis trop absente et le groupe fonctionne sans moi. Quand j'arrive, je sens que je ne suis pas à l'aise, même si les gens me parlent et essaye d'être sympa. Mais ça ne marche pas...J'étais trop absente, ils se connaissent bien, et je me sens pas en confiance avec eux...Je ne dis pas ça contre eux... » Virginie, 26 ans, employée

²²⁷ Toutes les analyses sur le théâtre d'amateurs rélevent que la pratique du théâtre en amateurs est un lieu de sociabilité et de convivialité (Leveratto, Redon, Morinière).

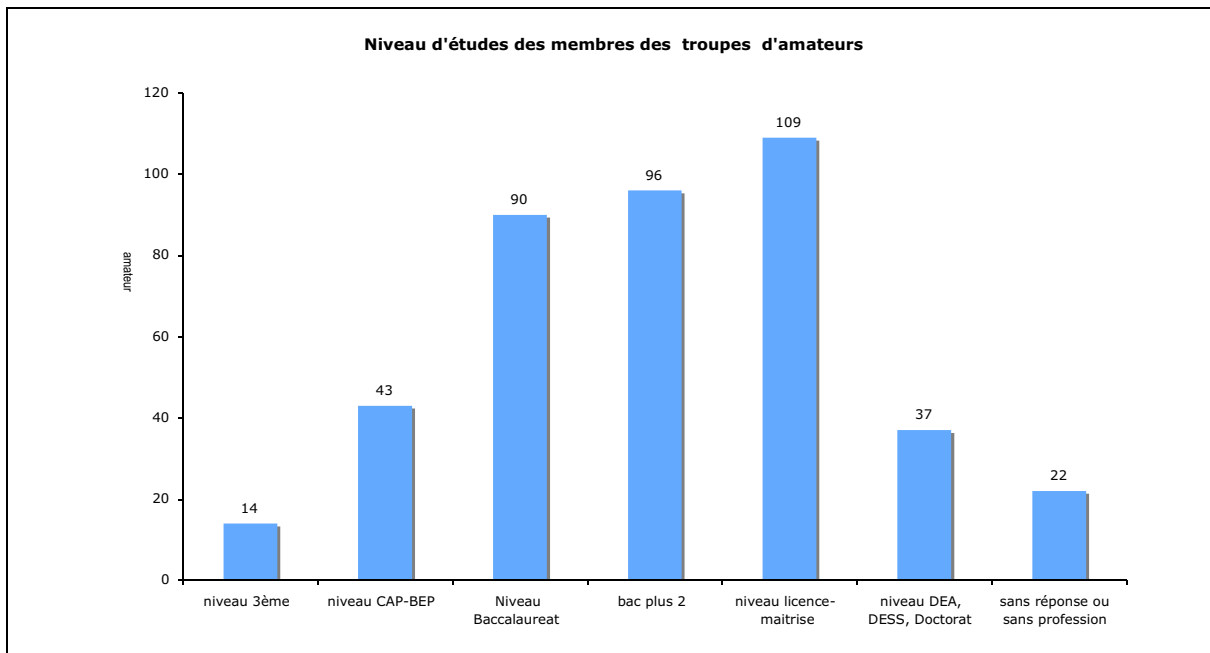
& Genre des membres des troupes d'amateurs : l'égalité des sexes



Le nombre de femmes et d'hommes est équivalent dans la pratique amateur, ou du moins l'écart n'est pas significatif. C'est un loisir mixte, autant pratiqué par les hommes que les femmes. Cette répartition est due à la spécificité du théâtre qui nécessite sur scène des hommes et des femmes et aussi à sa spécificité technique qui ne demande pas dans la pratique amateur de grande prouesse corporelle mais de savoir tenir son corps et de savoir articuler, ce qui est à la portée autant des hommes que des femmes. Sur le plan national,²²⁸ on constate également que les femmes pratiquent plus les loisirs culturels que les hommes, qui s'investissent plus dans les loisirs sportifs.

²²⁸ Développement culturelle, *Les activités artistiques amateur* N° 109, mars 1996.

& Niveaux d'études des praticiens amateurs en nombre d'amateurs :

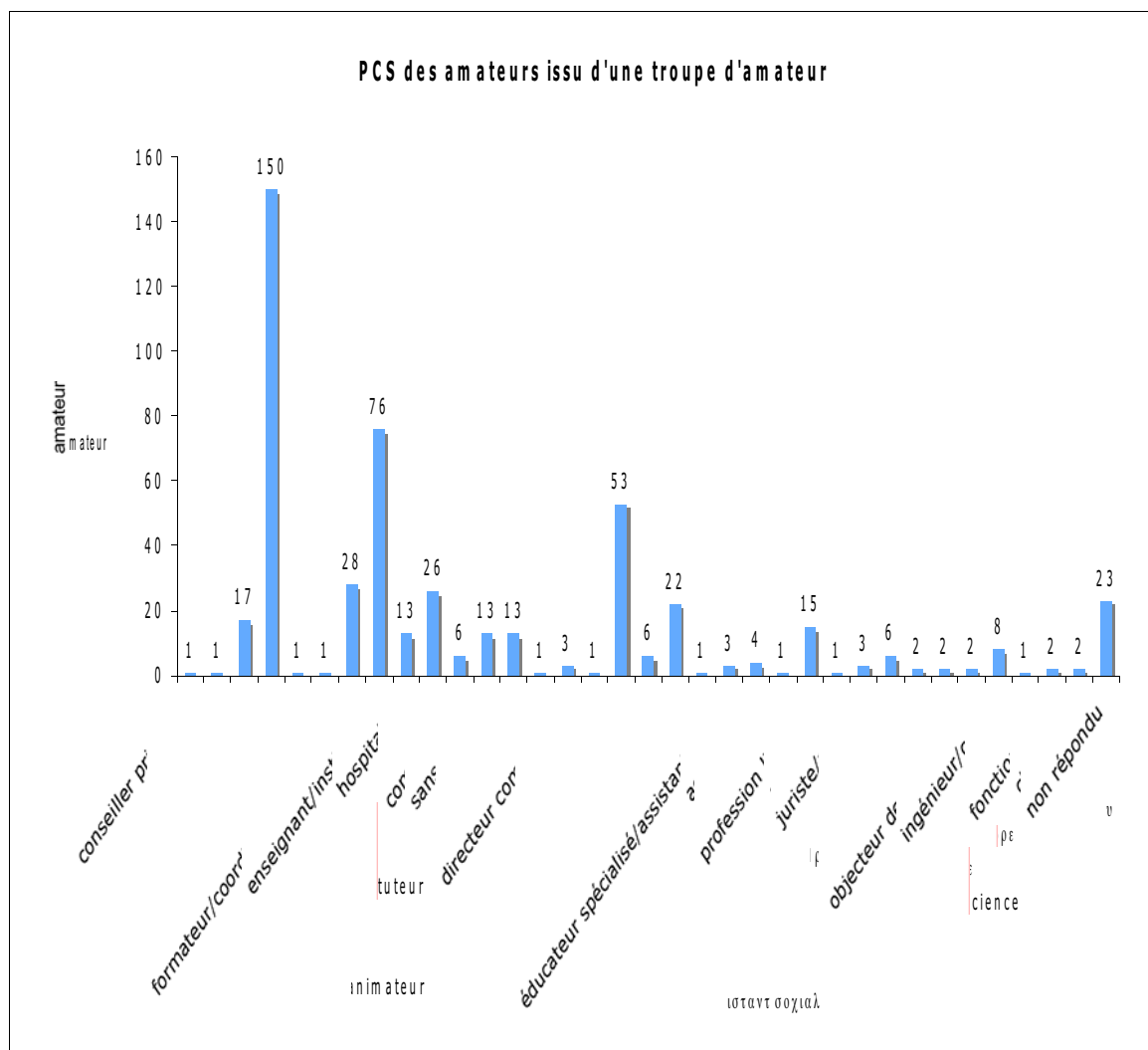


Le niveau d'études est élevé, la plupart des membres ont au moins un baccalauréat. « Les activités artistiques amateurs n'échappent pas à la "loi", souvent vérifiée par les enquêtes sur les pratiques culturelles : leur diffusion est étroitement liée au niveau de diplôme (beaucoup plus qu'au niveau de revenu), les «cadres et professions intellectuelles supérieures» devançant dans tous les domaines les autres catégories socioprofessionnelles. Les disparités sociales et géographiques sont toutefois moins marquées que dans le cas de la fréquentation des spectacles culturels : ainsi, le profil socio-démographique des amateurs de musique, de peinture et de théâtre apparaît moins déséquilibré que celui du public des concerts, des galeries d'art et des salles de théâtre, notamment à l'égard du rapport Paris/province et de la proportion de diplômés de l'enseignement supérieur. » ²²⁹

Le théâtre semble être dans sa pratique, un loisir lettré. Le nombre d'étudiants élève le niveau de diplôme. Le metteur en scène et l'auteur ont besoin pour asseoir leur légitimité, d'avoir une connaissance littéraire, soit pour pouvoir comprendre le texte et en proposer une mise en scène, soit pour pouvoir écrire un texte et faire de la dramaturgie (analyse de texte de théâtre).

²²⁹ Développement culturelle, *Les activités artistiques amateur* N° 109 - mars 1996.

& Une grande diversité de métiers : le mélange socio-professionnel :



Comme pour les spectateurs, nous nous trouvons face à un nombre important d'étudiants, puis d'enseignants, et d'employés. Il est intéressant de noter que 22 d'entre eux sont intermittents du spectacle, c'est-à-dire professionnel dans un domaine du spectacle. Cette présence des intermittents s'explique soit par la présence de techniciens lumière professionnels, soit par la présence de metteurs en scène professionnels. Ces professionnels interviennent contre un salaire. L'engagement de professionnel s'explique surtout par le souci de qualité du théâtre amateur contemporain, tant au niveau technique (lumière) qu'au niveau artistique (engagement de metteur en scène). L'amateur se donne « les moyens d'un véritable accompagnement qui peut se concrétiser à des niveaux très différents de la production ou de sa préparation. »²³⁰

²³⁰ Jean Caune, Marie-Christine Bordeaux, Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Le Théâtre des amateurs. Et*

L'enquête sur le théâtre amateur en Lorraine permet grâce à « L'échelle d'observation permet de préciser le rôle que joue le diplôme dans la pratique du théâtre en amateur. La corrélation relevée par le rapport du Département des études et prospectives (DEP) entre niveau de diplôme et pratique d'une activité artistique en amateur semble plus enregistrer une différence de durée moyenne des études entre des générations de praticiens²³¹ qu'une efficacité du diplôme en tant que tel »²³². Pour ce qui concerne la Lorraine, la part des enseignants, toutes catégories confondues (soit 76 amateurs) – professeur des écoles (instituteurs), professeurs certifiés et agrégés, professeurs des universités, formateurs – équivaut à celle des artisans, ouvriers, employés, secrétaires (102 amateurs) – laquelle leur est même supérieure. Ceci confirme le fait que le constat statistique, au plan national, du poids du diplôme dans l'accès à la pratique du théâtre en amateur est – plutôt que l'indicateur de l'efficacité d'une disposition culturelle incorporée (et donc indépendante de l'école) – surtout un indicateur de l'efficacité de l'école en tant que lieu de diffusion de la culture théâtrale²³³. Les « professions intermédiaires » (44 amateurs) devancent en Lorraine les « cadres et professions intellectuelles supérieures » (10 amateurs), eux-mêmes devancés par les « employés et ouvriers » contrairement à ce qu'on observe d'ordinaire dans les enquêtes sur les pratiques et les consommations culturelles²³⁴.

& Une pratique urbaine et rurale²³⁵

Le théâtre d'amateurs Lorrain se caractérise par une concentration autour des centres urbains. Cette concentration confirme le rôle de socialisation des établissements théâtraux – centres dramatiques notamment – et des compagnies subventionnées par les pouvoirs publics dans la diffusion d'une culture professionnelle du spectacle vivant, laquelle stimule, en même

l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2011, p. 21.

²³¹ C'est-à-dire le fait que les générations plus âgées sont normalement moins qualifiées scolairement que les générations les plus jeunes, qui ont bénéficié de la prolongation de la durée des études.

²³² Jean-Marc Leveratto, "*Le théâtre d'amateurs en Lorraine*", op. cit.

²³³ La valorisation, dans l'opinion publique, du déterminisme social de la réussite scolaire oblige à apporter cette précision qui peut sembler, à bien des égards, paradoxale.

²³⁴ Olivier Donnat, *les pratiques culturelles*, op. cit.

²³⁵ J-M. Leveratto, S.Wuttke, « La culture du théâtre d'amateurs en Lorraine », *Dynamique des peuples et constructions identitaires*, Sous la direction de Béatrice Fleury et Jacques Walter, Revue Questions de communication – Série Actes 6 2008.

temps qu'elle lui sert de modèle au théâtre d'amateurs. Elle confirme également le rôle important pour la pratique des établissements culturels de manière générale, des équipements de loisir (Maisons des jeunes et de la culture (MJC)), des établissements scolaires, servent de lieu de répétition. Cependant, cette concentration est compensée par la pérennisation de troupes de théâtre d'amateurs en milieu rural, qui s'explique par une transmission intergénérationnelle et un renouvellement de la sociabilité rurale entraînée par l'installation à la campagne de membres des professions urbaines, à la recherche d'une meilleure qualité de vie. L'analyse démographique permet de vérifier cette vitalité du théâtre d'amateurs en milieu rural puisque c'est dans les Vosges que le taux d'équipement (nombre de troupes / nombre d'habitants) est le plus élevé.

2. L'entrée dans la pratique théâtrale

Tout comme la découverte de la sortie théâtrale, l'entrée dans la pratique théâtrale en amateur s'effectue le plus souvent par l'intermédiaire de la famille et de l'école. On doit ajouter, dans le cas du théâtre d'amateurs, le rôle du voisinage et des amis. Il existe trois prédateurs de la pratique théâtrale : la mère, le professeur et l'ami²³⁶. Les deux premiers le préconisent souvent dans un but d'éducation psychosociologique ou de formation artistique, le dernier dans un souci de loisir partagé.

2.1. La famille

Bon nombre de praticiens amateurs, comédien, metteur en scène, ou encore auteur, ont reçu cette passion en héritage ou ont été poussés par leurs parents à faire du théâtre, pas toujours avec la volonté de faire d'eux des comédiens amateurs. Il peut y avoir trois cas de figure :

- un membre de la famille pratique le théâtre en amateur, la famille va le voir jouer et le voir sur scène est un déclencheur de la pratique pour certains de ses proches,
- un membre de la famille a pratiqué le théâtre en amateur. Il ne le pratique plus mais a reconnu sur lui-même les bienfaits du théâtre et incite les autres (enfants, neveux, nièces, etc.) à pratiquer,

²³⁶ Vallepain P. " Amateur ? Qui ? Où ? Comment ? ", *Les Cahiers de la Comédie Française* n° 23, Paris, Printemps 1997.

- aucun des membres de la famille n'a pratiqué le théâtre (ou ne se souvient l'avoir pratiqué). Mais le théâtre est vu par la famille comme un moyen de réparer des manques dans l'éducation (tenu du corps, vie en collectivité, parer la timidité,...) ou une expérience enrichissante émotionnellement pour un enfant par ailleurs épanoui.

Il existe donc trois types d'entrées selon la justification de la pratique :

a) une logique de proximité affective : les parents ou amis pratiquent le théâtre et veulent partager leur passion :

« Ma mère a créé une troupe, quand j'ai eu l'âge de monter sur un plateau, je l'ai fait naturellement, je ne me voyais pas ne pas faire de théâtre. » Théophile, 19 ans, Étudiant, comédien à Verny

b) une logique occupationnelle : le théâtre est vu comme un loisir culturel au même titre que le piano, le chant ou la chorale :

« J'ai commencé à pratiquer le théâtre en même temps que le chant choral. Mes parents voulaient que j'ai plusieurs pratiques de loisir, je ne voulais pas faire de sport, j'ai choisi le théâtre. » Jonathan, 20 ans

c) une logique d'apprentissage de la technique théâtrale : les individus s'inscrivent ou se font inscrire par leurs parents dans un cours de théâtre dans un but éducatif : diction ou maintien corporel ou encore pour des raisons plus psychologiques comme vaincre la timidité :

« Mes parents m'ont inscrit au théâtre quand j'avais 13 ans, parce que je me tenais mal, que je mettais mes cheveux tous le temps devant les yeux. Je pratique le théâtre depuis six ans, et je me sens mieux dans ma peau (rire). » Manon 19 ans, comédienne dans la Rue, Thionville

« Ma fille a fait du théâtre à l'école, j'ai trouvé qu'elle parlait mieux, comme j'ai un fort accent italien, je me suis dit, c'est pour toi, et j'ai commencé comme ça ! » Fiorenza, 53 ans, cuisinière et comédien amateur à la Mousson d'été

Selon le contexte local, cette justification peut conduire à inscrire l'enfant ou à s'inscrire dans une troupe d'amateurs ou dans un atelier ouvert animé par un professionnel.

2.2. L'école

L'école est l'autre lieu qui permet aux individus de se frotter à la pratique théâtrale. D'une part, par l'étude des textes de théâtre qui sont au programme et qui donnent souvent la possibilité au professeur de mettre en espace des scénettes et, d'autre part, parce qu'il existe

dans les collèges et lycées des clubs ou ateliers théâtre. C'est souvent à l'école que naissent les passions pour le théâtre, d'autant plus qu'il peut y être pratiqué gratuitement et que l'offre de pratique théâtrale s'y développe. Elle est encouragée en effet par la reconnaissance de son intérêt culturel par les établissements bien qu'elle ne soit pas obligatoire, ce contexte favorise l'investissement personnel d'enseignants dans l'organisation d'ateliers de pratique artistique. La pratique du théâtre à l'école est favorisée institutionnellement pour sa fonction de socialisation. Mais elle constitue aussi un objectif professionnel pour certains des élèves qui la découvrent. Le professeur est souvent la personne qui fait naître la passion, en proposant la pratique à l'élève, parce qu'il lui reconnaît des dons particuliers ou, plus simplement, pour l'aider à développer ses capacités d'expression.

On peut vérifier ces deux moteurs, que sont la socialisation et la professionnalisation, de la pratique théâtrale dans les témoignages suivants :

« Je me suis inscrit à l'atelier pour être avec ma copine...en plus j'avais déjà fait du théâtre par hasard pendant un centre aéré, j'avais aimé...comme ma copine m'a proposé, je me suis dit : allez ! Je vais réessayer. » Thibaud, 1^{er} bac pro, 19 ans

« Je me suis inscrit à l'option théâtre facultatif, pour deux raisons. D'abord, j'avais envie depuis longtemps de faire du théâtre, ensuite pour trouver une façon d'être plus à l'aise à l'oral et aussi parce que c'est facultatif, donc je ne prends pas de vrai risque. » Sandrine, élève en 1^{er} ES

« Ceux qui font du théâtre, ne sont pas vraiment comme les autres, je ne sais pas pourquoi, par exemple, la prof de français leur demande toujours des trucs. Ils sont plus complices avec les profs, ils sont plus à l'aise pour les exposés. Ils forment un groupe à part. Ils sont plus populaires. » Alexandre, lycéen, 17 ans

« Après avoir fait du théâtre à l'école au collège, je me suis dit que vu mes notes en français, je pouvais joindre l'utile à l'agréable...alors je me suis inscrite en bac théâtre à Metz...je verrai si je tente des concours pour être comédienne. » Hélène, élève en 1^{er} L option théâtre

« Je me suis inscrite en option théâtre pour pouvoir mettre toutes les chances de mon côté pour devenir comédienne professionnelle. » Justine 18 ans, lycéenne

La reconfiguration ou la modernisation de la pratique en amateur se situe dans l'atelier qui se substitue à la troupe d'amateurs, l'atelier fonctionnant quasiment comme une troupe d'amateur.

3. Les motivations de la pratique du théâtre en amateur

L'intérêt de la pratique du théâtre en amateur répond à plusieurs envies : faire du théâtre, faire des rencontres, se sentir plus à l'aise ou encore vaincre sa timidité. Une pratique en amateur réunit en effet, deux choses essentielles techniques : le plaisir de la technique théâtrale et le plaisir de constituer une communauté esthétique²³⁷, l'objet théâtral et l'être ensemble autour de l'objet. On peut considérer que l'atelier en institution met plus l'accent sur l'objet théâtral comme motif de la réunion, alors que la troupe d'amateurs offre en sus l'intégration à une communauté esthétique. La tension que nécessite la conciliation des deux dimensions, technique et sociale, de la coopération sera plus importante dans le deuxième cas. L'atelier ne demande pas le même engagement, même si la plupart des ateliers débouchent aujourd'hui sur la présentation d'un spectacle en public par l'ensemble des membres de l'atelier.

Du fait de l'engagement collectif qu'il constitue, le plaisir de pratiquer le théâtre mélange du même coup plusieurs satisfactions, définies par leur orientation (égoïste ou altruiste) ou par leur objet (la scène, les techniques du corps, les rencontres, le public).

« Je viens faire du théâtre parce que j'aime le théâtre. » Fiorenza 53 ans, cuisinière

« Je fais du théâtre pour m'amuser. » Jonathan, 19 ans, étudiant

« J'aime le théâtre et je cherche l'émotion dans ma pratique de comédien. » Claude, 59 ans, comédien

« J'ai commencé le théâtre pour plusieurs raisons : je me rappelle que Pierre, mon compagnon, avait beaucoup d'activités à ce moment-là, et que j'en avais marre de rester seule chez moi. Je savais que dans un village voisin, il y avait une troupe de théâtre. Je me suis dit allez, j'aime bien le théâtre et comme ça je ne serais plus seule chez moi. » Amandine, animatrice, 25 ans

« Je fais du théâtre depuis quatre ans, tous les ans, pendant l'été, c'est ce qui me permet de tenir tout le reste de l'année, c'est ma bouffée d'adrénaline. » Anaïs, 22 ans, à la recherche d'un emploi

En faisant du théâtre avec une troupe d'amateurs cependant, l'individu se trouve engagé dans un format d'action qui implique une dépense plus importante, qui va de la préparation du

²³⁷ Jean-Marc Leveratto, « Le choix de la pièce. Une approche ethnographique de la culture du théâtre par les amateurs », *Le théâtre des amateurs, un théâtre de société(s)*, actes du colloque, Rennes, 'ADEC-Maison du Théâtre Amateur, 2005.

rôle à la préparation du spectacle, ainsi qu'aux divers aspects matériels (billetterie, publicité, ...) et qui prend en compte aussi le public destinataire :

« Faire du théâtre en compagnie, c'est faire du théâtre et le faire très sérieusement car tu finis toujours par jouer ton spectacle et ceci plusieurs fois et pas seulement devant ta famille. C'est aussi créer une activité dans la commune et les communes alentours, et c'est se faire plaisir entre amis, tu n'arrêtes pas le théâtre en compagnie comme en atelier, l'engagement y est plus fort... Parce que la compagnie compte sur chacun des membres, pour le spectacle et pour faire vivre l'association. » Joël, 45 ans, ingénieur EDF

Le plaisir acquiert ainsi le sens d'un plaisir civique, qui contribue à l'expression de valeur d'exemplarité et de solidarité. Ce reformatage est aussi observable dans le contexte scolaire et universitaire, où l'expérience du collectif artistique est revendiquée et où le spectacle est constitué explicitement en une épreuve technique de la compétence acquise par les participants.

4. Figures du praticien amateur

L'observation ethnographique permet de reconnaître des figures du praticien amateur en fonction de son degré d'engagement dans la pratique et de son statut théâtral : le débutant, le second rôle, le comédien expérimenté ou le premier rôle, et le metteur en scène ou l'auteur. Tout comme pour les spectateurs, ce répertoire n'exclut pas la possibilité d'autres figures. On peut voir, certains amateurs passer d'une figure à une autre. Du fait de la convergence entre la pratique du théâtre en troupe et la pratique du théâtre en atelier, cette typologie traite des deux pratiques.

4.1. Le débutant

Le débutant est, comme son nom l'indique, celui qui s'essaie à la pratique théâtrale, il peut être un jeune adolescent comme un jeune retraité. Il doit à la fois s'intégrer dans le groupe et faire ses preuves sur scène. Il est vu par les autres comme le petit nouveau, c'est souvent le plus jeune du groupe ou de l'atelier. Il est chouchouté par les autres. C'est le cas de Caroline à l'atelier de Florange, que les autres appellent avec affection : la petite Caro. Ils sont très attentifs à elle, la protègent et l'encouragent « en plus, elle joue bien ». L'animateur complète :

« bientôt, elle sera une jeune première, mais elle doit d'abord passer par les petits rôles ». Bref, elle bénéficie de l'effort que les membres du groupe font pour l'attacher au groupe, car les débutants doivent accepter ses aspects déplaisants comme la longueur des répétitions, et l'exécution des petits rôles voire les rôles muets. Amandine est aussi la dernière arrivée au *Trou de mémoire*, compagnie de théâtre amateur d'Entringe en Moselle, elle explique :

« Je suis la benjamine, tout le monde fait attention à moi, j'aime bien, c'est agréable d'aller répéter. C'est mon deuxième spectacle, j'ai un rôle un peu plus grand. L'année dernière, c'était très court... ». Amandine, animatrice, 25 ans

Ce statut de débutant s'achève au bout d'une année dans les ateliers et au bout de deux ou trois ans dans les troupes. L'arrivée chaque année des nouveaux débutants permet aux précédents d'accéder à des rôles plus conséquents, souvent aux seconds rôles.

4.2. Le second rôle

Dans la carrière de comédien amateur, le second rôle est la deuxième étape. Il s'agit de « tenir un rôle », c'est-à-dire de le rendre crédible et vivant sur la durée du spectacle, d'apprendre du texte, d'assister également aux répétitions et d'en accepter plus. C'est un engagement plus lourd, en temps, et en risques esthétiques. C'est aussi une progression. Dans les seconds rôles, tout n'est pas égal : il peut s'agir de véritables numéros, de jeu d'acteur ou de simple rôle servant l'intrigue. Les paysans de *Don Juan* de Molière sont de vrais numéros où l'acteur doit faire preuve de son art. Les comédiens amateurs sont souvent friands de ce type de rôle, qui ont un effet comique fort sur les spectateurs. Le rôle du père ou de la femme de Don Juan, qui sont des personnages plus dramatiques et qui demandent moins d'effets de jeu mais plus de retenue, sont souvent confiés à des débutants. Le texte de personnage plus dramatique est souvent coupé, pour donner la part belle à des personnages plus comiques ou plus spectaculaires comme le commandeur. Ceci rappelle l'importance du spectacle dans la pratique amateur et du souci d'obtenir une certaine qualité de jeu. Cette manière de distribuer s'explique aussi par l'apprentissage comme nous explique Claudia qui anime des ateliers amateurs : « le comédien doit d'abord maîtriser une certaine retenue, une neutralité, puis il peut se diriger vers des rôles plus forts, plus exigeants. » C'est en effet plus simple pour un comédien débutant d'interpréter la femme de *Don Juan*, en travaillant sur la neutralité, que de débiter par un paysan qui demande plus de technique de jeu. Une fois la technique acquise, il peut prétendre au premier rôle.

4.3. L'amateur expérimenté ou le premier rôle

Le premier rôle est l'aboutissement de la carrière de comédien amateur. Il lui est confié après plusieurs années de pratique. Ce rôle demande une grande implication au comédien, car il doit être présent à toutes les répétitions. Il doit aussi engager plus de son temps personnel, pour apprendre son texte par exemple, et répéter chez lui. Il se trouve plus impliqué dans la création de manière générale, et finit souvent par « filer des coups de mains » pour les décors, ou les costumes, comme nous explique Jean, qui joue le rôle titre dans *Don Quichotte* :

« Au départ, je suis comédien, mais pour Don Quichotte, il fallait construire une armure, puis un cheval. Moi, je voulais être à l'aise et que se soit bien fait. Alors, j'ai pris mes outils... On est jamais mieux servi que par soi-même, puis je suis à la retraite (rire). » Jean, retraité, 62 ans

L'attribution des rôles est toujours un moment important dans la vie d'un atelier ou d'une compagnie. L'animateur/metteur en scène doit faire les bons choix, et pas seulement artistique, il doit sentir que l'engagement peut être tenu. Claudia nous dit :

« Parfois, j'hésite entre deux personnes, dans ce cas, je choisis toujours celle qui va le plus s'impliquer, celle qui me paraît la plus disponible. » Claudia, professeur de théâtre

« Prendre un rôle, c'est s'impliquer. Plus le rôle est important, plus l'implication est importante. Il faut que les comédiens comprennent ça. Les premiers rôles sont là tout le temps, autrement je n'avance pas. » Jacques, metteur en scène de la troupe *Plexus*, Metz

Le premier rôle couronne deux choses : un effort artistique et un effort d'implication personnelle qui ne peut être reconnu que dans le milieu professionnel²³⁸. Cependant, l'un sans l'autre ne permet pas l'accès au premier rôle. Un comédien qui accède au premier rôle est donc celui qui dispose de compétences artistiques et qui s'est impliqué dans la compagnie ou l'atelier. C'est le cas de Fred, qui, après six ans de présence à l'atelier a enchaîné plusieurs premiers rôles : sa fidélité et ses qualités artistiques ont été récompensées. Le premier rôle a aussi une fonction charismatique au sens wébérien²³⁹ car il remplit une fonction d'admiration et d'affection et l'éloigne du quotidien.

²³⁸ Thomas Moriniere, *Le théâtre des amateurs. Un jeu sur plusieurs scènes*, Bellecombe-en-Bauges, Editions du Croquant, 2007.

²³⁹ Max Weber, *Sociologie des religions* (choix de textes et traduction par J.-P. Grossein), Gallimard, 1996.

4.4. Le metteur en scène ou l'auteur

Le metteur en scène ou l'auteur sont des figures particulières du praticien amateur. Ils s'inscrivent dans une carrière parallèle à celle de comédien amateur. Ils se sont auto-proclamés, metteur en scène ou auteur, souvent par le simple fait qu'ils écrivent les pièces et les font jouer. Ils ont un rôle important car le fonctionnement de la compagnie dépend d'eux, de leurs envies, de leurs connaissances et de leurs compétences.

Ils ont souvent fait partie d'ateliers théâtre ce qui assoit leur compétence. C'est le cas de Guy qui est devenu metteur en scène après avoir été comédien aux ateliers du TPL, ou de Jean-Pierre des *Trous de Mémoire* qui a fait des stages avec des compagnies professionnelles, ou de Martine dont la fille est comédienne professionnelle, ce qui fait rejaillir sur sa mère une aura professionnelle. En tout cas, ces metteurs en scène doivent justifier d'un lien fort avec une pratique de théâtre reconnu.

Être un amateur, c'est faire du théâtre. L'amateur ne veut pas seulement faire du théâtre, mais il veut bien faire du théâtre, faire du bon théâtre, s'approprier la technique théâtrale.

5. L'appropriation de la technique théâtrale

La question du choix de la formation se pose à l'amateur dès qu'il s'engage dans la pratique, comment s'approprier les techniques de jeu qui vont lui permettre de s'améliorer ? Si le désir de jouer s'amplifie comment rentrer dans une troupe d'amateur. Tenir un rôle exige un minimum d'apprentissage, réussir un personnage demande du travail et des guides. Si traditionnellement, le regard des autres membres de la troupe et les répétitions sur le plateau suffisent pour domestiquer un rôle, la démocratisation culturelle et le développement de la culture visuelle conduisent le néophyte à reconnaître l'intérêt de se doter d'une formation technique spécifique, en sus de son expérience sur le plateau. De fait de l'évolution de l'offre de formation théâtrale, il pourra concilier en choisissant un atelier, ce désir de formation technique et celle de jouer, c'est-à-dire de se produire devant un public. L'amateur à la recherche de formation de pratique du comédien s'orientera différemment s'il possède ou non un cercle de relations qui peut le renseigner. Nous distinguerons plusieurs types de relais dont

dispose un individu pour trouver une formation : les personnes, le spectacle, la publicité, les journaux et enfin les listes du type annuaire.

5.1. Les personnes

Le réseau va permettre aux futurs usagers de se référer à un cercle de personnes jugées compétentes pour émettre un jugement sur la valeur artistique, relationnelle et pédagogique. Le réseau va influencer le choix des futurs usagers, en fonction du crédit qui lui est accordé. Le futur usager peut imiter l'utilisateur qu'il a lui-même jugé compétent. Il peut aussi comparer plusieurs pratiques et émettre un choix suite à cette comparaison. Comme l'avaient noté les premières enquêtes d'opinion, l'interaction des acteurs oriente la perception que chacun élabore pour son propre compte. Ainsi, les individus à la recherche de formation s'aident de leurs réseaux sociaux pour accéder aux informations: l'ami, le professeur, et la famille joue un rôle déterminant dans la passion théâtrale et sa pratique.

Dans le cas de la recherche de formation, généralement l'ami est jugé plus compétent que la famille. En effet, il incite son ami à l'imiter pour partager, avec lui, le plaisir qu'il ressent à pratiquer le théâtre.

« Moi, j'ai convaincu mon amie de venir, elle voulait faire du théâtre, aux Trinitaires c'était bien, en plus on passe plus de temps ensemble. » Georges, professeur de mathématique, 40 ans

Ensuite, la connaissance intime que l'utilisateur a d'une personne lui garanti que l'atelier lui conviendra selon le principe « si cela convient à mes amis, alors ça me conviendra. » :

« Je cherchais un atelier, j'ai demandé à Samira, ..., Je savais qu'elle faisait du théâtre depuis longtemps, je lui ai fait confiance, je suis venue ici, ça va, je ne suis pas déçue. » Rachel, secrétaire, 33 ans

Mais le professionnel est souvent la personne qui peut garantir le sérieux de la formation et de la structure :

« Après le TPL, je voulais quelque chose de sérieux, dans mon village un type faisait du théâtre, avec Laurent (metteur en scène professionnel), le metteur en scène de ce soir, je suis allé voir, j'ai trouvé ça sérieux. En plus, ce n'était pas centré sur la guerre, ..., J'y suis toujours, je suis content d'être là, ce soir, d'ailleurs y a plein de monde de notre troupe, ... » Joël, musicien, 48 ans

« Je suivais l'atelier du lycée, mais le prof n'est pas super, il nous a parlés de l'atelier ados du TPL, alors, je suis venu, je connaissais Claudia en plus ... » Jérémy, lycéen, 15 ans

La confiance à l'intermédiaire est liée à plusieurs qualités :

- Il faisait déjà du théâtre, il a une connaissance du milieu,
- La connaissance intime que l'individu a de lui,
- Son statut professionnel qui garantit la possibilité de jugement : professeur, travailleur social.

L'engagement dans la pratique amateur, ne peut se faire qu'en tenant compte des autres individus avec lesquels la pratique va se faire. En effet, la sociabilité est un enjeu essentiel de la pratique en amateur, les individus pratiquent pour faire du théâtre, mais aussi pour passer un moment de loisir qui ne peut être comblé que si ce moment est aussi celui de la sociabilité. Le théâtre est un intermédiaire à l'interaction entre individus.

5.2. Les objets qui permettent le choix

Pour opérer leur choix de formation, les individus disposent d'objets qui peuvent les aider, il s'agit : du spectacle, des flyers, des journaux et enfin des listes.

5.2.1. Le spectacle

Le spectacle est un acteur du choix de sa formation. Il est un événement qui donne goût au théâtre²⁴⁰. Il faut rentrer en contact avec lui et désirer se l'approprier. Le spectacle amateur ou professionnel permet de se rendre compte des capacités d'une compagnie, de sa méthode de travail, de rencontrer les gens de la compagnie, de mesurer leur qualité de travail, ainsi, de savoir si cela peut convenir aux désirs du futur usager.

« Le jour après notre dernière représentation, je reçois un appel téléphonique d'un spectateur qui a aimé le spectacle, et qui aimerait savoir si nous animons des ateliers, ou si nous recherchons des jeunes pour notre futur spectacle. Il a eu notre numéro de téléphone sur la plaquette de présentation du spectacle. » Marie, metteur en scène .

Carnet de bord, 2002

²⁴⁰ Philippe Vallepain, « Amateur ? qui ? où ? comment ? », in *le théâtre des amateurs, les cahiers de la comédie française*, n°23, printemps 1997.

Le fait d'aller au théâtre ou aux présentations d'atelier, permet aussi de rencontrer d'autres usagers, de voir des lieux théâtraux, et ainsi de tisser un réseau d'informations et de connaissances. Cela permet d'identifier le genre de théâtre (vaudeville, contemporain) valorisé par le dispositif, et la méthode de travail (masque, marionnette, ...). Il permet ainsi de faire un premier choix, d'éliminer certains ateliers ou compagnies.

La présentation d'atelier du Centre Dramatique de Thionville en 2002, par exemple, permet de constater plusieurs choses :

- il y a plusieurs groupes de travail repartis en niveau, et les textes choisis sont essentiellement contemporains,
- il n'y a pas de volonté d'afficher une approche particulière (masque, marionnette, ...).
- le nombre important de participants, ce qui renforce l'attrance de l'objet.

Le fait qu'il s'agisse d'une présentation d'atelier rend la chose beaucoup plus proche du spectacle que le futur usager pourrait intégrer (absence de décor, de costumes, présentation de scènes de différentes pièces...). L'ambiance du spectacle peut être une autre motivation du choix de dispositif. La rencontre des acteurs, en restant après la représentation au théâtre, est un moyen complémentaire d'information, et permet d'avoir des renseignements sur les tarifs auprès du personnel du théâtre.

Le spectacle amateur présenté à Rodemack offre un exemple équivalent. Il est mis en scène par un professionnel, il mêle amateurs et professionnels. La participation est gratuite. Le texte est axé sur le répertoire médiéval, la population villageoise est représentée. Les répétitions ont lieu à Rodemack, à la campagne, le spectacle a lieu en plein air. Le fait de jouer en plein air, suppose un travail de préparation des acteurs qui doivent être adaptés aux jeux en extérieur (travail de voix, travail corporel). L'ambiance à Rodemack est celle d'un village, où les comédiens jouent ensemble, chez eux, pour mettre en valeur un patrimoine local. Les acteurs extérieurs au village ou aux alentours sont surtout des professionnels. Le spectacle est une grande fresque médiévale, avec peu de grand rôle donné aux amateurs, mais un vrai travail en amont, sur les techniques.

« **La légende de l'enfant au visage taché** **RODEMACK**

Écriture et mise en scène : Claude KLEIN

Les spectacles "Pierres de Culture", financés depuis dix ans par le Conseil Général de la Moselle, ont permis à de **nombreux amateurs, encadrés d'artistes professionnels, de participer à de grandes créations théâtrales**. Cette année à Rodemack, les "enfants de Pierre de Culture" présentent **un conte théâtral, fruit de leur travail de création collective. Au pied des remparts de Rodemack, les villageois se préparent à célébrer la fête** du feu, en dépit de la légende que tous ont à l'esprit : tous les mille ans, au soir de cette cérémonie, les loups sortent des profondeurs des forêts et font trembler la cité...Renseignements et réservations : 03 82 51 25 01

22 h 30 - Du vendredi 7 au dimanche 9 juin »

Spectacles juin 2002

La fréquentation de ces événements fournit beaucoup de renseignements et permet au moins d'éliminer ce qui ne convient pas au futur usager. Cela permet également d'analyser une ambiance, les relations entre les membres, et avec l'animateur.

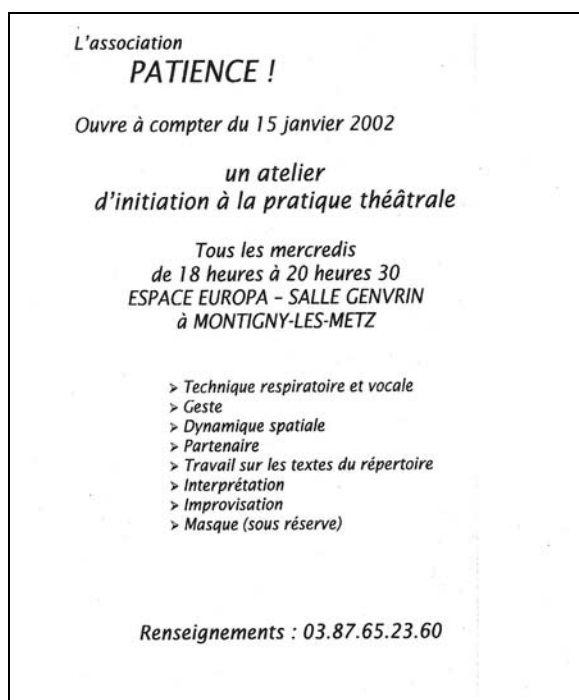
5.2.2. La publicité : flyer

La publicité est un autre intermédiaire, qui doit aider au choix de formation. En début de saison nous pouvons facilement trouver des publicités ou prospectus dans divers lieux. Ces prospectus sont essentiellement des flyers photocopiés de format A5 ou A6 (la moitié ou le quart d'un A4), et ils sont en libre-service dans le réseau des lieux culturels lorrains. Ces publicités ont plusieurs fonctions :

- attirer du public à l'atelier,
- rendre les actions de formation visibles,
- rendre les structures qui gèrent ces formations visibles.

La plupart des compagnies de théâtre reçoivent des subventions pour développer une action de formation culturelle et d'action sociale sur le territoire sur lequel elles évoluent. C'est pourquoi, il est important pour elles de rendre leurs actions de formation visible.

- L'initiation au théâtre : l'exemple de l'association Patience dirigée par Joël Fosse



Ce flyer présente une première forme d'éducation théâtrale : l'initiation. En effet, cet atelier ne propose pas de spectacle et s'inscrit dans une autre temporalité : l'année, alors que la plupart se déroulent sur une saison d'octobre à juin. Les techniques présentées sur le flyer montrent la volonté d'initier, en particulier l'importance donnée aux techniques de respiration et vocale. Le comédien qui anime cet atelier a été formé au TNS (Théâtre National de Strasbourg, école nationale de formation du comédien).

L'horaire, le mercredi à 18 heures montre qu'il s'adresse à un jeune public (lycéen, étudiant) disponible à cet horaire. Il a lieu à la salle Europa, une MCL (Maison de la Culture et des Loisirs). L'atelier est présenté par une compagnie professionnelle reconnue par la DRAC. La compagnie propose aussi une préparation au concours des grandes écoles, sa légitimité repose sur la formation de l'animateur.

- Une formation locale de type culturelle



Ce flyer est plus conventionnel, il met l'accent sur la professionnalité du dispositif et précise les publics concernés, enfants, adolescents et adultes. L'animateur est défini comme « un comédien et metteur en scène professionnel ». Une formule montre l'expérience de l'organisateur : 1^{ère} séance sans engagement. Nous pouvons y lire un gage de qualité : on peut voir et prendre part au travail avant de s'engager, donc le futur usager peut faire l'expérience et le mesurer. Un autre point important est à souligner un spectacle est présenté en fin de saison. Ce point est très important car le futur usager va faire l'expérience de la scène. Notons que l'association Arsenic jouit d'une bonne réputation à Metz, dans le domaine de l'éducation culturelle, ce qui est une motivation importante du public local. Cette association n'est pas une compagnie de théâtre mais une association qui propose des actions d'éducation artistique. Pour Arsenic « le but de cet atelier est de participer à une aventure humaine et artistique » confie Loïc, l'animateur de l'atelier.

- L'atelier de compagnie professionnelle : exemple de l'Escabelle et du spectacle Sauf Un

THEATRE
COMPAGNIE DE L'ESCABELLE

Ouverture d'un Atelier de Théâtre Amateur Adultes
En vue de participer à une Création Théâtrale
Professionnelle

En septembre 2002 la Compagnie de L'Escabelle présentera la pièce *Sauf Un* de Véronique Laupin.

Le chœur de cette pièce sera tenu
par un groupe de comédiens amateurs.

La Compagnie de l'Escabelle ouvre donc dès octobre 2001 un atelier destiné à des comédiens amateurs expérimentés ou non, devant travailler à la formation et aux répétitions du Chœur. Le chœur antique, le chœur chanté, parlé ou dansé, le chœur unifié ou divisé, mais aussi, le peuple, la foule.

- Atelier dirigé par Heidi Brouzeau, comédienne et metteur en scène de *Sauf Un* chaque Lundi de 19h30 à 22h.
- Tarif : 300F / Trimestre
- 2 Stages Supplémentaires de Formation Spécifique :
 - Théâtre/Vidéo : Du 18 au 22 février 2002.
 - Voix Parlée / Voix Chantée : Du 15 au 19 Avril 2002.
- Répétitions de la pièce : Août-Septembre 2002
- Création : Septembre 2002

Rendez-vous le Lundi 1^{er} Octobre 2001 à 19H
Centre Culturel La Passerelle
50, Avenue de Lorraine – Florange

RENSEIGNEMENTS
Compagnie de L'Escabelle - Stéphanie Cureau
03.82.59.17.95

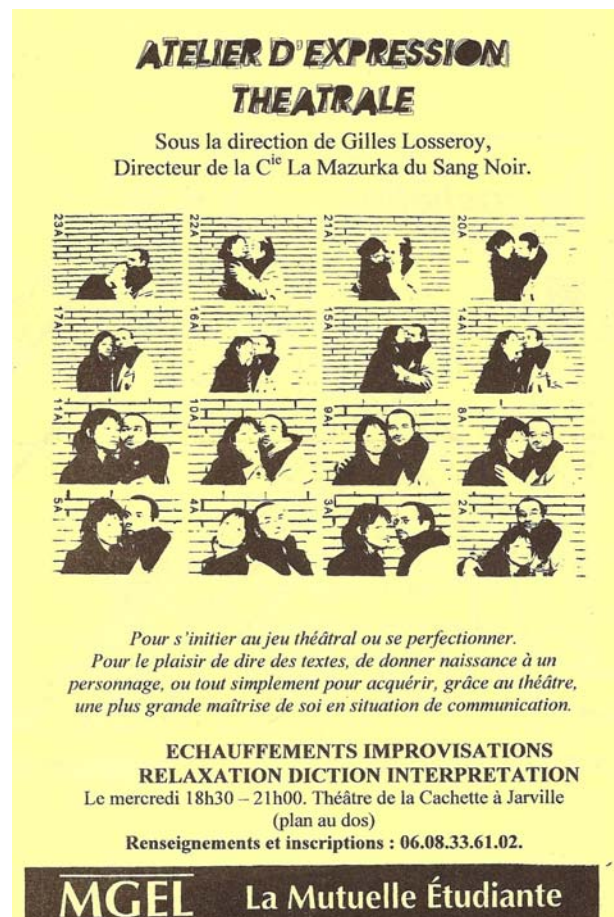
Le dispositif présenté est inhabituel, c'est un dispositif que l'on peut qualifier d'hybride entre le spectacle professionnel et amateur, ce qui explique la longueur du flyer qui doit être très explicatif. L'atelier sert à former les amateurs afin qu'ils puissent prendre part à un spectacle professionnel pour y apparaître comme le chœur²⁴¹. Le chœur représente le peuple, c'est pourquoi il est souvent confié à des amateurs, c'est le cas pour le spectacle *Sauf Un* qui traite de la peine de mort. Pour le metteur en scène, il était important que « le lien avec le peuple, les spectateurs, soient fort, c'est pourquoi il y a des amateurs sur scène » confie Heidi, metteur en scène de Sauf un. Ce type de formation ne peut être porté que par des compagnies professionnelles ou des théâtres labellisés, vu la complexité de la formation, car elle demande

²⁴¹ Léon Chancerel, *Le théâtre et la jeunesse*, Bourrelier et Cie, 1946, p. 75.

de gérer pour *Sauf Un*, 25 acteurs sur scène.

Le tarif est indiqué, car il s'agit d'un atelier payant et pas seulement de répétitions en vu d'un spectacle- mais orienté vers le travail de chœur-. Pour renforcer l'engagement toutes les dates sont soulignées. L'engagement des amateurs dans ce type de spectacle est très important, car plus le spectacle sera proche, plus l'investissement en temps sera fort. Il est également précisé que l'animateur est une comédienne professionnelle. Notons que la compagnie l'Escabelle est reconnue dans la région et la DRAC Lorraine, et que ce projet a reçu une aide à la création de celle-ci.

- l'atelier théâtre au service de la maîtrise de soi



**ATELIER D'EXPRESSION
THEATRALE**

Sous la direction de Gilles Losseroy,
Directeur de la C^{ic} La Mazurka du Sang Noir.

23A 11 22A 21A 20A
17A 16A 15A 14A
11A 10A 9A 8A
5A 4A 3A 2A

*Pour s'initier au jeu théâtral ou se perfectionner.
Pour le plaisir de dire des textes, de donner naissance à un
personnage, ou tout simplement pour acquérir, grâce au théâtre,
une plus grande maîtrise de soi en situation de communication.*

**ECHAUFFEMENTS IMPROVISATIONS
RELAXATION DICTION INTERPRETATION**

Le mercredi 18h30 – 21h00. Théâtre de la Cachette à Jarville
(plan au dos)

Renseignements et inscriptions : 06.08.33.61.02.

MGEL La Mutuelle Étudiante

Ce flyer propose une autre entrée dans le théâtre et est d'une autre nature que la seule éducation artistique: « pour acquérir, grâce au théâtre, une plus grande maîtrise de soi en situation de communication », ce qui n'avait pas encore été soulevé jusqu'ici.

Le théâtre est montré comme remède à la timidité. Cet atelier propose aussi de la relaxation, c'est effectivement souvent le cas dans la pratique des ateliers. Ce qui est atypique est le fait de le signifier sur le flyer. Cela ressemble à une manière d'insister sur un autre point que la pratique du théâtre comme une pratique artistique. La pratique du théâtre peut être le but de l'atelier, mais le coaching peut en être un autre. Cette position de mettre le théâtre au service du coaching n'est pas la position la plus courante, ni la plus haute, au contraire, les comédiens professionnels en charge d'atelier, refusent souvent de reconnaître au théâtre d'autre utilisation que la pratique artistique.

Cet atelier débute assez tôt dans la soirée comme le premier présenté, cela nous laisse à penser qu'il est destiné à un public de lycéens et d'étudiants. De plus, il est renforcé par une publicité MGEL (mutuelle de santé étudiante) en bas du flyer. Notons également que Gilles Losseroy est comédien professionnel, et dirige la compagnie locale, la Mazurka du sang noir, et qu'il dispense des cours de pratique du théâtre, à la faculté de Metz.

- Les ateliers de théâtre public

Remarquons que les ateliers des centres dramatiques et des autres lieux fixes (scène nationale, salles diverses, ...) apparaissent dans leur plaquette de saison. Ces ateliers sont toujours dispensés par des professionnels et s'inscrivent dans une continuité. La structure par exemple, la *salle Braun* à Montigny axe son programme sur le jeune public et propose un atelier-théâtre pour les enfants de 8 à 12 ans, les mercredis. Le *Carreau* à Forbach entreprend un travail d'accueil d'une compagnie professionnelle, la *Cie du bredin* qui assure les ateliers de formation. Nous apprenons aussi les horaires de l'atelier, et souvent le nom de l'animateur. Ces plaquettes sont disponibles dans les lieux dispensant les ateliers, elles sont également envoyées aux personnes inscrites dans les fichiers de ceux-ci. Essayons maintenant de repérer les lieux où trouver les autres informations.

5.2.3. Les lieux de diffusion des informations sur les formations

La liste des lieux, autres que les salles de spectacles, dans lesquels on peut trouver des programmes de saison, flyers ou affiches, a été établie au cours de la saison 2002/03. Dans les salles des spectacles se trouvent essentiellement des informations sur le programme de saison de la salle en question, et on y trouve aussi des magazines culturels locaux tel que le

trimestriel *Spectacles*. On peut également y trouver des programmes d'autres salles, et divers flyers. Cette liste des lieux me semble utile car elle montre comment se tisse le réseau culturel local et comment les informations circulent dans ce réseau.

- Médiathèques, bibliothèques : elles touchent les publics qui potentiellement peuvent être intéressés par le théâtre. C'est pourquoi les théâtres les pensent comme des « lieux relais », comme nous le confirme une personne attachée aux relations publiques du TPL. Elle explique qu'ils y déposent systématiquement leurs supports d'informations : programmes, tracts, affiches. À Metz, nous y trouvons très régulièrement des tracts sur les spectacles et ateliers théâtres, c'est le principal lieu où j'ai trouvé des tracts pour les ateliers d'art dramatique en Moselle. La médiathèque laisse à disposition une table à l'entrée afin de permettre aux associations ou autres structures de déposer des flyers, programmes de cinémas, théâtres, conférences, associations sportives, sans cesse renouvelés.

- Les centres sociaux et/ou culturels, du type MCJ, MCL. L'utilisateur y trouve en premier lieu des informations sur les animations qui sont proposées dans la structure, puis dans les autres lieux. Ces structures disposent souvent d'un atelier théâtre et proposent parfois des centres aérés avec animations théâtrales.

- Les universités : nous y trouvons principalement des tracts concernant les activités se déroulant sur le campus, mais également beaucoup d'affiches provenant de la cité et des tracts d'autres structures. À Metz, nous les trouvons au *Service Commun d'Action Culturelle/théâtre du Saulcy* et dans les différents UFR. Dans les halls de l'UFR de sciences humaines et Arts à Metz on peut y voir : des affiches des deux CDN, de *L'Arsenal* (salle de spectacle messine), du *Théâtre du Saulcy*, ainsi que des publicités pour différentes boîtes de nuit.

- Les librairies : des affiches de spectacles, des programmes de saison et quelques tracts de spectacles ou d'ateliers. À Metz, la librairie *Géronimo* ou *La cour des Grands* proposent des endroits spécifiques pour déposer des informations culturelles. Ces deux librairies sont des librairies généralistes indépendantes, et font parties de la vie culturelle messine.

- Les cinémas : des programmes et flyers sont également disponibles dans les cinémas qui comme les librairies sont actifs dans le réseau des sorties culturelles, il s'agit des cinémas art et essais des centres-villes de Metz, Thionville, Nancy.

5.3. Les journaux

L'amateur peut trouver des renseignements dans les journaux d'informations générales ou spécialisés. Tous les journaux sont facilement accessibles en Lorraine, ils sont disponibles gratuitement dans les cafés, foyers, bibliothèques et médiathèques. Nous commencerons par le quotidien régional : Le Républicain Lorrain. Le bulletin municipal Vivre à Metz, et le magazine Spectacles (journaux gratuits) suivront.

5.3.1 Le républicain Lorrain : un accès au monde du théâtre local

Le républicain Lorrain est un quotidien régional, dont le siège se situe dans la banlieue de Metz. Il est diffusé en Lorraine en sept éditions locales grâce à sept rédactions. Il était diffusé à 144 261 exemplaires en 2007.

& Les chroniques : un exemple de chronique nous donne la mesure des informations qu'elle véhicule.

« Les comédiens bientôt sur les planches ! Après un an de travail théâtral, les membres de l'atelier théâtre de Bitche achèvent la préparation de leur spectacle, qui aura lieu le 15 juin à l'espace Cassin. Au programme : un **montage de petites pièces** intitulé L'Héritage. Plus l'échéance approche, plus la tension monte... Les membres de **l'atelier théâtre de Bitche et de l'atelier théâtre du conseil municipal des enfants** sont entrés dans la période des dernières répétitions, avant leur spectacle du 15 juin à l'espace Cassin. **Ce spectacle est l'aboutissement d'une année de travail théâtral dont l'objet premier était la formation des amateurs.** Les **14 comédiens** en herbe ont donc été accompagnés, durant une cinquantaine d'heures, par Ahmed Ferhati et Dominique Haettel, de la compagnie Theat'reis.

Le pari pris dans le cadre de l'atelier, dans une **rencontre professionnels-amateurs**, est **de mettre le comédien au centre de la magie théâtrale.** De la magie, les jeunes de l'atelier théâtre du conseil municipal des enfants en auront certainement dans les yeux en présentant, ce 15 juin à 20 h en ouverture de soirée, De l'utilité et de la nécessité de l'école, des petites variations sur la vie en classe... à l'heure de la récré. Encadré par Dominique Haettel, cet atelier réunissant une douzaine d'enfants aura été l'occasion de réaliser le saut qui mène de la lecture à la parole, en explorant un univers à mi chemin entre le conte et le théâtre.

Réflexion sur le passé **Dans la foulée, l'atelier théâtre de Bitche présentera à 20 h 30 L'Héritage ou Jadis l'avenir était plus rose qu'aujourd'hui, un montage de "petites pièces pour dire".** Plus ou moins courts, ces scénarios mettront en scène une multitude de personnages, qui ont la hantise du temps qui passe. Ils cherchent à profiter de l'instant, parfois avec gourmandise. Parfois, leur

héritage leur pèse, et inconsciemment, ils s'appuient dessus pour avancer. Parfois, l'héritage est évoqué, comme un cauchemar que l'on cherche à expulser. La parole, ici, est comme la dernière cloison qui les protège encore du vide.

Les objets dont ils ont hérité, à valeur uniquement sentimentale, produisent, à travers leur comportement, un effet certain, y compris lorsqu'ils s'apprêtent à les transmettre, pas toujours pour le bonheur des suivants. **Les personnages sont drôles, chahuteurs mais tendres, et même délicats, et ont beaucoup d'autres qualités plutôt rares de nos jours.** Ces petites pièces s'enchaînent comme **une série de sketches** qui ne sont pas sans rappeler **les petites formes du cabaret**. Gageons que **le public saura y reconnaître des situations** déjà observées ! Peut-être trouvera-t-il même une vocation... **Pour les amateurs, signalons que pour la saison prochaine, dans une perspective de formation et de création, l'atelier, initié par l'association OVLPB dont la mission est l'action artistique, sera ouvert à tous les passionnés de théâtre, en incluant les autres métiers de la scène (régisseur, décorateur, musicien...) »**

RL édition de Bitche Paru le : 05/06/02

Cette chronique agit comme une publicité. Elle permet aux individus d'avoir une idée précise de l'atelier théâtre. Elle sert de guide culturel, en effet la chronique décrit et donne un avis. Ce type de chronique est souvent envoyé par un correspondant local proche des individus engagés dans la compagnie et parfois par la compagnie elle-même, si la ville ou le village ne dispose pas de correspondant. Il s'agit de faire de la promotion de l'atelier et du spectacle.

& L'annonce de spectacle d'atelier :

« Entre Turbulences et petits détails - La saison de théâtre amateur s'achèvera à Rombas avec le Théâtre de la Lucarne. La troupe **d'Hervé Pfortner** s'installera sur la scène de **la Maison de l'enfance le samedi 15 juin à 20h30**. Elle présentera Turbulences et petits détails, un texte signé Denise Bonal. **Cette comédie légère** met en scène douze convives. Au cours d'une noce, ils se laissent emporter par cette fièvre qui agite souvent les cœurs durant un mariage. Ils vont partager leurs souvenirs, mêlant ainsi leur existence à la liesse de la cérémonie. **L'entrée a été fixée à 4€ ou 16€ les cinq places »**

ROMBAS. Paru le : 06/06/02

& Des portraits d'amateurs :

« **Marie-France Sudrow: le prof, ce comédien** Marie-France Sudrow, 48 ans, habite Mance mais s'adonne à sa passion au collègue Maurice-Barrès: **ce professeur de français et latin est la responsable du club de théâtre de l'établissement. "Depuis douze ans maintenant".** Et d'expliquer: "J'ai

toujours rêvé d'être comédienne. J'ai brûlé les planches lorsque j'étais lycéenne. Mais faire de sa passion un métier... La profession de comédien est très aléatoire, j'ai préféré la sécurité en choisissant l'enseignement". Voilà donc notre professeur qui initie en amateur la comédie à ses élèves. "Un professeur est un peu un comédien, surtout un prof de français", plaisante-t-elle.

Et avec ses collégiens, Marie-France s'amuse beaucoup. "Nous avons récemment organisé au collège notre spectacle de fin d'année. Dans celui-ci, le public a retrouvé des sketches de comiques célèbres". Marie-France tient à le préciser : "Ce ne sont pas de simples reprises. Nous y mettons notre touche personnelle". Ainsi, cette lectrice de Racine et de Corneille, et sa troupe ont revisité dans leur dernière représentation des saynètes d'Un gars, une fille ainsi que quelques "annonces" d'Elie Semoun. "Mais mes comiques préférés restent Muriel Robin et Pierre Palmade". Les futurs élèves de Marie-France sont donc prévenus: qu'ils ne s'étonnent pas si entre deux leçons de grammaire, leur professeur récite quelques vers de Molière. »

Paru le : 06/06/02

Ce portrait met l'accent sur le côté amusant et amical de l'atelier, il établit un lien avec certain type de public. Il confère au personnage une certaine grandeur, et participe donc à la diffusion du désir de faire de la scène. Il donne un visage à l'amateur, le fait exister et le rend réel.

5.3.2. Les bulletins municipaux et agenda localisé :

- Le bulletin municipal de Metz propose sous la rubrique « M cultures» des annonces pour les stages, ateliers théâtre, et spectacles de théâtre. Ces annonces donnent des informations sur les dates, lieux, et une courte description de l'atelier ou du stage, avec un contact téléphonique. De plus, la rubrique « M culture » propose une critique d'un spectacle tous les mois, d'environ deux pages avec photographies. « M création » est consacré aux compagnies messines. Et la rubrique « agenda» rend compte des spectacles présentés dans le mois.

- Spectacles est une revue mensuelle, gratuite, disponible dans tous les lieux culturels de Metz ou Nancy. Il s'agit d'un agenda des spectacles et sorties culturelles sur un territoire donné. En Lorraine, il existe une édition pour Metz et une autre pour Nancy, ces deux éditions couvrent le territoire Lorrain et Luxembourgeois. Cette revue propose des annonces pour les ateliers théâtres, stages, du type :

ATELIER DE THÉÂTRE

"Le jeu masqué" À partir de 10 ans

Une présentation du travail sera proposée aux parents le vendredi 16 avril en fin de journée et une vidéo sera réalisée pour être restituée lors de la diffusion du spectacle "Cyrano de poche".

Tarifs : 25 € + 15 € (adhésion MCL)

MCL METZ - 36, rue St Marcel - Tél. 03 87 32 53 24 - info@mclmetz.fr - www.mclmetz.fr

De 14 h à 18 h - Du lundi 12 au vendredi 16 avril

5.4. Les Listes

Un dernier moyen d'information pour des usagers consiste dans des listes des acteurs professionnels, la plus connue et la plus commode d'accès est l'annuaire :

- L'annuaire téléphonique : j'ai fait l'expérience de l'utiliser en me mettant à la place d'un usager ordinaire. Les pages jaunes de la Moselle offre à la rubrique « théâtre, ballet, danse (troupes, compagnies) treize contacts dont deux en double, à deux adresses différentes. Il n'y a aucune précision mise à par pour le théâtre de marionnettes de Metz, qui apparaît en rouge, il est précisé « *spectacle-marionnettes-animation* » et pour la compagnie théâtrale le *Studiolo* « *Spectacle et ateliers théâtre* ».

Sur ces treize contacts, deux sont des noms de personnes sans autre indication « Denis Jacques 3 pl St martin ... » et « Doumergue.... ». J'ai donc décidé de téléphoner à Denis Jacques. Il s'avère que je téléphone à son domicile, et que Denis Jacques est professeur associé au conservatoire de Metz, c'est à se titre qu'il apparaît dans les pages jaunes.

Les autres contacts apparaissent sous le nom de compagnie. Par regroupement, je ne note que cinq compagnies professionnelles, contre dix-huit compagnies professionnelles recensées en Moselle. Je téléphone à *L'Escabelle*. Je suis reçu par l'administratrice de la compagnie qui me renseigne sur les ateliers théâtre amateur. Il en est de même pour *La Balestra*.

Une autre entrée, sous « Spectacles salles » qui mélange salles polyvalentes, théâtres,

théâtres municipaux, je trouve vingt adresses, je téléphone à *L'Arsenal*, je suis reçu par un standardiste qui m'explique qu'il accueille des ateliers et stages de danse, et me propose de me transférer vers la personne en charge de la formation. Gilles m'explique les formations proposées à *L'Arsenal*. Je téléphone ensuite à la Passerelle à Florange, la encore, une standardiste m'explique qu'ils ne font pas de formation mais me propose de me mettre en relation avec *L'Escabelle* théâtre qui partage les locaux de la Passerelle. Seulement six contacts se relèvent être utiles, il s'agit : des deux CDN, une MJC, de deux petites salles et d'une compagnie professionnelle. Quatre sur les six dispensent un atelier. La recherche est fastidieuse car elle suppose de passer beaucoup d'appels téléphoniques.

En consultant les pages blanches une autre compagnie apparaît, sans plus de détail, elle propose un dispositif hybride de théâtre social d'insertion des Rmistes.

- La liste de la DRAC : Le site Internet de la DRAC permet d'avoir un aperçu de la culture labellisée en région, il est à destination de toutes les personnes désireuses de savoir qu'elles sont les actions soutenues par la DRAC. En ce qui concerne le théâtre et la recherche de formation, elle permet de connaître les compagnies professionnelles qui dispensent un atelier, la liste est ainsi déjà préétablie sur le critère professionnel c'est-à-dire titulaire d'une licence d'entrepreneur du spectacle. Ainsi le site Internet de la DRAC Lorraine propose une liste « liste des compagnies de théâtre en région Lorraine » (compagnies professionnelles titulaires de la licence d'entrepreneur de spectacle au 1^{er} janvier 2002). Cinq des compagnies présentées ont une activité de formation, sur 61 en tout. Sur les 18 compagnies mosellane 11 apparaissent dans d'autres documents comme proposant des formations (stages et/ou ateliers théâtre).

Les moyens les plus évidents pour trouver un lieu de formation restent le cercle de connaissance, les spectacles, puis les flyers et journaux, car se sont eux qui donnent le plus d'informations sur le contenu des formations, sur les animateurs et les usagers. Une fois l'information générale retenue par le futur usager, celui-ci va demander des renseignements au réseau qu'il a composé et qu'il perçoit comme compétente en la matière : ami en général faisant partie d'un atelier ou d'une troupe amateur ; auquel il demande d'établir un diagnostic.

Afin de comprendre comment l'amateur circule et choisi, je propose de traiter l'offre de formation au théâtre en Lorraine, que ces listes reprennent en partie.

La pratique en amateur du théâtre repose sur deux façon de faire : l'atelier de pratique artistique et la troupe d'amateurs. Et quelle que soit la façon de faire du théâtre amateur c'est « la dimension sociale qui constitue le premier point de cristallisation d'un pratique amateur qui rassemble dans une ambiance conviviale un groupe humain animé d'une même passion le théâtre. L'enjeu économique étant écarté, les relations émotionnelles et affectives au sein du groupe occupent une place prépondérante. Cette activité demeure avant tout un lieu où s'épanouit le plaisir de la rencontre, que se soit au sein d'un groupe ou face à un public. La visibilité sociale des représentations fonde, le sentiment individuel et collectif d'appartenance à la pratique du théâtre amateur. »²⁴²

La vie d'un praticien amateur est une succession de rôles, qu'il espère de plus en plus important. Ainsi Justine commence le théâtre à l'école, le poursuit au conservatoire, puis à l'université, et cherche aujourd'hui à « jouer le plus possible ». C'est aussi une pratique qu'il faut inscrire dans son quotidien ainsi Thibaud qui commence le théâtre en centre aéré, puis reprend à l'école, fini par privilégier sa vie professionnelle, mais « espère un jour remonter sur scène, même si c'est à la retraite ». Le théâtre en amateur c'est un engagement en temps important, ainsi qu'une prise de risques, celui d'aller sur scène, d'autant plus fort si l'amateur appartient à une compagnie. L'amateur acquiert un savoir de la scène qu'il veut souvent voir évoluer, c'est pourquoi il doit être attentif quant aux choix de formation, qui est assez large en Lorraine, et qui doit lui permettre de s'épanouir, de se former et de jouer.

²⁴² Philippe Vallepin, « Amateur ? qui ? où ? comment ? », in *le théâtre des amateurs, Les cahiers de la comédie française*, n°23, printemps 1997, p. 41.

CHAPITRE 2

L'OFFRE DE FORMATION THEATRALE EN LORRAINE

L'éducation artistique en France est d'abord liée à l'école qui se doit par conviction démocratique de rendre l'art accessible à tous. Ensuite, les théâtres eux-mêmes prennent en charge la formation de leurs publics, qu'ils doivent sans cesse renouveler et aussi initier à la qualité nationale. À ces formations s'ajoutent celles des compagnies professionnelles qui se trouvent dans les mêmes logiques de formation de leurs publics. Ces offres sont complétées par celles qui sont en direction des praticiens amateurs dispensées par les maisons de la culture, foyers ruraux, et autres associations moins officielles, qui se trouvent dans une logique de loisirs créatifs. L'offre de formation théâtrale en Lorraine se découpe en trois grands types de catégories :

- Les offres issues des initiatives nationales : l'école et les ateliers proposés par des théâtres publics,
- les offres régionales : les conservatoires de régions,
- les offres issues des initiatives privées : ateliers des compagnies professionnelles, ateliers des maisons de la culture, foyers ruraux ou autres structures éducatives.

Il s'agit dans cette partie de tracer un panorama sommaire, car beaucoup d'offres seront détaillées dans ce travail. Les offres de formation sont en perpétuel mouvement car la plupart repose sur la seule volonté individuelle.

1. L'offre de formation théâtrale publique : de l'école au CDN

En France, la formation à l'art est développée d'abord dans une volonté de transmettre une culture nationale. Les dispositifs publics d'éducation théâtrale servent à préserver le jugement du public et à protéger le théâtre public, en lui fournissant des consommateurs réguliers. En France, la rencontre avec l'artiste et avec l'œuvre d'art est le point central de la transmission culturelle prise en charges par les dispositifs publics, auxquels sont conférés un pouvoir magique. Ce pouvoir semble issu de la tradition du héros culturel, « dont les mythes disent qu'il a formé ou transformé le monde et apporté aux hommes les arts, techniques et règles sociales qui

forment leur équipement culturel. »²⁴³ Cela peut aussi être expliqué par la définition du sacré proposé par Emile Durkheim : « la division du monde en deux domaines comprenant, l'un tout ce qui est sacré, l'autre ce qui est profane, tel est le trait distinctif de la pensée religieuse. »²⁴⁴ L'art serait du côté sacré, du côté des dieux, le profane serait le non-initié à l'art. Ainsi pour former au théâtre public, nous trouvons deux types de dispositifs : le théâtre à l'école et les ateliers de pratique artistique des théâtres publics que sont les CDN, les scènes nationales, les scènes conventionnées.

1.1. Le théâtre à l'école

« L'éducation nationale est aujourd'hui l'acteur de l'éducation artistique le plus important en région si l'on considère le nombre de personnes qu'elle touche de façon durable »²⁴⁵. Il s'agit d'une transmission à travers le groupe. Elle a, en même temps qu'une visée de développement personnel, une fonction d'inculcation de ces valeurs dites républicaine (travail, mérite, respect d'autrui).

Le théâtre à l'école est issu d'une longue histoire. En effet dès le début la décentralisation, Jean Vilar ou Jean Dasté voit dans les enseignants des relais de leurs actions, et proposent ainsi des rencontres, des débats avec les élèves, Dasté créé même des spectacles à destination des enfants, à tourner dans les écoles. On comprend que pour les pionniers de la décentralisation, l'accompagnement pédagogique va de pairs avec leurs ambitions. « Ainsi voit-on dans les années soixante se constituer autour des équipes théâtrales des groupes d'enseignants qui préparent pour leurs collègues, avec le dramaturge et le metteur en scène, des documents pédagogiques envoyés dans les lycées et collèges. »²⁴⁶

Le théâtre à l'école est né de l'idée de rapprocher les artistes de leur public. « Le fondement

²⁴³ F.Gresle, M. Panoff, M., Perrin, M., Tripier. P., *Dictionnaire des sciences humaines, anthropologie/ Sociologie*, Nathan, 1994, p. 166.

²⁴⁴ Durkheim Émile, *Les formes élémentaire de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, PUF , réédition 1967.

²⁴⁵ Violette Nemessany, *La transmission des arts plastiques*, thèse de sociologie, sous la direction de J-M Leveratto, juin 2007, p. 79.

²⁴⁶ Jean-Claud Lallias, , « Le théâtre et l'école, histoire et perspectives d'une relation passionnée », in *Les cahiers de l'ANRAT Cahiers Théâtre-Education*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1989, p. 97.

de toutes actions culturelles est la formation du public, afin d'encourager l'émergence de nouvelles formes de création, car pour cela il faut un public apte à recevoir l'émergence de nouvelle création, le travail d'éducation ne sert pas à rien. Il sert à former un public exigeant et sans concessions».²⁴⁷ L'éducation artistique c'est aussi « donner aux enfants une approche esthétique et non pédagogique, didactique, limitée aux apprentissages, c'est la démocratisation culturelle, car former les publics, entraîne un élargissement. »²⁴⁸ En France, c'est la rencontre avec l'œuvre et l'artiste qui prime, celle-ci devait être suivi par un enseignant afin que les élèves puissent avoir des repères, des codes. La pédagogie vient de l'enseignant et de l'artiste. L'éducation artistique à l'école sert à former le goût de l'élève afin de réduire l'inégalité des chances face à la culture, le but à moitié avoué est de former un « consommateur d'art »²⁴⁹. C'est ainsi que naît la différence entre enseignement artistique et éducation artistique, au congrès d'Amiens en 1968²⁵⁰. L'éducation artistique vise la formation de l'individu dans son intégrité, de sa sensibilité autant que de sa raison, de son imagination comme de sa mémoire, de son sens critique à ses facultés d'adaptation. « La pratique du théâtre en milieu scolaire occupe une place particulière. Elle peut être à la fois considérée comme une pratique de loisir tout en étant un enseignement spécifique. Le théâtre et ses formes particulières d'enseignement dans l'action et le plaisir, par l'intérêt particulier qu'ils peuvent susciter, permettraient de donner du sens à certains apprentissages et de mobiliser le désir d'apprendre chez l'élève. »²⁵¹

L'école joue le rôle de rendre tous les enfants égaux devant la culture artistique et de gommer les inégalités de revenus et d'instruction des parents, « en offrant à chaque enfant l'accès non seulement au patrimoine culturel commun mais aussi à l'acte de création artistique ».²⁵² Dès 1981, Jack Lang alors ministre de la culture prend contact avec les différents ministères

²⁴⁷ Hélène Mathieu, « Les passeurs de culture », in *L'enfant vers l'art*, Paris, Autrement, 1993.

²⁴⁸ op.cit.

²⁴⁹ Baulieu, D., (sous la direction), *L'enfant vers l'art*, Paris, Autrement ; 1993.

²⁵⁰ Le colloque d'Amiens « Pour une école nouvelle » s'est tenu du 15 au 17 mars 1968, avec la participation des hauts fonctionnaires de l'éducation nationale et des chercheurs en éducation. Il propose que l'éducation artistique commence à l'école primaire, qu'elle s'ouvre au monde contemporain et privilégie le contact avec les artistes. Elle doit s'intégrer à l'enseignement général, concerner tous les enseignants et se prolonger, hors de l'école, dans des activités culturelles.

²⁵¹ Myriam de Léonardis, Mandarine Hugon, « Pratique du théâtre, développement personnel et expérience scolaire à l'adolescence », http://www.congresintaref.org/actes_pdf/AREF2007_Mandarine_HUGON_281.pdf , 2007, p. 3.

²⁵² ibidem

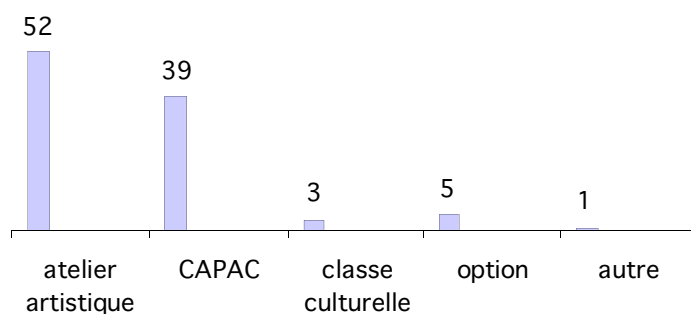
concernés pour mettre à l'étude une loi sur les enseignements artistiques, et c'est en 1983 que Lang signe avec Alain Savary, alors ministre de l'Éducation nationale un protocole d'accord pour des projets éducatifs communs. Durant toutes ces années (de 1981 à 1983), les dispositifs communs vont se multiplier : ateliers, options au lycée, baccalauréat théâtre. Depuis 1983, la politique de collaboration avec l'Éducation nationale a conduit à la mise en place, dans le second cycle de certains lycées, de classes spécialisées dans l'expression dramatique et des stages de formation pour les enseignants. Le premier baccalauréat à option théâtre a vu le jour en 1989.

Le partenariat est étendu lorsque Jack Lang est nommé ministre de l'Éducation nationale en 2000, et relance l'éducation artistique et sa généralisation. « Le constat est simple : peu d'élèves bénéficient finalement d'une initiative artistique, la maternelle et le primaire sont trop peu concernés. Pour lui, le système scolaire n'a pas encore suffisamment intégré la fréquentation et les pratiques culturelles dans la formation des élèves autrement que comme élément décoratif et ne compte très peu dans leur identité d'élève. »²⁵³ Le plan Lang-Tasca de cinq ans pour les arts et la culture à l'école est lancé, signé avec Catherine Tasca, ministre de la Culture. Ce plan dégage des moyens budgétaires importants et inscrit l'éducation artistique au cœur des classes. Le plan Lang-Tasca a fortement marqué l'éducation artistique dans l'éducation nationale, les dispositifs que je vais présenter en sont issus.

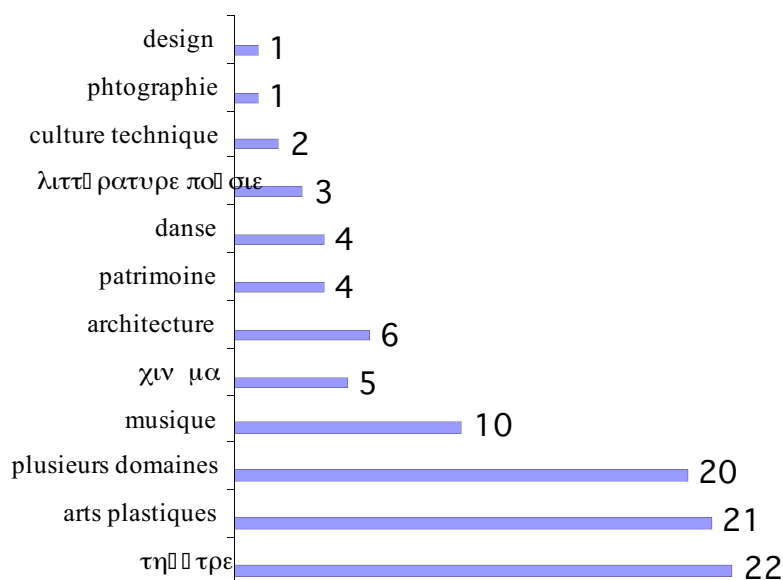
Le théâtre est enseigné aujourd'hui de l'école maternelle à l'université ; ce qui explique le nombre important de jeunes (15- 25 ans) ayant assisté à un spectacle théâtral. Le théâtre est la forme artistique la plus présente à l'école, avec 22 actions sur 99 en Lorraine pour l'année 2002, ces actions étant principalement des ateliers artistiques menés en partenariat avec une compagnie de théâtre professionnel reconnu par la DRAC. Ces ateliers ou autres actions se créent sur volonté d'un professeur ou d'un instituteur qui choisit dans une liste fournie par la DAAC l'intervenant artistique avec lequel il a envie de travailler. Un certain nombre de ces ateliers sont animés par des comédiens ou metteur en scène pour les Centres Dramatiques Nationaux.

²⁵³ Jean-Claud Lallias, « Le théâtre et l'école, histoire et perspectives d'une relation passionnée. » op.cit. p. 103.

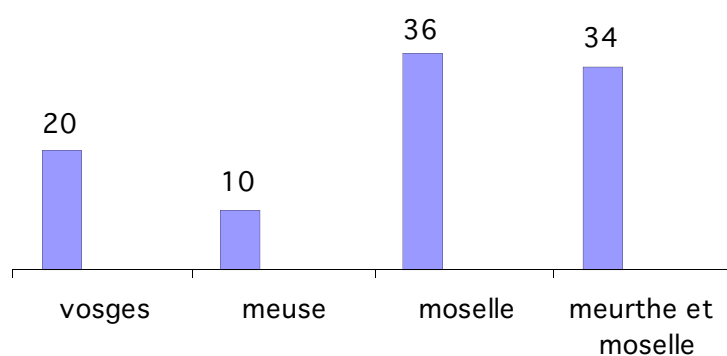
Répartition des dispositifs en lorraine, en nombre d'actions en 2002²⁵⁴ :



Répartition par domaine artistique, en nombre d'actions en 2002 :



Répartition par département en nombre d'actions en 2002 :



²⁵⁴ Données issues de la Délégation Académique à l'Education Artistique et à l'Action Culturelle de Lorraine.

Il existe plusieurs dispositifs dans le théâtre scolaire issu du plan Lang-Tasca :

- Les classes à projet artistique et culturel (CAPAC)²⁵⁵: enseignement volontaire où une équipe d'enseignants construit un projet à partir de ses compétences propres dans le prolongement des programmes en partenariat avec un artiste, un professionnel de la culture ou un établissement culturel de proximité. Le projet s'adresse à tous les élèves et non pas aux élèves volontaires. Le but est une création ou une production, le projet se déroule dans l'établissement entre 8 et 15 heures par an ; l'éducation nationale donne 609 € sur un budget moyen de 1220 €

- Atelier de pratique artistique: projet construit pour durer. L'atelier réunit des élèves sous la responsabilité d'un enseignant volontaire et formé, et d'un artiste reconnu qui ont conçu ensemble un projet pour l'année. Les séances hebdomadaires sont généralement assorties de sorties aux spectacles et de week-end.
- Dans les écoles primaires environ de 20 à 30 heures soit une demi-heure sur 3 à 4 mois lui sont consacrés. L'atelier se déroule pendant les heures de classes, toute la classe est concernée.
- Dans les collèges, les lycées et lycées professionnels l'atelier est basé sur le volontariat. Il est ouvert aux élèves de toutes les classes, sur l'ensemble de l'année à raison de 2 à 3 heures par semaine. Il se déroule après la classe ou les journées libres. L'artiste est rétribué par la DRAC pour 50h par an à hauteur de 2300€. Ces ateliers se déroulent également à l'IUFM et à l'université.

- Les classes culturelles: pendant une semaine, une classe se déplace vers un lieu d'accueil adapté et capable de fournir à la fois installation et ressources culturelles correspondant au projet. La semaine est construite en fonction des rythmes, obligations scolaires et pédagogiques et artistiques du projet.

- Jumelage : partenariat entre un établissement scolaire et une structure culturelle

- Plan local d'éducation artistique (PLEA) et résidence d'artiste: permet de stabiliser et d'amplifier l'action si une commune ou un groupe de commune ont une volonté de

²⁵⁵ Pascale Lismonde, *Les arts à l'école, le plan de Jack Lang et Catherine Tasca*, Paris, SCEREN-CNDP et Gallimard, 2002.

s'impliquer fortement dans l'action culturelle et éducative.

- N'oublions pas les options d'enseignement artistique. Dans ce cas, un professionnel travaille avec un enseignant, l'option peut être:

& facultative. Il n'y aura de prise en compte que des points supérieurs à 10 au baccalauréat,

& obligatoire. La matière est sanctionnée et représente un coefficient 9 au baccalauréat .

Remarquons que pour que les dispositifs scolaires soient subventionnés il faut que l'artiste soit reconnu par la DRAC, c'est-à-dire que la DRAC doit donner son accord, elle considère le « *professionnalisme* » de l'artiste. Les projets doivent également être reconnus par l'inspection académique. Une commission interne à Éducation Nationale étudie les aspects pédagogiques, partenariaux et propositions de financement. Parallèlement la DRAC vérifie les qualités de l'artiste intervenant.

Les consignes officielles

Le ministère de l'éducation entend transmettre dans l'éducation artistique:

- L'acquisition par l'élève de fondamentaux, grâce à un travail dans trois directions :
- Travail sur la voix et la langue
- Travail sur le corps et l'espace
- Travail sur la main créative.

Ces fondamentaux sont les passages obligés de toute initiation artistique. Ils sont le socle des domaines artistiques constitués en disciplines : le chant choral, la danse, le dessin et les arts plastiques, la poésie ou le théâtre... Ils apprennent à l'élève les bases de tout travail créatif et de toute attitude artistique exigeante.

À l'intérieur de chaque art, il existe en outre une dynamique interne qui doit servir impérativement de référence et de repère pour l'enseignement. Sans que l'on établisse un ordre chronologique et obligatoire entre eux, quatre termes définissent les composantes de cette dynamique à l'école :

-Émancipation : inhibitions, maîtrise de soi et de la relation aux autres. Au théâtre, il s'agit d'éduquer le

plus tôt possible le corps dans l'espace, de travailler la voix, la diction, la lecture expressive, la mise en espace de textes poétiques ou dramatiques.

-Sensibilisation : il s'agit de rencontrer des œuvres, de faire un premier travail d'expression, de découvrir les formes artistiques et les métiers qui les servent. Ce sont aussi les formes de réalisation liées à l'expression des élèves : des jeux d'improvisation et des jeux dramatiques qui donnent une immédiate satisfaction.

-Réalisation : temps fort de mise en projet avec une équipe artistique. Une équipe artistique, en accord avec l'enseignant, propose d'aboutir à de courts moments de théâtre qui peuvent être montrés en public. Ces réalisations sont toujours centrées sur le rapport à la langue et à la poésie d'une œuvre.

-Analyse (exégèse) : met en œuvre la capacité de réflexion et de distance critique Elle suppose des possibilités de comparaison et une mémoire des références comme des savoirs acquis. La position critique ne se conquiert que tardivement dans le parcours scolaire puisqu'il s'agit de pouvoir mettre à distance l'expérience de la scène, de pouvoir comparer des esthétiques et des œuvres qui ont une pluralité de sens. Une part de la sensibilisation, du travail d'émancipation contribue cependant tout au long de la scolarité à la construction très progressive de cette capacité d'exégèse devant les œuvres : la liberté de juger en connaisseur et de faire des choix autonomes

Le point important reste les actions de sensibilisation et d'analyse : Au cours de chaque grand cycle, l'élève doit avoir la possibilité de vivre dans sa classe au moins une opération forte de rencontres, afin d'éveiller son goût à la diversité des arts et des formes de création : qu'il s'agisse de la découverte de spectacles, de rencontres avec des artistes et des gens de métier ou de la venue dans la classe d'artistes présentant un court moment de lecture ou de création.

La force du projet : aucun élève ne doit quitter l'enseignement obligatoire, sans avoir au moins une fois participé à une classe qui s'est donnée pour projet une réalisation en vraie grandeur avec une équipe artistique. »²⁵⁶

Le point important du dispositif reste la mise en relation des élèves et des œuvres, le but semble être la formation du spectateur.

²⁵⁶ Annexe du BO juillet 98.

1.1.1. Le théâtre dans l'enseignement général :

Le théâtre est enseigné à l'école à partir du collège, essentiellement sous l'angle littéraire au même titre que la poésie ou le roman. Il est traité comme genre²⁵⁷. Au primaire, il n'est présent que sur l'initiative d'un professeur. Au collège, on le trouve dans les cours de français à partir de la cinquième où il rejoint la poésie dans « les textes à dire ». Il n'est analysé qu'en quatrième, où les collégiens lisent des dialogues de théâtre, afin de faire des comparaisons entre les différents styles de narration. En troisième, ils doivent lire une pièce de théâtre, le but étant d'interroger la spécificité du dialogue théâtral et les liens entre la scénographie et le dialogue. En troisième, les programmes prévoient également la lecture à haute voix, accompagnée par des mises en voix et mises en espace simple de textes de théâtre.

Au lycée, le théâtre est présent dans l'épreuve du bac de français. Il est enseigné en français comme genre littéraire. Au bac de français, le théâtre est classé sous :

« Le théâtre : texte et représentation : On analysera le texte de théâtre en tenant compte des éléments sonores et visuels qui caractérisent sa représentation. Il s'agira de faire percevoir que ces éléments varient selon les genres, les registres et les époques, et que la réception d'un texte de théâtre se modifie à travers ses différentes mises en scène.

Corpus : une pièce de théâtre, au choix du professeur (du XVII^{ème} siècle à nos jours), accompagnée de textes et de documents complémentaires (en particulier de caractère visuel). Perspectives d'étude : connaissance des genres et des registres ; approche de l'histoire littéraire et culturelle ; réflexion sur l'intertextualité et la singularité des textes. »²⁵⁸

Le théâtre est entré aussi à l'école par la sortie au théâtre qui porte le titre de « l'approche par le spectacle vu » dans les textes officiels. « Dès la maternelle, des enfants peuvent être invités à entrer dans le monde du spectacle théâtral. On peut définir cela comme une ouverture à l'imaginaire à travers un spectacle total : parole, espace, décor, lumière... »²⁵⁹

²⁵⁷ G. Caillat, R. Citterio, *Du théâtre à l'école*. CRDP de l'académie de Lyon, Paris, Hachette, 1994, p. 18

²⁵⁸ Programme d'enseignement de français en classe de première des séries générales et technologiques, arrêté du 5-10-2006 jo du 18-10-2006

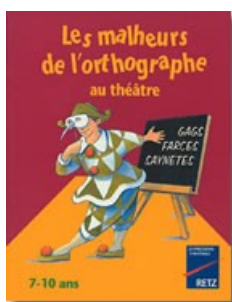
²⁵⁹ G. Caillat, R. Citterio, *Du théâtre à l'école*. CRDP de l'académie de Lyon, Paris, Hachette, 1994, p. 18.

Pourquoi et comment les enseignants proposent ce type de sortie :

- sur sollicitation des théâtres,
- pour la formation les jeunes à l'art et au théâtre,
- dans un but didactique.

« Quand j'emmène une classe au théâtre, je choisis d'un point de vue purement didactique »
Désirée, professeur de littérature

Guide de pratique théâtrale destiné à supporter un apprentissage scolaire :



Ce type d'ouvrage qu'est le guide de pratiques théâtrale destiné à supporter un apprentissage scolaire (français, langue étrangère, mathématique notamment). J'ai pu lors de rencontre avec une professeur de français rencontre un bon exemple de ce type de guide : *Le théâtre au service : Les malheurs de l'orthographe au théâtre*,²⁶⁰ Cet ouvrage est conçu en direction des éducateurs, des professeurs de Français et autres personnes en charge de l'enseignement du Français. Ce guide est repris dans les bibliographies des CDDP (Centre Départementale de Documentation Pédagogique), il est classé en guide de théâtre mais aussi dans les listes « intégration de la langue ». Cet ouvrage est pensé en va et vient avec l'école, et peut être mobilisé de deux façons ; au théâtre comme support pour des exercices de théâtre et en classe comme support en apprentissage. Cette professeur de français au Luxembourg cherchait une manière ludique d'enseigner, sans qu'il y ait de « discrimination », c'est tourné vers le théâtre dans un but d'enseigner l'orthographe. Julie a surtout été intéressée par les mnémotechniques proposés par le livre pour retenir les exceptions, ou des règles. Elle donne des exemples comme la scène de l'arsenic et un poison, et ajoute fièrement « tous mes élèves écrivent poison correctement ».

1.1.2. Quand l'élève choisit de faire du théâtre à l'école :

« Grâce au théâtre, les autres me respectent. Les copains mais aussi les profs qui ne me regardent plus de la même façon...par exemple mon prof d'anglais le lendemain de la représentation, il a dit devant toute la classe « il est génial » » Frédéric, lycéen

Le théâtre au lycée est enseigné en option - option facultative ou obligatoire (3h de

²⁶⁰ [Danièle Fix](#), [Anne-Catherine Vivet-Rémy](#), [Brigitte Saussard](#), [François Fontaine](#), collection expression théâtrale, Retz, 1998.

pratique et 1h d'histoire de l'art) -, présentée au baccalauréat. En Lorraine, trois lycées proposent ces options obligatoires, il s'agit d'un bac littéraire option théâtre :

- la Miséricorde à Metz en partenariat avec la compagnie Boomerang,
- le Lycée Frédéric Chopin à Nancy en partenariat avec le CDN de Nancy,
- le lycée Jean de Pange à Sarreguemines en partenariat avec le théâtre du Jarnisy.

Douze lycées proposent l'option facultative. Le théâtre au lycée est ainsi soumis à une épreuve du baccalauréat. L'épreuve de théâtre comprend deux parties : une partie écrite et une partie orale. L'orale se fait devant un professeur de lycée et un acteur ou metteur en scène professionnel.

Les élèves qui s'inscrivent en option obligatoire rêvent, souvent, d'en faire leur métier. « Le théâtre est appréhendé ici dans une perspective professionnalisante, et est peu abordé au niveau de ses effets sur le développement personnel. Le discours étant centré sur l'expérience théâtrale, le déroulement et fonctionnement de cette option est évoqué comme une « matière scolaire » à part entière avec un programme précis (« On fait une heure de théorie et deux heures de pratique »). Toutefois, la présence d'un intervenant extérieur est vécue comme importante et différente de celle du professeur (« Les exercices c'est moins bien qu'avec le comédien ; avec le comédien, on fait du théâtre »)²⁶¹

La plupart des universités proposent des cursus en Licence et Master Arts du Spectacle ou Études théâtrales. Ces formations peuvent déboucher sur les métiers de comédiens ou metteur en scène, mais aussi au Master professionnel ingénierie et médiation culturelle. Les Universités de Nancy et Metz proposent des formations en Arts du Spectacle :

- à Nancy : un Diplôme Universitaire d'Études Théâtrales (DUET) est proposé, ainsi qu'une Licence Arts du Spectacle parcours Arts de la scène.

- à Metz : un parcours complet est proposé en Arts du Spectacle, mention théâtre en proposant une licence et un Master intitulé Master Arts et culture - Spécialité Arts et industries culturelles - spécialité théâtre. À ces formations s'ajoute une licence professionnelle Activités culturelles et Artistiques et des Masters en ingénierie culturelle.

²⁶¹ Myriam de Léonardis Mandarine Hugon, « Pratique du théâtre, développement personnel et expérience scolaire à l'adolescence », 2007, op.cit.

« Je fais du théâtre depuis le collège, j'ai fait un bac théâtre...La logique m'a conduit en ADS ...en plus ça ouvre plein de possibilité pour monter des spectacles. » Bertrand, étudiant en ADS Metz

1.1.3. Le théâtre en club ou en atelier : une formation basée sur le volontariat

Au collège et lycée, des ateliers théâtre sont proposés en dehors du temps scolaire, sur la base du volontariat, tout au long de l'année. Ils se créent sur l'initiative d'un professeur en collaboration avec un artiste reconnu par la DRAC qui finance ce poste.

« Les ateliers théâtre sont très intéressants car ils sont un cadre séparé et complémentaire des enseignements principaux. Il arrive en effet qu'un élève ait appris le comique de répétition chez Molière sans avoir pris conscience de ce qui peut être drôle dans ces pièces. C'est aussi au niveau du comportement des élèves que ces ateliers sont utiles; si les timides parviennent parfois à s'y dépasser, si les excentriques y apprennent à canaliser leur énergie, les élèves "différents" y apprennent à s'assumer. J'entends par "différents" les élèves qui ne rentrent pas dans les cases très normatives que la majorité impose (les gros, les grands, les mous, les laids, les efféminés). Cela change parfois leur scolarité, voire leur vie et pour un intervenant, c'est très très gratifiant. J'ajouterais enfin que travailler avec des lycéens est passionnant car leur sensibilité exacerbée met en lumière celle des auteurs qu'on aborde. »Thérèse, professeur de lettres, Pont-à-Mousson



Répétition et représentation au collège du Breuil à Talange

Faire du théâtre avec des enfants n'est cependant pas aussi aisé, ainsi il y a des obstacles à surmonter pour faire du théâtre avec des enfants²⁶² :

- & les difficultés d'expression : timidité, gêne,
- & les blocages physiques,
- & les gênes du contact avec l'autre,
- & les stéréotypes : un « déconditionnement » est nécessaire afin que les propositions artistiques des élèves soient moins stéréotypées,

²⁶² Freddy Zucchet, *Oser le théâtre*, CRDP de Grenoble, 2001, p.43.

- & l'activité est considérée comme « pour les filles »,
- & l'apprentissage du texte : une activité trop besogneuse.²⁶³

- Les élèves retiennent essentiellement de leur formation en théâtre :

- & Acquisition d'une culture artistique
- & Développement personnel
- & Pratique d'un loisir

1.1.4. Le théâtre à L'école : l'exemple de *Clérambard* de Marcel Aymé et la présentation d'ateliers au CDN de Nancy

Le théâtre à l'école peut prendre plusieurs formes, de la classe à PAC au club théâtre. Je vais présenter un atelier : le Club Théâtre du LEP de Montigny-lès-Metz, et un exemple de rencontres d'ateliers théâtre à Nancy. Ces deux exemples peuvent servir à illustrer ce jargon académique, présenté en première partie.



Représentation de *Clérambard* au LEP du bâtiment juin 2007

- L'atelier théâtre du Lycée Professionnel des Métiers du bâtiment et des travaux publics de Montigny-lès-Metz. Appelé Club théâtre. Cet atelier est financé par la DRAC comme un atelier artistique. Les élèves s'y inscrivent sur la base du volontariat. Les répétitions ont lieu hors du temps scolaire le mercredi après midi. L'atelier est né de la volonté d'une professeur

²⁶³ Myriam de Léonardis Mandarine Hugon, « Pratique du théâtre, développement personnel et expérience scolaire à l'adolescence », op. cit. p. 6.

Chantal. Elle a réussi à le faire habilitier par la DRAC. Le Club théâtre existait depuis 5 ans avant que Chantal, ne demande une habilitation DRAC, parce qu'elle a trouvé « une jeune compagnie professionnelle qui veut bien prendre en charge le Club Théâtre avec elle ». L'atelier est animé par deux jeunes professionnels, Bertrand, le fils de Chantal, et Amandine. C'est sous leur impulsion aussi que Chantal demande l'aide à la DRAC. Le club théâtre marque la vie du LP, le décor, par exemple, est réalisé par un professeur avec les élèves du LEP bâtiment, la régie son et lumière par des élèves.

Le texte est choisi par les intervenants en accord avec le professeur, celui-ci travaille parfois seul avec ses élèves et parfois avec les comédiens, qui sont payés pour intervenir 50 heures. Ils ont surtout en charge la mise en scène et la direction d'acteur. La représentation se fait dans une salle de classe aménagée en salle de théâtre, les décors sont réalistes

Clérambard, est une pièce qui met en scène une famille bourgeoise désargentée et ses rencontres. La pièce propose cinq rôles de femme alors que la distribution n'en compte que trois, ainsi un jeune homme tient le rôle de la prostituée, ce qui amène un véritable numéro d'acteur, qui lui vaut le respect de ses collègues du club théâtre et l'admiration de tous les spectateurs.

« J'aime bien la pièce cette année, c'est plus facile et plus drôle que celle de l'année dernière... » Thibaud, élève en bac pro peinture, 19 ans

« Je voulais arrêter le théâtre, ça prend du temps, mais comme Monique et Thibaud continuent, ben, moi aussi. » Laura, élève en bac pro peinture, 18 ans

Le choix du texte se fait (au mieux) en fonction du groupe d'élèves et de l'intérêt artistique du professeur et de l'artiste avec des critères particuliers au groupe (nombre de participants, genre des élèves, niveau théâtral). La mise en scène et la distribution doivent s'adapter aux groupes d'élèves et non l'inverse.

Faire du théâtre au lycée permet aux élèves de rester ensemble, de former un nouveau groupe, « ceux qui font du théâtre », et d'introduire une distinction entre eux et les autres. Le spectacle là encore permet d'accroître une popularité, de se faire reconnaître. À l'atelier théâtre, il y a des groupes déjà formés. Thibaud, Monique et Laura sont tous les trois élève en bac pro peinture, Thibaud et Monique sortent ensemble, et Laura est une amie de Monique, c'est donc Monique qui a donné le goût de l'atelier aux deux autres, qui avaient déjà tous

deux fait du théâtre auparavant.

« Déjà, au LEP, il n'y a pas beaucoup de filles, on est 9 et en plus je fais du théâtre, alors on me reconnaît. Et ça me permet de rester avec une autre fille... » Monique, élève en bac pro peinture, 20 ans

En 2008, Chantal prend sa retraite, l'atelier théâtre qu'elle a créé est confié avec douleur, à une nouvelle équipe. Deux professeurs s'en saisissent et font appel à un nouvel intervenant théâtre, pour changer le thème du club théâtre. Ils demandent ainsi à Fabrice, qui fait plus du one man show et du café-théâtre de prendre en charge les 50 heures DRAC.

En 2009, Jack Caddies est créé au LEP. C'est un spectacle de sketch qui a lieu dans un supermarché. De nouveaux élèves ont rejoint le groupe des anciens- ils sont 14 sur scène- et joueront aussi pendant le festival de l'humour à Montigny dans une salle aménagée pour le théâtre. C'est la première fois que le Club théâtre sort du LEP.

-Les ateliers scolaires et Materlinck au Centre Dramatique de Nancy :

La présentation des travaux des ateliers scolaires du CDN de Nancy :

Une grande partie des élèves mange dans le hall de la Manufacture qui se trouve dans le même bâtiment que le conservatoire. Pendant ce temps, les élèves présentant leurs travaux l'après midi se maquillent. Il y a une majorité de filles. Les comédiens professionnels sont allés manger ailleurs, les professeurs sont restés avec leurs élèves. Il n'y a pas de mélange entre les groupes d'élèves qui restent groupés autour de leurs professeurs respectifs. En parlant avec les professeurs, je m'aperçois qu'ils sont tous professeurs de français ou de sport. Je suis étonnée de l'entente entre les élèves et leurs professeurs avec lesquels ils s'accordent beaucoup de liberté, les tutoient, se mêlent de leur vie privée (certains essayent de mettre en couple leur professeur(e) avec l'administrateur). Les groupes paraissent très soudés, les mêmes passent beaucoup de temps ensemble, en dehors des cours, à l'atelier théâtre, aux spectacles qu'ils voient ensemble, plus les sorties comme aujourd'hui. Ils se parlent de tout, en se préparant se mettent assis les uns sur les autres, se coiffent se maquillent, s'entraident à se vêtir. Reprise. Dans la salle, un groupe d'élèves s'installe près de moi. Ils s'amuse toujours à trouver un mari pour leur professeur(e), mais finissent par trouver un cavalier potentiel pour une élève. Il décide de lui parler, mais n'arriveront pas à trouver son prénom. Premier groupe, qui mêle des élèves et des handicapés, tous les participants se montrent très enthousiastes de leur présentation. La deuxième présentation est très sexy, les jeunes filles sont habillées en cuir, et n'hésitent pas à faire valoir leurs atouts. La dernière présentation est la plus proche du texte et la plus aboutie. Les autres participants attendent leurs prestations, ce sont les élèves en option théâtre. Ils finissent en chantant l'Internationale.

Carnet de bord, Nancy, 2001

Comme le montre cette observation, la pratique du théâtre permet de découvrir le corps des autres, en se maquillant mutuellement, en se vêtissant ensemble et de mettre en avant leurs corps en public et en coulisse. Cet apprentissage est aussi celui de la séduction comme le rappelle l'exemple célèbre de l'éducation des filles et l'école de Saint-Cyr.

Les participants, ici aussi, sont en majorité des filles. Le passage du groupe sexy est intéressant car il montre que grâce au théâtre : elles apprennent à jouer de leur féminité, à se maquiller, à se mettre en valeur. L'engagement collectif facilite un apprentissage de la séduction. Les jeunes gens se soutiennent mutuellement dans la recherche d'une certaine aisance corporelle, de la présentation de soi et dans la domestication de certaines postures provocantes. Les parents qui acceptent de mettre leurs enfants dans ces dispositifs cherchent sans aucun doute à leur permettre l'apprentissage de ce « savoir jouer » du corps.

1.1.5. L'initiative des professeurs

Le théâtre n'existe à l'école, en dehors des cours de français, que grâce à la volonté de professeurs qui ont souvent une pratique de comédien en amateur et veulent la faire partager à leurs élèves. Il y a quatre types de professeurs qui dirigent ces actions :

- les professeurs de français et/ou d'art comme Carine, professeur de Lettres Classiques à Metz, elle anime son atelier en partenariat avec Eric de la compagnie *Boomerang* en lien avec la Mousson d'Été.

« L'atelier s'est créé pour faire passer le théâtre autrement, pour que les élèves entrent en contact avec le théâtre autrement que par les livres, en appréhendant par la scène...pour faire vivre ce qu'on peut voir en cours. » Carine

C'est aussi le cas de Lydie, professeur d'Arts plastiques, en lycée technique André Citroën à Marly en Moselle, qui anime avec Hugues, un module théâtre proposé à des élèves pas toujours très convaincus.

« Faire du théâtre en lycée technique, c'est un sacerdoce, chaque année, tu recommences tous. Les élèves font théâtre ou cuisine, pour eux c'est pareil...Je dois vraiment aimer le théâtre pour continuer » Lydie

- les professeurs de sports : par exemple, Evelyne est professeur de sport, elle a choisi de se

consacrer pleinement au théâtre en demandant une mise à disposition pour créer et animer une association académique de soutien au théâtre scolaire. Pour elle, le lien entre théâtre et sport est évident : « on utilise le corps ! »

- ceux qui aiment ou pratiquent le théâtre : c'est le cas de Sandrine, professeur d'anglais à René Cassin à Metz. Sandrine pratique le théâtre en amateur, elle est à l'origine d'un atelier théâtre, et préside une association de développement du théâtre scolaire dans la grande région Sar-Lor-Lux. Elle fait du théâtre avec ses élèves pour qu'ils partagent la création théâtrale. Elle pense son atelier pour qu'il soit différent tous les ans, ainsi change-t-elle de partenaires artistiques et de thèmes traités du théâtre contemporain au rapport théâtre et vidéo.

- les proches du monde artistique : Chantal est professeur de lettres au lycée professionnel du bâtiment, elle est aussi la maman d'un metteur en scène de la région. C'est cette proximité qui lui a permis de transformer une envie en un véritable atelier théâtre qu'elle co-anime avec son fils et sa belle fille. C'est aussi le cas de Séverine, institutrice à Florange :

« J'ai envie de faire une classe à PAC avec mes élèves, et j'ai cette envie parce que je connais Hugues, que j'aime son travail, et qu'il travaille en partie à Florange. Je ne ferai pas cette classe sans lui. »

Le mini festival transfrontalier : création d'un espace de rencontre de théâtre scolaire

L'association ACCTE (Association pour la Coopération Culturelle Transfrontalière en Europe) créée en 1996 a comme but de permettre à des collégiens et lycéens des ateliers de pratique artistique ou des clubs de la Grande Région (Lorraine, Luxembourg, Belgique, Sarre) de participer à des rencontres encadrées par des professionnels du spectacle vivant, afin d'échanger autour de pratiques de création et de se former à de nouvelles pratiques. Et de leur permettre de découvrir la création professionnelle contemporaine en assistant à un spectacle professionnel. La démarche de l'ACCTE est l'idée d'échange transfrontalier. Le festival touche en 2002 : 17 collèges (350 élèves), 10 lycées (150 élèves) et un lycée de Pologne (30 élèves)

Quatre journées et quatre temps forts par jour :

- Training par des professionnels en huit groupes mixtes (mélange d'établissements) constitués tous les matins.

- Passage sur scène (25mn maximum) de chaque groupe avec un appui des techniciens du lieu puisqu'un travail au préalable "en répétition" a déjà été réalisé dans ce lieu.

- Bilan orchestré par une comédienne professionnelle

- Spectacles professionnels, à raison de trois par soir avec la même contrainte de temps (25 minutes maximum), temps suffisant pour montrer le parti pris artistique et susciter l'envie d'aller voir le spectacle dans son intégralité, dans un autre lieu.

Le festival crée un lieu de rencontre utile dans les dispositifs scolaires, il a plusieurs buts :

- sortir du cadre scolaire et faire découvrir des lieux et rencontrer les personnes qui les animent, pour

y revenir ultérieurement,

« Souvent lorsqu'on travaille dans un théâtre comme la salle *Braun*, on le fait découvrir aux élèves, après lorsque l'élève verra des affiches de la salle *Braun*, il aura envie de revenir. Ce partenariat nous sert à disposer d'un lieu hors scolaire et permet à la salle d'avoir un public potentiel », directrice de l'ACCTE

- travailler avec d'autres animateurs, dans le cas des rencontres territoriales, « le travail avec d'autres professionnels, leur permet de comprendre l'importance du metteur en scène » directrice de l'ACCTE

- travailler dans des conditions professionnelles, « les élèves se rendent compte de l'importance des techniciens, de la lumière, du son, ils comprennent, pendant l'installation technique, que ce n'est pas de la rigolade, c'est un travail, sérieux. » directrice de l'ACCTE

- de comprendre « l'importance du point de vue culturel sur le spectacle » dans le cas des rencontres transfrontalières

- de rencontrer un public

- voir des spectacles professionnels, voir leurs animateurs au travail, donc de revenir au spectacle, « susciter l'envie d'aller voir le spectacle dans son ensemble, dans un autre lieu » directrice de l'ACCTE.

Carnet de bord, Metz ACCTE, 2002

1.2. Les ateliers de pratiques artistiques dans les théâtres publics

Les ateliers des CDN poursuivent le même but que l'éducation artistique à l'école, ils forment leurs publics afin de pouvoir poursuivre une programmation de création et de qualité. Les deux Centres Dramatiques Nationaux que sont le CDTL à Thionville et le théâtre de la Manufacture à Nancy proposent des ateliers en direction des amateurs. Les ateliers constituent souvent une première approche de la pratique théâtrale en amateur. Ils existent surtout pour asseoir une pratique de spectateur et amener les participants à venir aux spectacles, seuls mais souvent en famille ou entre amis. Les individus qui pratiquent les ateliers y vont pour plusieurs raisons :

- l'envie de découverte du théâtre,

- rencontrer des autres individus autour de leur passion commune pour le théâtre.

« L'atelier c'est une initiation, on ne fait pas vraiment du théâtre, on rencontre des gens, et l'on y rencontre le théâtre. Pour travailler, le jeu, ..., Il faut aller voir ailleurs, et pas forcément loin. Maintenant je suis à la Comédie de Thionville, avec un metteur en scène, des costumiers, enfin, dans de bonne condition, il y a aussi Yvon, Yoann et Paul de l'atelier du TPL. » Jean, Carnet de bord 2003

« Après les spectacles, le groupe de l'atelier reste souvent à la cafétéria pour discuter de la représentation. L'animatrice vient se joindre à eux. La conversation prend rapidement la forme d'un débat autour du spectacle, avec les « pour » et les « contre ». L'animatrice joue le rôle de modérateur, elle pose des questions sur les points importants du spectacle. »

Conversation après un spectacle, carnet de bord, Thionville 2004

- Ces ateliers permettent un rapprochement des corps qu'il est difficile de trouver dans un autre dispositif artistique, et servent parfois à former des couples.

« J'ai divorcé, je vis maintenant avec Christophe, qui lui aussi est à l'atelier... On a joué ensemble, on s'est découvert grâce au théâtre. Et Georges aussi a rencontré son amie à l'atelier. »
Rachel, 28 ans, secrétaire

Déroulement d'un atelier au CDN de Thionville

L'atelier débute à 20H30, il se déroule dans la petite salle du théâtre. Les participants arrivent entre 20H15 et 20H45. Tout le monde se connaît, se salue avec plus ou moins d'affection. Des groupes se forment par affinités en attendant le début de la séance. L'animatrice est assise au premier rang, relit ses notes.

À 20H40, l'animatrice annonce le début de la séance et invite tout le monde à monter sur scène pour l'échauffement. Les participants la rejoignent parfois en tirant la patte. L'échauffement commence, il consiste en un moment pour « chauffer le corps ». L'animatrice montre en décrivant les exercices, demande aux participants de fermer les yeux. Ils refont tous plus ou moins bien les gestes de l'animatrice. Puis arrive l'échauffement de la voix, ils sont tous en cercle, l'animatrice passe devant chacun d'eux pour « tester la respiration abdominale » puis vérifier qu'un son sort de leur voix. Elle s'arrête sur Rachel et lui fait reprendre l'exercice, jusqu'à ce que Rachel porte la voix, elle en fait de même avec Marie et Joël. Puis, elle demande aux participants de marcher sur scène et proposer des exercices autour des sens, ce qui marque le début des improvisations. L'exercice consiste à ressentir le froid et montrer le froid. Marie reste coucher au sol, l'animatrice se dirige vers elle et lui dit : « je ne comprends pas ce que tu proposes, va plus loin, lève toi ! ». L'animatrice interpelle ensuite Paul qui frissonne « allez, allez Paul, on y va, montre nous, montre nous ! » Paul se met alors à se frictionner.

L'animatrice arrête alors l'exercice en tapant dans les mains, tout le monde retourne dans la salle. L'animatrice annonce le début du travail en groupe. Chacun à l'air de savoir avec qui il travaille et où il va. L'animatrice demande à un groupe de rester sur scène, les autres quittent la salle. Certains en profitent pour faire une pause.

C'est le moment du travail des scènes, Rolande et Marc sont sur le plateau. L'animatrice les fait travailler, d'abord elle regarde la scène puis donne des indications de jeu et d'interprétation en reprenant certaines phrases.

Les groupes se succéderont sur scène jusqu'à la fin de l'atelier vers 23H30. Certains groupes seront rappelés à l'ordre car ils travaillent trop peu, et ou pour leurs absents. D'autres encouragés pour leurs avancées.

Carnet de bord, Thionville 2002

1.2.1. Les conservatoires, un rayonnement régional

Les conservatoires sont des lieux créés pour « sauvegarder et conserver en état une qualité. Appliquer à l'enseignement de l'art dramatique, ils s'impliquent dans la conservation de technique et

de savoir faire et de règles pédagogiques, même si aujourd'hui le répertoire à évoluer ainsi que la technique »²⁶⁴. Les conservatoires n'ont pas une finalité professionnelle en art dramatique, mais peuvent préparer aux écoles nationales. Les conservatoires à rayonnement régional (CRR) et les conservatoires à rayonnement départemental (CRD) sont des établissements publics français qui dispensent des enseignements en [musique](#), [danse](#) et [art dramatique](#). Depuis le décret n° 2006-1248 du 12 octobre 2006 publié au Journal Officiel du 13 octobre 2006, ces établissements remplacent les conservatoires nationaux de région et les écoles nationales de musique. Il y a 36 conservatoires à rayonnement régional en France. Ils sont financés par les [collectivités territoriales](#) (communes, départements et régions), l'État ([Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles](#) du Ministère de la Culture) ayant transféré en 2006 vers les collectivités territoriales les financements qu'il accordait jusque là par le biais des [Directions Régionales des Affaires Culturelles](#) (DRAC). Les conservatoires sont majoritairement fréquentés par les habitants de la ville dans laquelle ils sont implantés pour 67% et majoritairement par des filles pour 64% et enfin « les étudiants d'art dramatique sont sensiblement plus âgés que les élèves de musique et de danse. Près du tiers des effectifs sont âgés de 20 ans et plus. La même proportion est âgée de moins de 16 ans, et près d'un étudiant sur quatre à moins de 14 ans. Les hommes sont plus âgés que les femmes : près d'un tiers des effectifs masculins ont plus de 20 ans contre 23 % pour les femmes ». ²⁶⁵ En Lorraine, il y a deux conservatoires un à Metz et l'autre à Nancy.

Le conservatoire de Nancy a été créé en 1882. Des cours d'art dramatique sont dispensés par trois professeurs : François Rodinson, Nathalie Seliesco, Mostafa Zouheyri. Le conservatoire de Metz a été créé en 1836. Les cours sont dispensés par deux professeurs, Claudia Calvier-Primus et Marie Llano. Les professeurs sont tous reconnus dans le monde du théâtre professionnel en région et même nationalement.

Les élèves qui suivent les cours de théâtre au CNR, le font en suivant quatre logiques :

- en complément d'un enseignement musical,
- sur les désirs des parents pour avoir un enseignement théâtral classique,
- pour compléter une formation théâtrale en atelier,

²⁶⁴ Anne-Marie Gourdon in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (coordinateur Michel Corvin), Paris, Bordas, 1991, p. 389.

²⁶⁵ L'enseignement de l'art dramatique au sein des conservatoires nationaux de région, écoles nationales de musique et des écoles municipales agréées. Année scolaire 1999-2000, rapport du DEPS

- pour préparer les concours des écoles nationales de théâtre.

Les conservatoires dispensent un enseignement classique axé autour de deux points principaux : un travail de diction et un travail de scène (classique et contemporaine). Il n'y a pas de travail autour d'un spectacle complet. Les conservatoires ont un fonctionnement proche du système scolaire général. Les élèves sont notés et reçoivent un bulletin de note trimestriel. Les élèves ont une obligation de présence, et doivent être excusé, en cas d'absence, trois absences non excusées conduisent au renvoi de l'établissement. L'enseignement est payant : environ 250€ pour les élèves de la commune et 450€ pour les élèves hors de la commune, par an.

Déroulement d'une leçon de conservatoire

Les leçons ont lieu les mardis, mercredi et jeudi soir de dix-sept heures à vingt heure trente et le samedi matin de dix heures à treize heures. Les élèves se répartissent comme ils le souhaitent sachant qu'un élève de premier cycle doit assister au moins à trois heures de cours, un élève de second cycle au moins à six heures et un troisième cycle à neuf heures. La répartition est plutôt équitable, environ dix personnes par cours. Les salles de cours ne ressemblent en rien à une salle de théâtre : mur blanc, fenêtre, sol blanc. La salle est assez grande environ 50 m². Le professeur et les élèves disposent de chaises pour s'asseoir et déposer les manteaux et sacs.

Les scènes travaillées pendant l'année et les « répliques » (mon donné aux élèves qui ne seront pas notés sur la scène mais qui joueront la scène pour un camarade) sont la plupart du temps choisies par le professeur, et sont attribuées après un mois de cours. Le choix des scènes est sans appel. Pour les textes présentés en premier cycle, le choix est laissé à l'élève, mais il doit être soumis au professeur qui peut le refuser.

Le premier mois de cours ne se déroule pas comme un mois de travail traditionnel de scène mais de recherche de texte et essai de scène, de partenaire. Le travail d'improvisation sert au professeur dans l'attribution des scènes et des répliques. Les garçons sont moins nombreux que les filles, ils se voient confier beaucoup de répliques. Une fille peut travailler uniquement sur ses propres scènes alors qu'un garçon peut se voir attribuer entre trois et cinq répliques.

La séance :

Les élèves attendent dans le couloir l'arrivée du professeur ou la fin du cours d'avant. Une fois dans la salle, le professeur décide de l'ordre de passage, en fonction des personnes et répliques présentent, il envoie alors travailler hors de la salle de cours ceux qui ne présentent pas leurs scènes en premier. Si des personnes restent seules et qu'elles doivent préparer un texte, le cours commence avec eux, autrement le professeur attend et respecte l'ordre de passage. Les retardataires prennent place dans la salle sur des chaises et attendent l'arrivée de leurs répliques et servent de spectateur critique à l'élève qui travaille.

Le travail sur une scène ou un texte prend entre 15 et 30 minutes. Les élèves présentent la scène en entier sans être arrêté, puis attendent les critiques du professeur et des élèves présents, si les élèves ne disent rien le professeur leur demande de critiquer, soit explicitement soit du

regard. La scène est ensuite reprise en tenant compte des remarques et peut être interrompu.

La présence des élèves est récompensée par des participations à des lectures « commandées » par le conservatoire. Plus un élève est présent plus il se verra confier de lecture publique en plus de ses scènes.

Carnet de bord, conservatoire, 2004

Le conservatoire existe afin de former des individus aux loisirs théâtraux de manière classique comme faisant partie de la formation de l'individu (tenu du corps, formation à prendre la parole en public, aisance corporelle, ...)

1.2.2. Les ateliers animés par les compagnies professionnelles

Les compagnies professionnelles dispensent des ateliers de formations à l'art dramatique à destination d'amateur, pour plusieurs raisons : être actif sur un territoire, former un public, et créer des emplois. Les compagnies professionnelles proposent des ateliers ouverts, c'est-à-dire payant en temps de loisir (soir, week-end, mercredi). Les ateliers théâtre ouverts sont souvent liés à un lieu, qui peut être un théâtre comme l'*Escabelle* et la *Passerelle* à Florange ou La compagnie *Pardès Rimoin* et le *théâtre du Saulcy* à Metz, ou leur salle de répétition comme le *Théâtre à Dire* à Thionville, ou le *Théâtre de cristal* à Nancy. Les ateliers dispensés par les compagnies professionnelles prennent place dans le cadre de résidence de création, ou d'accueils de création. L'action culturelle est souvent un pan du travail artistique plus général qui lie une structure à une compagnie. Pour le *théâtre du Saulcy* et la compagnie *Pardès Rimoin*, il s'agit de deux ateliers ouverts à tous, un atelier de jeu et un de mise en scène. Pour la compagnie *L'Escabelle* et la *Passerelle*, il s'agit de trois ateliers de jeu, deux pour les enfants et adolescents et un autre pour les adultes. Les ateliers sont animés par des comédiens ou metteur en scène professionnels.

Les compagnies professionnelles dispensent des ateliers ouverts, principalement dans le cadre de convention de création, c'est-à-dire qu'elles doivent remplir une action culturelle sur un territoire donné afin d'avoir des subventions pour l'action culturelle. La plupart des compagnies en région dispensent des ateliers surtout en milieu scolaire, les ateliers ouverts de compagnie ne représentant que peu de cas. En effet sur les 83 compagnies professionnelles seulement une vingtaine proposent une formation pour les amateurs. On peut remarquer que les compagnies, qui sont éloignées des métropoles que sont Metz ou Nancy, proposent plus

facilement des ateliers ouverts.

Ces ateliers sont payants entre 20€ par mois pour l'atelier adulte de *L'Escabelle* à Florange, de 24 € pour l'atelier enfant au *Théâtre sous la pluie* à Metz et 30 euros par mois pour le *théâtre à dire* à Thionville. Ils sont autant en direction des enfants, des adolescents que des adultes. La plupart des ateliers proposent un spectacle de fin d'année, créé pendant cet atelier (parfois un an sur deux) et il est représenté dans le lieu d'accueil.

2. Les ateliers de formation associatifs de la ville à la campagne

Il y a deux sortes d'ateliers associatifs, ceux qui existent pour pratiquer le théâtre comme un loisir et ceux que je qualifie d'occupationnels. Ils sont tous à l'initiative de structures fixes que sont les Maisons de la culture, les Maisons de la culture et de la Jeunesse, ou encore les Foyers Ruraux. Ils sont proposés souvent dans un catalogue d'autres activités - comme la peinture ou la musique- et sont pensés comme un loisir culturel. Ils sont animés par des comédiens professionnels, qui sont engagés par ces structures.

2.1. Les ateliers à la ville : les Maisons de la Culture Saint Marcel : pour faire du théâtre

À la MCL, la formation est « pluridisciplinaire, on y apprend l'art dramatique, le jeu de l'acteur, les bases du chant, l'improvisation, la gestuelle... ». Ils sont ouverts à partir de 8 ans et sans limitation d'âge. Il y a quatre ateliers théâtre :

- un adulte, chaque mercredi de 18h45 à 22h00,
- un atelier théâtre enfant, chaque mercredi de 14h00 à 16h00,
- un atelier théâtre ados chaque vendredi de 18h00 à 20h00,
- un atelier théâtre « comédie », chaque vendredi de 20h00 à 22h00.

Les séances se déroulent de début octobre à fin juin chaque saison. La formation des comédiens amateurs est assurée par deux professionnels du spectacle, Juliette et Jac Guerrier, metteurs en scène et co-directeurs de la [*Compagnie Aladin*](#), située à Longwy. En plus, la MCL propose un atelier café-théâtre qui est présenté comme suit :

« Si le théâtre peut être apprécié comme un bon repas arrosé d'un bon vin dans un restaurant aux nappes bien repassées, le café-théâtre, lui, s'apparenterait plutôt à une planche de charcuterie et de fromage sur le coin d'un vieux comptoir en compagnie de quelques amis. Certes, la rigueur du jeu théâtral est de mise, mais la vitre imaginaire entre le spectateur et la scène y est brisée. On y aborde de façon détendue et humoristique tous les sujets possibles, on essaye, on improvise, on écrit un peu, on améliore, en tâchant de ne jamais oublier qu'il faut prendre le rire au sérieux. Et...jouer ! »

Cet atelier est divisé en deux : un « débutants » et un « confirmés ». Il est animé par Félix Lobo, acteur connu et reconnu dans le monde du café-théâtre (il a donné une centaine de représentations au Caveau de la République à Paris en quatre ans, deux festivals d'Avignon, et un Casino de Paris.)

Le public qui s'inscrit dans un atelier d'une MJC cherche à pratiquer le théâtre avec un professionnel dans un cadre de loisir :

« J'avais envie de refaire du théâtre, dans un bon atelier, on m'a conseillé celui de Félix. J'avais aussi envie de faire du café théâtre. L'atelier c'est sérieux, mais c'est pour le plaisir. » Aline, mère au foyer, 35 ans

« J'ai inscrit ma fille à l'atelier à sa demande, je connais la MCL, j'y prenais des cours de piano, je leur fais confiance. » Marie, institutrice, 40 ans

2.2. Les ateliers à but socio-éducatif : le cas du Club de prévention / CMSEA d'Uckange

Le théâtre en ville est aussi utilisé dans un sens socio-éducatif. Ainsi, le club de prévention²⁶⁶ d'Uckange propose aux adolescents qui le fréquentent de s'inscrire dans un atelier théâtre, dirigé par un comédien professionnel. Le but de cet atelier est, selon le comédien qui l'anime : « de proposer une activité artistique aux adolescents qui fréquentent le lieu. » Pour lui, « le théâtre n'est pas réellement leur envie, les jeunes pourraient faire autre chose, mais à Uckange, un animateur social aime le théâtre et veut partager son amour. Alors, à Uckange, on fait du théâtre au club de prévention. »

Pour les adolescents, l'intérêt pour le théâtre semble distendu :

« Les premières séances, il y a des jeunes qui viennent voir ce qui se passe, puis au fur et à mesure moins, et le groupe se stabilise ... C'est une lutte de faire du théâtre avec un club de

²⁶⁶ Le club de prévention est un local de prévention spécialisé qui est géré par des éducateurs spécialisés pour lutter contre la délinquance, la toxicomanie des jeunes en voie de marginalisation pour restaurer du lien social.

prévention, les jeunes ne le font pas de leur plein gré...Ils viennent, mais on sent qu'ils sont contraints par les éducateurs...Ils veulent bien faire des sketches mais le théâtre, ce n'est pas leur truc. » explique le comédien qui anime l'atelier.

La prévention spécialisée utilise souvent le théâtre comme un média, afin de permettre aux jeunes une insertion et une promotion sociale. Et le comédien accepte pour deux raisons : pour trouver un public en pensant que « l'expérience concrète des arts permet de lever les obstacles sociaux et culturels à leur diffusion »²⁶⁷ et aussi parce que l'artiste doit trouver une utilité sociale pour asseoir sa profession, qu'il peut atteindre dans ce genre de dispositif.

2.3. Les ateliers à la campagne : MRJC et Foyers Ruraux « pour s'occuper »

Le MRJC²⁶⁸, Mouvement Rural de la Jeunesse Chrétienne, propose souvent des ateliers théâtre qui touchent des adolescents issus de la campagne. Ils se déroulent hors temps scolaire, et comblent un vide en milieu rural en répondant à d'autres besoins que les dispositifs scolaires ou les centres aérés. L'inscription est volontaire, elle touche essentiellement des enfants proche de la paroisse. J'ai pu assister à une représentation d'un atelier lors du festival *Fest'act* en Meurthe et Moselle. Ce spectacle présentait des scénettes de la vie quotidienne, des interrogations autour des grands thèmes : le chômage, l'amour, la vieillesse... Les thématiques retenues et l'absence de comédiens professionnels montrent que les ateliers MRJC existent d'avantage pour former à la vie qu'au théâtre. Ils répondent aux besoins d'information et d'extériorisation des jeunes gens qui vivent à la campagne et comme le dit Anthony, lycéen, 17 ans :

« Je viens à la MRJC parce que je suis enfant de chœur et je fais du théâtre parce que c'est l'activité de l'été, en même temps ça me plaît. » Anthony, lycéen, 17 ans

Les foyers ruraux sont des structures qui interviennent en milieu rural, ils fédèrent des associations. Ils sont porteurs « des valeurs de l'éducation Populaire et de l'économie Sociale, la spécificité du mouvement est la formation d'acteurs ruraux responsables au service de leur village. » Dans ce cadre, ils hébergent des compagnies amateurs et proposent des activités de

²⁶⁷ Philippe Coulangeon, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, coll. repères, la découverte, 2010, p. 79.

²⁶⁸ Créée en 1929, la JAC (Jeunesse Agricole Catholique) a contribué, tout au long de son existence à moderniser l'agriculture et à former de nombreux responsables et leaders associatifs, professionnels et politiques. Dans les années 60, s'adaptant aux mutations du monde rural et de la société, elle change de nom pour prendre celui de Mouvement Rural de la Jeunesse Chrétienne.

théâtre avec eux. C'est le cas du foyer rural de Zoufftgen en Moselle, le foyer rural accueille les *Lészarts et compagnie*, qui propose des ateliers mêlant théâtre, danse et chant. pour les enfants et adolescents de 12 à 18 ans, animé par Patricia, qui n'est pas comédienne professionnelle. Il s'agit pour le foyer rural d'offrir une animation en direction des jeunes le mercredi après-midi.

3. Les différentes formes de théâtre d'amateurs en Lorraine²⁶⁹

Les compagnies lorraines de théâtre d'amateurs défendent chacune une culture particulière. Cette culture s'exprime dans la présentation qu'elles donnent du but qu'elles poursuivent, qui détermine généralement, comme le confirment les observations de terrain, les moyens qu'elles utilisent et le type de travail théâtral qu'elles effectuent. Nous pouvons les regrouper en cinq catégories : le désir de préserver un théâtre de divertissement, le souci de transmission d'un savoir théâtral, le désir de transmission du patrimoine lorrain, la transmission de valeurs éducatives et la transmission de la culture religieuse. La notion de transmission s'impose, pour toutes les associations de théâtre amateur, dans la mesure où la transmission du plaisir théâtral aux spectateurs – qu'ils s'agissent de leurs familles, de leurs amis, de leurs voisins ou de personnes qu'elles ne connaissent pas – constitue leur point commun. Si leur vision du théâtre les distingue, elles agissent toutes pour le plaisir de faire du théâtre, et pour partager ce plaisir. Certaines de ces compagnies défendent explicitement cette idée de transmission. Par exemple, elles disent, vouloir « apporter le théâtre dans des lieux oubliés par le théâtre professionnel », ou « transmettre des valeurs » d'ordre patrimonial ou éducatif. Examinons ces buts.

- La transmission du « théâtre contemporain »: se rattache à cette première forme de transmission, toutes les compagnies qui mettent en avant un désir de faire du théâtre pour le théâtre. Cette forme de transmission théâtrale se retrouve surtout en zone urbaine ou péri-urbaine. Il s'agit de jeunes troupes, surtout issues du théâtre universitaire, qui défendent le théâtre de création. Elles défendent la création contemporaine plutôt que les classiques. Leurs membres se sentent proches du théâtre professionnel, qu'ils prennent pour modèle. Ils sont engagés dans un processus d'imitation du théâtre professionnel : dans le choix des textes, la

²⁶⁹ Cette partie reprend en partie l'article : Leveratto J-M, Wuttke. S, "La culture du théâtre d'amateurs en Lorraine », *Dynamique des peuples et constructions identitaires*, Sous la direction de Béatrice Fleury et Jacques Walter, Revue Questions de communication – Série Actes 6, 2008.

mise en scène et l'organisation de la troupe.

- La transmission du plaisir théâtral : dans cette forme de transmission, il s'agit de pérenniser un genre théâtral : le théâtre de divertissement. Cette forme théâtrale est héritée du théâtre de société²⁷⁰. Ce théâtre se produit en zone rurale, où il constitue un équivalent du théâtre professionnel tournant dans les théâtres municipaux des villes moyennes. Il existe aussi en zone urbaine, où il s'agit d'un théâtre plus jeune, en relation avec le théâtre privé parisien, tel le défunt Théâtre du *Splendid*, dans lequel il puise modèle et inspiration. Il est souvent hébergé par les Maisons des Jeunes et de la Culture. Certaines proposent de plus en plus souvent, par exemple, outre des ateliers de formation classique du comédien, des ateliers café-théâtre. Beaucoup de lieux culturels de proximité s'ouvrent à cette pratique.

Le caractère divertissant d'une action qui fait référence à des situations de la vie quotidienne, la fraîcheur et la bonne volonté des acteurs rendent plaisant le spectacle pour le public. Peu familiarisé avec le Théâtre public, il apprécie surtout le sacrifice consenti pour les faire rire par des comédiens qui, sans disposer de véritables moyens techniques, font l'effort de se rapprocher d'eux, et réussissent à produire des effets comiques proches du spectacle original, que beaucoup dans la salle ont vue et ont en mémoire. L'impression d'"amateurisme", au sens négatif du manque de compétence théâtrale, que ce spectacle donne à un connaisseur averti ne doit pas, pour autant, être généralisée.

Mais la région constitue elle-même le cadre d'une pratique théâtrale originale, d'une pratique ancrée dans le désir de transmission du patrimoine culturel local.

- La transmission du patrimoine lorrain : de nombreuses troupes d'amateurs ont été créées dans le but de défendre le patrimoine lorrain, qui peut prendre plusieurs formes : patrimoine architectural, historique, dialectal, etc. Cette forme se développe surtout en zone rurale, comme pour exemple à Rodemack, village mosellan connu pour son patrimoine médiéval. Ces compagnies ont, tout comme celles qui pratiquent une forme traditionnelle de théâtre, un

²⁷⁰ Au XVII^e et XVIII^e siècles, les couches les plus élevées de la société se sont approprié et ont cultivé la pratique du théâtre en amateur. Ce théâtre de société, contemporain des salons littéraires, n'est souvent considéré que comme un divertissement mondain, prétexte à exhibitions et aventure galantes. Il était plus simplement un loisir qui pouvait prendre différentes formes selon les personnes qui y participaient, y compris la représentation de pièces sérieuses ou édifiantes.

mode de fonctionnement domestique. Il existe, par ailleurs, des compagnies lycéennes ou étudiantes de théâtre en langue allemande ou anglaise, dont le but est la pratique d'une langue étrangère et la connaissance d'une culture²⁷¹.

- La transmission de valeurs civiques : la défense des valeurs de justice, dans la continuité de l'éducation populaire, est fréquemment revendiquée. Ces compagnies sont proches de la conception du Théâtre Action belge²⁷². Ce théâtre défend une démarche artistique dans laquelle « la pratique de l'art en général vise à présenter à un public des réalisations dans le but de l'interpeller, de questionner sa sensibilité, de susciter chez lui une réaction particulière, voire une modification de son attitude »²⁷³. Il est question d'agir sur le spectateur, de favoriser une prise de conscience de l'individu sur certains sujets d'intérêt général, et de l'aider à accéder à un mieux-être. Ces compagnies se forment dans le but de « favoriser et développer toute forme d'expression créatrice et citoyenne par l'art dramatique et la présenter devant des publics diversifiés en France et à l'étranger » (le Théâtre du don), de faire un « théâtre accessible à tous, autour de projet socioculturel, pièce qui parle de la vie des ouvriers vosgiens, travail sur la culture ouvrière et montagnarde (idée de soumission) » (Vivre et créer à la montagne).

Cependant, ces compagnies se distinguent notablement, de la tradition de l'animation théâtrale portée par l'éducation populaire. Elles valorisent la dimension artistique de la pratique du théâtre, et l'utilisation du théâtre comme un moyen de développement de l'espace public. Elles se caractérisent par la recherche d'un compromis en une volonté artistique – la transmission du patrimoine théâtral – et un souci éducatif, une volonté de participer à l'intégration des personnes dans la société en conciliant le développement personnel et le progrès social²⁷⁴.

²⁷¹ Par exemple la troupe *Wort Spiel*, dont le but est « la promotion de la langue et de la culture allemande ». Cette troupe est issue de l'université Nancy 2, à Metz il existe une troupe issue du département Anglais de l'université.

²⁷² Le Théâtre-Action est né, en Belgique, au début des années 1970. Il s'agit d'un réseau composé d'une trentaine de compagnies, qui revendiquent l'héritage de l'éducation populaire, associé à un souci de transmission de l'art théâtral. Ce réseau se donne aussi pour mission de mener des recherches et des études sur l'histoire et la place du théâtre-action et plus généralement un rôle de théorisation de la pratique d'animation.

²⁷³ Circulaire 84/4 du 6 juin 1984 signé par les compagnies de Théâtre-Action, le ministère de l'Éducation nationale et de la Culture et le ministère de la Communauté française, cette circulaire marque, en Belgique, la naissance institutionnelle du Théâtre-Action.

²⁷⁴ Sur la forme de transmission caractéristique de ce genre de dispositif théâtral, cf. l'observation de la réalisation d'un spectacle théâtral dans le cadre du Projet Culturel de Quartier de Thionville, Jean-Marc

- La transmission de la culture religieuse : ce théâtre, qui est de façon dominante une forme rurale, existe pour faire vivre la culture chrétienne. Les personnes qui s'y inscrivent ont un lien avec la religion catholique, elles sont mues par une volonté de faire partager leur foi, de la faire vivre. Le théâtre paroissial reste encore présent en Lorraine, même s'il est minoritaire. Un exemple en est la troupe de la paroisse Saint-Clément à Metz. Elle joue des scènes bibliques. Elle est composée de jeunes gens de la paroisse, la mise en scène est assurée par un couple d'adultes : « Une équipe de jeunes de Plappeville, Metz Saint-Clément, Lorry-lès-Metz et le Ban Saint Martin, interpréteront des scènes bibliques de la Passion, dans différentes églises du secteur, sous la direction des époux Garner de Lorry-lès-Metz [...]. Rien n'a changé, nous dit Marie Andrée Garner. Après le prologue que nous avons composé "l'entrée à Jérusalem", nous débutons toujours le spectacle par "le lavement des pieds". Mon mari, lui, s'occupe de la musique, car il faut qu'elle soit adaptée au spectacle »²⁷⁵ On voit que les personnes qui animent ce théâtre sont mues par une volonté de faire partager leur foi, de la faire vivre. Cette forme de transmission n'exclut pas pour autant que ce théâtre recherche une qualité et qu'il demande un engagement personnel qui se situe autant dans l'amour du théâtre que dans la volonté de faire vivre sa religion.

CONCLUSION

L'offre de formation repose essentiellement sur des volontés individuelles de professeurs, de comédiens, d'éducateurs spécialisés, ou encore de directeurs de MJC, et aussi de comédiens amateurs qui décident de mettre en place un atelier ou former une compagnie, pour plusieurs raisons :

- une volonté de formation des futurs spectateurs,
- une volonté de former/transmettre à/un l'art,
- une volonté de transmettre un savoir.

Les ateliers des théâtres et compagnies servent essentiellement l'action culturelle, ils sont ainsi maintenus dans certaines compagnies alors qu'ils sont légèrement déficitaires.

Leveratto, « Art du théâtre et sociologie de la magie » in *Sociologie de l'art*, Sociologie des œuvres d'art II, n° 11, 1998.

²⁷⁵ Journal de la paroisse Saint-Clément juin 2001.

Les coûts de revient de l'atelier sont principalement le salaire de l'intervenant soit entre 80€ et 120€ net pour l'intervenant, par séance, plus de coût des assurances pour les participants, le local est celui de la compagnie ou de l'école, il y a rarement des coûts de location de salle, ce qui rendrait les ateliers irréalisable financièrement. Le coût des ateliers de *L'Escabelle* est de : 11560€ pour les ateliers hors scolaire, et ils rapportent : 7605€ en 2009, et 8164 € en milieu scolaire.

Les formations proposées en Lorraine sont souvent hétéroclites, certaines seront traitées à part car je les considère comme innovantes par leur contenu ou leur forme, une partie leur sera donc consacrée. Les amateurs disposent ainsi de différents types d'offre de formation. La plupart de ces formations vont réaliser un spectacle, afin de donner un but précis à l'atelier et de créer une motivation identifiable pour les participants. Certains amateurs ne trouveront pas leur compte dans les offres et préféreront former des troupes d'amateurs.

CHAPITRE 3

LE SPECTACLE AMATEUR

La pratique du théâtre se concrétise par le spectacle en amateur qui est une façon de vivre et de rendre réelle sa passion pour le théâtre. Le spectacle amateur est la réalisation finale d'une troupe d'amateurs ou d'un atelier théâtre. C'est la chose produite et rendue visible à la communauté, grâce à laquelle les amateurs font passer leur goût du théâtre, la rendent palpable. La pratique du théâtre en amateur permet simultanément la production de soi et celle d'un collectif. Ce chapitre se centre sur le collectif comme (un) regroupement d'individu qui ensemble produise un spectacle. Je m'attacherai à quatre points qui ensemble forment le spectacle amateur (la réalisation du spectacle, la formation des comédiens amateurs, le public, le financement), puis je développerais deux exemple de spectacle : *Don Quichotte* des Trou de mémoire, *le Fou et la nonne* de Plexus.

1. La réalisation de spectacle amateur : des coulisses à la scène avec une troupe d'amateur

Dire que le théâtre est une réalisation collective est un pléonasme, il ne peut se faire que collectivement. Faire du théâtre, c'est avant tout « faire ensemble », former une équipe, pour fabriquer un composé d'objets et de personnes, avec un texte, un metteur en scène, des comédiens, des techniciens (lumière et son), des costumiers, etc. Le théâtre est un loisir qui se fait en groupe. La taille d'une troupe peut se réduire à trois comme *Exeat* et la compagnie des *Quat'coins* (Metz) ou atteindre 300 personnes pour des reconstitutions dans un cadre historique des combats de Verdun par la compagnie *Connaissance de la Meuse*. Nous allons suivre dans ce chapitre plusieurs troupes de théâtres amateurs lorraines. Elles sont toutes organisées en association et produisent des spectacles tous les ans ou tous les deux ans. Ces troupes ont été rencontrées pendant l'enquête théâtre amateur en Lorraine réalisée en 2002 et pendant ma pratique de comédienne amateur.

1.1. L'équipe

L'équipe est constituée de ceux qui font partie du spectacle c'est-à-dire les comédiens, metteur en scène, et des personnels renforts (Becker) : les techniciens, administrateur etc. Les troupes amateurs se forment surtout de deux manières : soit des individus décident, suite à un atelier-théâtre, de s'autosaisir et de former un groupe autonome, soit un individu, amateur plus ou moins expérimenté en matière d'écriture et de mise en scène, décide de réunir autour de lui un groupe d'amis ou de familiers et forme avec eux une compagnie de théâtre d'amateur. Par exemple, suite à l'atelier-théâtre de l'*Escabelle* à Florange, qui comptait 40 participants pour la saison 06/07, une partie des membres, presque la moitié a décidé de se prendre en main, et de former une compagnie amateur, une formule plus proche de leur envie de théâtre. C'est aussi le cas des *Trou de mémoire* qui lors de la fermeture d'un atelier décide de former une compagnie. C'est ce désir de perfectionnement qu'exprime Joël.

« Moi, l'atelier du TPL, ça m'a permis de découvrir le théâtre, mais, bon, il faut passer à autre chose. Il y a trop de monde, on discute plus qu'on travaille. Claudia est débordée. Je veux quelque chose de sérieux. Alors je cherche une troupe, on m'a parlé d'une troupe pas trop mal, et en plus près de chez moi » Joël, agent EDF, 45 ans, comédien amateur, Carnet de bord

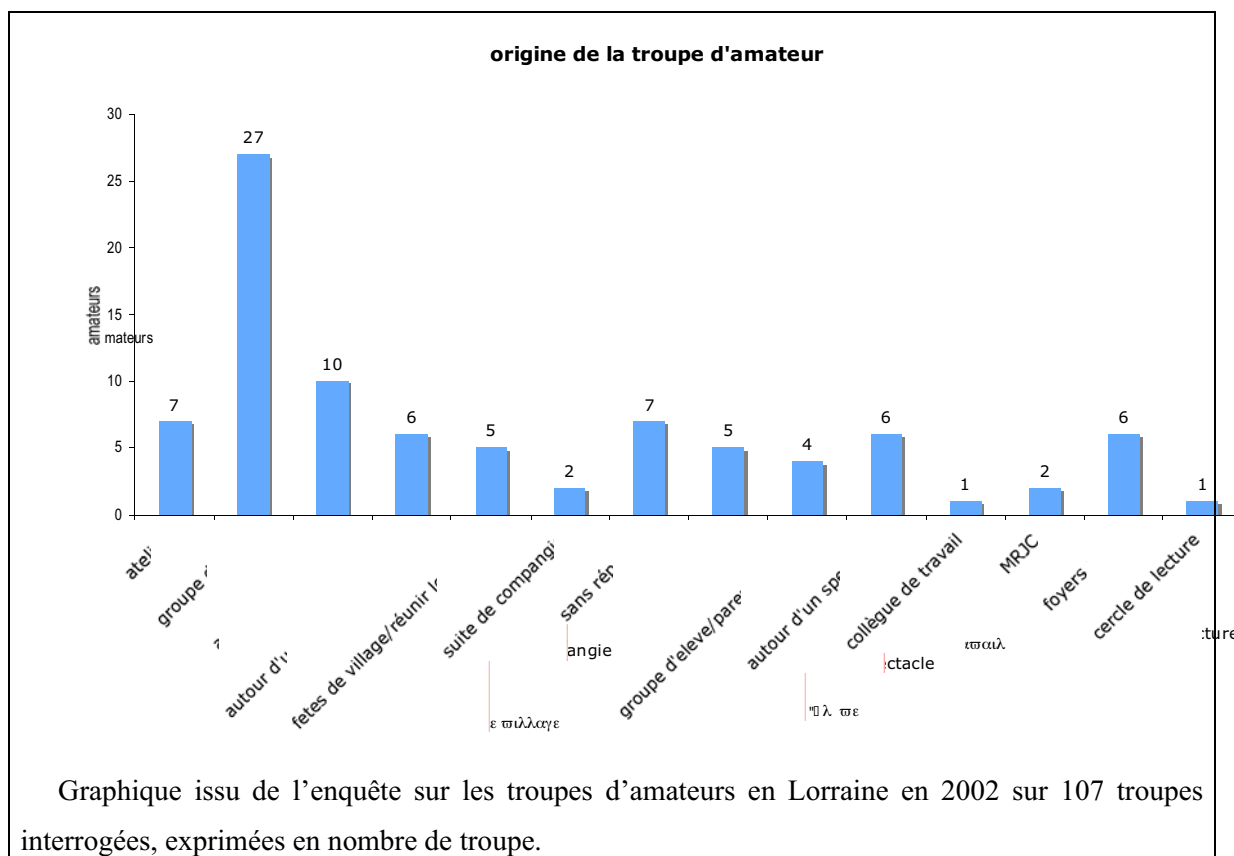
Les *Boias Frias* (Metz) ou les *Makeuwish* (Metz) deux compagnies des théâtres universitaires se sont construites autour de l'envie du metteur en scène de prolonger et d'approfondir son expérience du théâtre, comme l'explique Nicolas, directeur du TUM en 2009 :

« L'année prochaine, je monte Débris, que j'ai pu entendre à la Mousson d'été. Ce sera ma deuxième mise en scène à Metz. J'aime vraiment ce texte que je trouve très poétique et politique, je rêvais de la mettre en scène... Alors, je le fais (rire), je commence à former l'équipe, je reprends certain de mon premier spectacle, et va commencer à répéter en début d'année pour jouer en mai, je pense et faire une tournée. » Nicolas, 21 ans, étudiant

1.2. Former une troupe d'amateurs

La formation d'une troupe d'amateurs est donc le point de rencontre de deux logiques :

- une logique de perfectionnement (les promoteurs) : parer aux manques (manque d'atelier ou défaut de formation par exemple),
- une logique de découverte de soi par le théâtre (les néophytes) : réaliser ses envies (envie de faire du théâtre entre amis, monter ses textes, envies de mises en scène...).



La rhétorique du désir de formation, dans le double sens de transmettre aux autres et d'apprendre, est très caractéristique du discours d'Amandine des *Trou de mémoire* :

« La compagnie s'est formée suite à l'arrêt du *Studio 6*. Le *Studio 6* s'était l'atelier qui se déroulait dans le Lycée Colbert à Thionville. Jean-Philippe était le metteur en scène et le fondateur de l'atelier, il y avait un bon groupe de comédiens autour de lui. Le lycée a décidé de fermer l'atelier, plus assez de comédiens issus du lycée. Pour Jean-Philippe, ce n'était pas possible que l'atelier s'arrête, ni pour les comédiens. C'est Frédéric qui a eu l'idée et trouvé les solutions. Frédéric c'est un vieux de l'atelier, il a 31 ans et fait partie de l'atelier peut-être depuis 10 ans. Le *Studio 6* a rejoint une compagnie dans laquelle Fred faisait déjà partie. Depuis deux ans, les *Trou de mémoire* sont ces deux compagnies regroupées. Celle que Fred connaissait et qui cherchait un metteur en scène pour progresser et la rencontre avec le *Studio 6* est arrivée au bon moment. »
Amandine, 24 ans, animatrice, comédienne amateur

C'est ce désir de formation que l'on retrouve également dans les propos de Cathy et Joël :

« L'atelier, c'est bien par moments, autrement, je m'accomplis dans la troupe amateur de Rodemack, ce que j'apprends à l'atelier, je le restitue à Rodemack. » Cathy, retraitée, comédienne amateur, Carnet de bord

« L'atelier c'est une initiation, on ne fait pas vraiment du théâtre, on rencontre des gens, et l'on y rencontre le théâtre. Pour travailler, le jeu, ..., Il faut aller voir ailleurs, et pas forcément loin.

Maintenant je suis à la Comédie de Thionville, avec un metteur en scène, des costumières, enfin, dans de bonne condition, il y a aussi Yvon, Yoann et Paul de l'atelier du TPL. » Jean, technicien, 30 ans, comédien amateur, Carnet de bord

La rhétorique de l'envie de création s'exprime par contre chez Bertrand des *Boias Frias*, pour lequel la compagnie est un moyen de mettre en scène ses propres pièces :

« Les Boias pour moi, c'était la possibilité de créer mes textes et aussi les textes que j'aime sans la contrainte d'un autre metteur en scène. Monter ce que j'ai envie et comme j'ai envie de la monter. En plus, avec le théâtre du Saulcy il y avait une vraie émulsion, des possibilités énormes, ... » Bertrand, étudiant, metteur en scène des *Boias Frias*

1.3. Faire du théâtre

Être membre d'une troupe d'amateurs c'est monter un spectacle, c'est-à-dire répéter longuement une pièce pour la présenter à un public. Derrière le terme de pièce une grande diversité d'objets se cache, de manières de travailler, de visions du théâtre. Certaines compagnies écrivent leur texte, d'autres jouent des textes de théâtre contemporain qu'ils veulent promouvoir, d'autres des classiques, du théâtre de boulevard pour faire rire leur public, d'autres encore préparent un spectacle historique en site. Le spectacle est le but de la troupe amateur, ce qui fait du choix de la pièce un enjeu²⁷⁶ important. Il faut en effet, pour les membres un investissement important et continu, investissement de plus en plus exigeant avec le temps, le rythme des répétitions augmentant toujours avec l'approche de la création. En général, les compagnies répètent une fois par semaine et passent à plusieurs fois par semaine en fin de saison.

Fréquence des répétitions des compagnies amateurs en Lorraine en nombre de compagnies, donnée 2002, issu de l'enquête sur le théâtre d'amateurs en Lorraine, sur 107 compagnies interrogées.

Fréquence des répétitions (en %)	
Une fois par semaine	45
Plusieurs par semaine	42
Tous les quinze jours	3
Saisonnier	7

Les répétitions sont un moment essentiel de la vie d'une création théâtrale, elles servent à

²⁷⁶Jean-Marc Leveratto, « Le choix de la pièce. Une approche ethnographique de la culture du théâtre par les amateurs », *Le théâtre des amateurs, un théâtre de société(s)*, actes du colloque, Rennes, ADEC-Maison du Théâtre Amateur, 2005.

préparer le spectacle, mais aussi à trouver une cohérence dans l'équipe, dans la distribution. Elles permettent de vérifier l'engagement, d'effectuer un tri entre ceux qui vont s'investir et les autres, et aussi de repérer les possibilités de jeu :

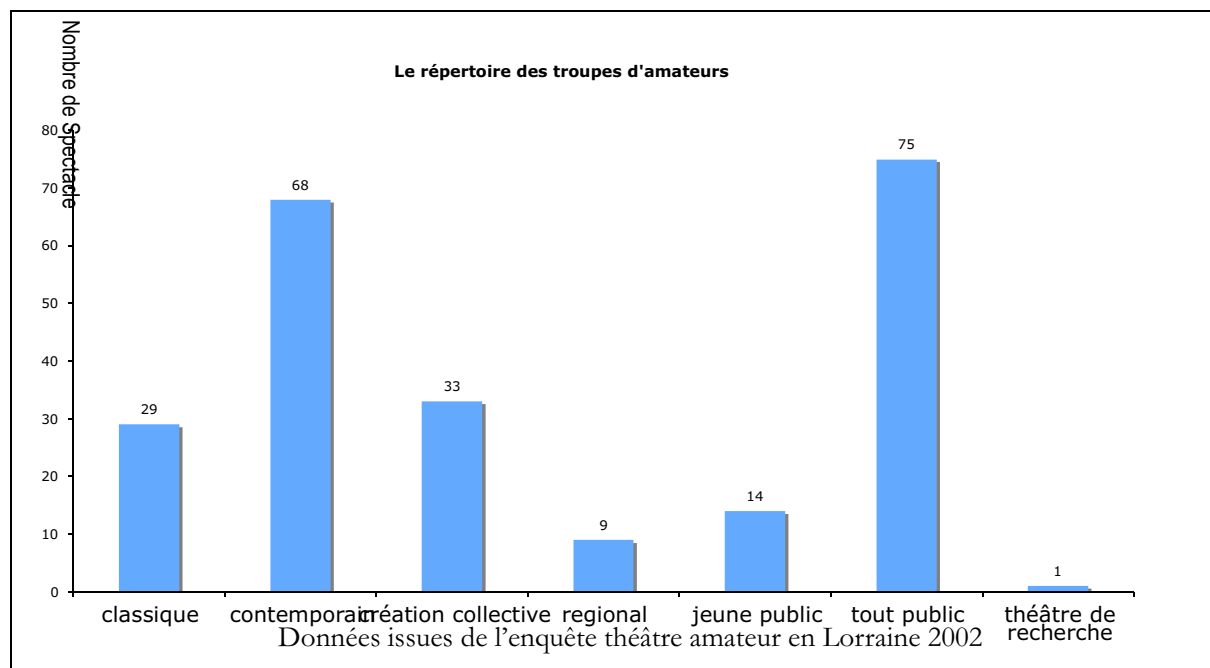
« Une fois par semaine c'est un bon rythme. Ensuite, les rôles les plus importants viennent plus souvent ou ceux qui ont besoin de travailler leurs rôles, qui ont des difficultés techniques. Notre metteur en scène est attentif, il fait des roulements, pour que tout le monde travaille pendant les répétitions, et il en ajoute au coup par coup. » Amandine, 24 ans, Animatrice, comédien au Trou de Mémoire

1.4. Le répertoire des troupes lorraines

Le choix de la pièce qui sera jouée est important car il détermine souvent un style de théâtre, des objectifs et des envies.

« Je passe l'été à lire des pièces, je pense aux comédiens, à la musique, à mes envies et aux challenges que je vais leur proposer et aussi à la continuité d'un travail. C'est un moment important, une fois que l'équipe a le texte, je ne peux plus revenir en arrière. Donc, mes objectifs : que ça me plaisent, qu'il y ait matière à travailler, et que le texte soit créateur d'envie commune. » Jacques, maître de conférence, metteur en scène de Plexus.

« Cette année, on fait autrement... Toute la compagnie est stagiaire à la mousson d'été et l'on doit trouver un texte ensemble qui sera lu à la mousson. On va à toutes les lectures, on suit l'université d'été. Et chaque jour on fait un point... On verra, c'est une manière de trouver un texte original et contemporain. » Samyra, 28 ans, Théâtre Universitaire de Nancy



Les auteurs les plus joués en Lorraine en 2002 étaient (les chiffres entre parenthèses

indiquant le nombre de troupes qui ont monté une pièce de l'auteur en 2002) :

1. CAMOLETTI, Marc (6)
2. FEYDEAU, Georges (5)
3. ANOUILH, Jean (4)
4. BRECHT, Bertolt (4)
5. ALÈGRE, Jean-Paul (3)
6. BACRI, Jean-Pierre (3)
7. GUITRY, Sacha (3)
8. IONESCO (3)
9. TCHEKOV, Anton (3)
10. THOMAS, Robert (3)

On remarque que les auteurs contemporains comme Camoletti, Alègre ou Thomas sont des auteurs de vaudeville ou de comédies, et sont édités à *l'Avant scène théâtre*. Notons que l'on retrouve quatre de ces auteurs dans le top 11 des auteurs joués par les compagnies amateurs affiliées à la FNCTA²⁷⁷ en 2005/2006.

Le palmarès des auteurs joués à la FNCTA porte sur 1293 spectacles, joués par 704 troupes en 05/06

Les auteurs les plus joués sont dans l'ordre :

1. FEYDEAU, Georges
2. SCHMITT, Éric-Emmanuel
3. RIBES, Jean-Michel
4. FOISSY, Guy
5. MOLIERE
6. ALÈGRE, Jean-Paul
7. GRUMBERG, Jean-Claude
8. OBALDIA de, René
9. COONEY, Ray
10. CAMOLETTI, Marc
11. IONESCO, Eugène²⁷⁸

« Jean-Paul Alègre est l'un des auteurs vivant les plus joués en France, d'après les statistiques de la

²⁷⁷ Fédération Nationale des Compagnies de Théâtre et d'Animation

²⁷⁸ Extrait de *Nos compagnies ont joué*, par la Fédération Nationale des Compagnies de Théâtre amateur et d'Animation, 2005-2006

Fédération nationale des compagnies de théâtre et d'animation (FNCTA). Il est traduit dans quinze langues (anglais, allemand, espagnol, russe, mais aussi japonais, arabe, estonien, ou... breton et gallo !) et joué dans plus de trente pays. Il est actuellement vice-président des Écrivains Associés du Théâtre. » Présentation de Jean-Paul Alègre à l'Avant scène théâtre, 2006. Alègre écrit également des spectacles pour le jeune public et a fait partie du *Théâtre du Soleil* pour les créations 1789 et 1793.

Des auteurs comme Alègre ou Ray Cooney sont joués par les amateurs et les théâtres privés parisiens, et certains théâtres publics. Il existe un réseau professionnel, porté par Michel Didym et sa compagnie, qui revendique un rôle de recherche et de promotion d'un théâtre contemporain expérimental et innovant, porté par des auteurs tels que Pauline Sales, Marion Aubert qui figurent dans le catalogue des *Solitaires intempestifs*.

Le catalogue facilite le choix de la pièce en indiquant :

- Le nombre d'acteurs,
- Le nombre d'acteurs par genre,
- La durée du spectacle,
- Un résumé de la fable.

Cette présentation permet aux metteurs en scène de cibler plus efficacement leur choix pour parvenir à la fois à une satisfaction des membres et à une satisfaction du public.²⁷⁹ Un extrait du catalogue de l'*Avant-scène Théâtre*²⁸⁰ nous permet de comprendre les contraintes – intégrées par le catalogue pour toucher ce public- que le théâtre d'amateurs doit prendre en compte, il s'agit d'une fiche de présentation d'une pièce de théâtre.

²⁷⁹ Jean-Marc Leveratto, « Le choix de la pièce. Une approche ethnographique de la culture du théâtre par les amateurs », *Le théâtre des amateurs, un théâtre de société(s)*, actes du colloque, Rennes, l'ADEC-Maison du Théâtre Amateur, 2005.

²⁸⁰ L'Avant-scène théâtre est un magazine bimensuel théâtrale français créé en 1949. Chaque numéro est consacré à une pièce de théâtre : texte de la pièce, affiche, photos et analyses. L'Avant-scène théâtre traite également dans l'actualité théâtrale. L'avant scène c'est aussi la collection des Quatre vents qui édite les pièces présentées dans la revue.

Clandestinopolis, collection des Quatre-Vents

Titre : Clandestinopolis

Genre : Drame

Date parution : 01-01-2008

Prix : 11,00 €

Auteurs Mustapha Benfodil

Nombre de personnages : 10 Homme(s) / 8 Femme(s)

Durée : 01:45:00

Résumé

À bord d'un tramway, Hippolyte Wetters, un membre d'une organisation extrémiste, est plongé dans de sombres réminiscences. Il pense à sa fille disparue par sa faute en remarquant une jeune femme qui lui ressemble. Hanté par le remords et le chagrin, il divague peu à peu et, dans son esprit tourmenté, reçoit la visite d'un passager nommé Dieu, d'un Fou se prenant pour Antonin Artaud, ou encore de la Mort, comme autant de signes annonciateurs de son destin.

Les compagnies amateurs ne doivent pas se tromper lors du choix de la pièce qui doit à la fois rendre compte de l'ensemble des capacités de la troupe ainsi que plaire au public. « Le projet artistique ne précède donc pas la troupe, il en découle. On ne recrute pas des comédiens en fonction des nécessités d'une pièce, mais on cherche une pièce qui corresponde à la composition de la troupe »²⁸¹ :

Les deux contraintes inséparables sont exprimées par les acteurs :

« Tous les ans, le public revient, il s'attend à voir une certaine forme de spectacle, il s'attend à rire... On ne peut pas le décevoir » Amandine, animatrice socioculturelle, comédienne amateur 25 ans, Trou de mémoire

« La distribution, c'est un choix important, il faut d'abord trouver des textes, des bons textes, pour le bon nombre de comédien, puis avec des rôles intéressants. » Claudia, animatrice d'atelier théâtre.

Comme le montre l'enquête sur le théâtre d'amateur, issue d'une étude menée par le DEP sur l'ensemble des activités artistiques amateurs des Français : « les comédiens amateurs déclarent choisir les pièces qu'ils jouent d'abord en fonction du texte ou du thème traité (53%), mais

²⁸¹ Fabien Bergès, "Théâtre amateur, théâtre professionnel : concurrences ?", mémoire de Maîtrise de Sociologie de l'Université Paris X, 1999-2000, <http://les.oranges.bleues.assoc.pagespro-orange.fr/memoireFB.htm>.

la répartition des rôles entre hommes et femmes et le nombre total de personnages constituent également des critères importants. »²⁸²

Les troupes d'amateurs étudiés montent en premier des textes d'auteurs contemporains, puis des créations collectives et enfin des classiques, comme le montre l'enquête de 2002.

1.4.1. Le théâtre d'auteurs contemporains²⁸³

Le désir de faire du théâtre se mêle au désir de nouveauté. Il s'agit de jeunes troupes qui défendent le théâtre de création, le théâtre « en train de se faire ». Plutôt que de défendre les classiques, il s'agit de jouer et faire découvrir les contemporains. Cette forme de théâtre mobilise des textes que l'on retrouve dans les créations des Centres Dramatiques Nationaux. Nous développerons ici deux exemples, le Théâtre Universitaire de Metz et la compagnie *Les uns les uns*. Dans les deux cas, leurs membres se sentent proches du théâtre professionnel, qu'ils prennent pour modèle. Ils se sont engagés dans un processus d'imitation du théâtre professionnel.

A) Le Théâtre Universitaire de Metz

Le processus d'imitation est surtout visible dans le cas du *Théâtre Universitaire de Metz* dont le fonctionnement intègre des séances de formation (exercices, ateliers d'initiation) dispensées par des comédiens professionnels. Cette formation pratique constitue, pour les enseignants comme pour les étudiants, un outil complément de l'enseignement de la filière Arts du Spectacle (ADS) en plus d'un moyen de renforcer son efficacité pédagogique. Les troupes du TUM rassemblent donc proportionnellement des étudiants de Lettres (en majorité), de Sciences (rares), un grand nombre d'étudiants ADS. Un rapport avec la filière Arts du Spectacle s'établit souvent par l'intermédiaire du metteur en scène de la troupe, qui en fait presque toujours partie (à titre d'étudiant ou de professeur). Beaucoup, parmi les étudiants qui s'inscrivent en Arts du Spectacle, ont pour objectif de faire un métier en rapport avec les

²⁸² Développement culturel, *Le théâtre en amateur*, DEP, N° 114 - juillet 1996.

²⁸³ Cette partie est issue de Leveratto, Wuttke, « La culture du théâtre d'amateurs en Lorraine », *Dynamique des peuples et constructions identitaires*, Sous la direction de Béatrice Fleury et Jacques Walter, Revue Questions de communication – Série Actes 6, 2008.

arts du spectacle, comédien principalement. La grande majorité a eu, avant d'arriver en ADS, une formation théâtrale, car ils sont issus de filières littéraires avec mention théâtre ou ont été initiés au collège et au lycée par des ateliers de pratique artistique. Les étudiants qui décident de prendre part à une association universitaire ont donc pour la plupart déjà pratiqué le théâtre de façon passive comme spectateur ou active comme comédien : « plus d'un quart des étudiants inscrits en ADS ont fréquenté préalablement un conservatoire » (Menger, 1997). Le rapport aux professionnels est un enjeu important qu'ils ne peuvent laisser échapper et ils revendiquent potentiellement vis-à-vis des autres étudiants la posture de professionnels agissant pour intéresser des profanes à la culture théâtrale.²⁸⁴ Leur culture de spectateur et leur expérience du travail d'acteur, acquise en faisant des stages, les rendent difficiles à former, du fait de leur identité hybride : étudiants, ils se considèrent en même temps comme des comédiens ou des metteurs en scène en devenir :

« Catherine Beau [metteur en scène parisienne, ex-épouse d'Eugène Durif auteur de théâtre contemporain] me restitue ses impressions après une séance de formation qu'elle vient d'animer dans le cadre de l'atelier du TUM. Elle s'est posé beaucoup des questions, elle ne savait pas quoi faire. Elle s'est trouvée confrontée à un problème de communication avec le groupe, elle ne parlait ni à des comédiens, ni à des non-comédiens, elle avait l'impression qu'elle devait tout théoriser pour être comprise, ça c'est mal passé de son point de vue » (Carnet de bord, octobre 2000).

B) La compagnie *Les uns les uns*

On trouve à l'extérieur de l'université de nombreuses compagnies amateurs dont l'activité se centre spécifiquement sur la transmission du théâtre contemporain et qui constituent des lieux de formation des amateurs à la pratique théâtrale. C'est le cas de la compagnie *Les uns, les uns*, de Florange. Selon leur site Internet, « en 1995, Patrick Roeser et Roland Marcuola décident de créer une association appelée *Les uns, les uns* dont le but est d'aider la création artistique en général et le théâtre en particulier. Au fil des années, la troupe s'étoffe, elle compte à la rentrée 2000 une vingtaine de membres et propose des ateliers de formation ouverts à tous. Depuis 95, la troupe a privilégié les créations originales collectives ou individuelles »²⁸⁵. La compagnie mélange ainsi deux activités, une activité d'écriture et de

²⁸⁴ La présentation de l'Actor's café 2007 est à cet égard très révélatrice. Le Festival du TUM est « placé sous le signe de l'ouverture. L'ouverture des portes d'un bâtiment encore trop souvent ignoré, à cause de son caractère quelque peu austère. L'ouverture à quiconque désire accéder de manière festive et conviviale à la culture. L'ouverture aux musiques actuelles. L'ouverture aux étudiants qui travaillent dur toute l'année pour présenter leur travail. » (Éditorial du programme 2007).

²⁸⁵ Extrait du site web de la compagnie, <http://lesunslesunes.chezalice.fr/spectacles.htm>

production théâtrale, conformes aux normes professionnelles et aux critères de financement public, et une activité de formation des amateurs qu'elle valorise localement en intégrant dans ses spectacles la participation d'acteurs amateurs. Ce compte rendu par le quotidien régional d'un récent spectacle — *Pré Carré* — de cette compagnie rend bien compte de cette stratégie d'intéressement du public local à une production professionnelle.

« **Pré Carré.** Un thème unique, celui du pré carré, mais deux spectacles : voilà ce que propose pour cette fin de semaine la compagnie théâtrale fenschoise *Les Uns, les Unes*. Original.

Le jeu, c'est celui imaginé par Roland Marcuola, qui signe ce printemps non pas une mais deux pièces : *Pré Carré 1* et *Pré Carré 2*. Cela dit, la performance tient moins dans le nombre des représentations que dans le mode de création choisi et la mise en scène qui accompagne.

Avec pour unique thème le pré carré, "ce lieu, cet objet peut-être, dont on est propriétaire et qu'on veut défendre", Roland Marcuola a en effet souhaité proposer deux interprétations totalement différentes.

Ainsi, ignorant totalement ce que contenait *Pré Carré 1* – un **spectacle professionnel** (souligné par nous) où l'on reconnaîtra, aux côtés de Roland Marcuola, Françoise Markun et Pascal Philippon – écrit dans le secret, **le reste de la troupe (quatorze comédiens) s'est amusée à construire collectivement** *Pré Carré 2* (souligné par nous). Le résultat ? « Deux spectacles totalement différents, reconnaît son auteur.

Le premier parle d'une amitié entre deux garçons, et d'une présence féminine qui vient jouer les trouble-fête...». Humour doux-amer, quête d'amour, fragilité et petites touches de comédie pour éviter que le tout ne verse trop dans la psychanalyse, « parce qu'il ne faut pas que se soit prise de tête voilà les grandes lignes ».

À l'inverse, *Pré Carré 2* mise sur le burlesque et des dialogues minimalistes pour transporter le spectateur dans un ailleurs décidément hors du commun et pourtant si proche de ses préoccupations. « Disons que le spectacle n'est pas conventionnel : on est dans un univers loufoque, les gens sont maquillés, habillés bizarrement, leur langage aussi est bizarre, mais finalement on parle de sentiments tout à fait normaux », explique Roland Marcuola, qui a visiblement travaillé très en profondeur ce thème du pré carré.

Sans doute parce qu'on a tous quelque chose que l'on souhaite préserver. Au nom de qui, de quoi? Qu'est-ce qui pousse toujours les gens à se replier sur eux-mêmes plutôt qu'à s'ouvrir ? C'est une question que l'on a exploitée, mais naturellement on n'a pas la réponse, glisse Roland Marcuola. Alors libre à chacun de trouver son interprétation... »²⁸⁶

Le dispositif théâtral proposé ici met en scène une démarche de recherche théâtrale. Les acteurs essaient de rendre sensible leur amour du théâtre par la forme qu'ils donnent à leur spectacle, qui concilie la rigueur de l'écriture professionnelle et la liberté de l'improvisation collective. Cette compagnie est devenue professionnelle en 2002, mais cette désignation doit être relativisée, la reconnaissance professionnelle désigne, en fait, l'acquisition du statut d'intermittent du spectacle par les animateurs de la troupe, et non une reconnaissance de la

²⁸⁶ *Républicain Lorrain*, 25/05/2002.

troupe en tant que telle. Mais ce cas nous confirme tout à la fois le processus contemporain de rapprochement esthétique de l'activité en amateur et de l'activité professionnelle et les passages existant entre les deux par le biais de la formation sur le tas. Cette observation vaut pour les deux exemples examinés : ainsi, trois compagnies issues du Théâtre Universitaire de Metz se déclarent, aujourd'hui, compagnies « professionnelles » du fait du statut d'intermittents du spectacle obtenu par leurs animateurs.

1.4.2. Les créations locales : écriture actuelle²⁸⁷

Les compagnies amateurs créent aussi des pièces qu'ils écrivent eux-mêmes : 33 compagnies en Lorraine sont adeptes de ces créations collectives. « La création collective est un spectacle qui n'est pas signé d'une seule personne mais qui a été élaboré par le groupe engagé dans l'activité théâtrale. Le texte est souvent fixé pour des improvisations lors des répétitions, chaque participant proposant des modifications. »²⁸⁸ La création collective est utilisée pour sortir de la tyrannie du metteur en scène et entrer dans un travail plus démocratique. Dans le théâtre amateur, la création collective correspond à deux volontés : parer les manques dans les sujets traités, affirmer un choix et une volonté artistique. La création collective est utilisée par les troupes de théâtre universitaire à la suite de leurs illustres pairs, Ariane Mnouchkine par exemple, pour garder un esprit communautaire. De même, elle est utilisée par le théâtre en site car elle permet de rendre compte de manière plus précise de l'histoire locale adaptée au site en question.

« On voulait parler de sujets proche de nous, parler de ce que l'on vit, de nos problèmes, aucun texte parle de chômage, de racisme, alors on a écrit tous ensemble. » Djamel, étudiant, 20 ans

« Après avoir fait le stage de 4lîtres 12, on avait plus envie de travailler avec un texte, on voulait partir du corps, et allez où ça nous-mêmes, se laisser porter, pour créer autres choses, une autre forme de spectacle. » Nicolas, étudiant, 23 ans, TUM

« On est 20 dans la compagnie, trouver un texte pour 20 c'est presque impossible. En plus, on est dans une démarche de recherche, d'expérimentation, alors je me suis dit que la création

²⁸⁷ cf la présentation de l'ouvrage M-C Bordeaux, J. Caune et M-M Mervant-Roux textes réunis et présenté par, *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art*, Montpellier, entretemps éditions, 2011, p22, qui distingue auteurs contemporaine et acteur actuel afin d'éviter la connataton artistique attaché au auteur contemporain.

²⁸⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Collin, 1986, p. 74.

collective est la meilleure solution. » Émilie, étudiante, 22 ans, TU

La création collective n'évite pas la question de celui qui écrit, car en réalité, il y a bien un auteur, celui-ci s'empare d'improvisation faite par l'ensemble de la troupe, ou de discussions, d'échanges, pour écrire un texte qui se veut porteur de l'ensemble des idées de la troupe.

Les troupes d'amateur ont comme but de réaliser un spectacle, elles mettent en place pour y arriver un certain nombre de chose que nous venons de voir : financement, trouver du public, répéter, etc. Mais elles doivent aussi assurer la qualité du spectacle dans ce dessein, elles vont mettre un accent fort sur la formation des comédiens amateurs.

2. La formation des comédiens amateurs

La moitié des comédiens amateurs n'a aucune formation antérieure et l'autre moitié ont fait du théâtre à l'école ou font des stages avec des professionnels pendant leur carrière amateur afin de se perfectionner.

- ceux qui n'ont pas pratiqué :

« Avant de faire du théâtre, je n'étais jamais monté sur un plateau.... » Amandine, 23 ans, animatrice

« Je fais des stages pour m'améliorer, mais avant je n'avais jamais pratiqué le théâtre. » Cathy, 61 ans, retraitée

-ceux qui ont pratiqué :

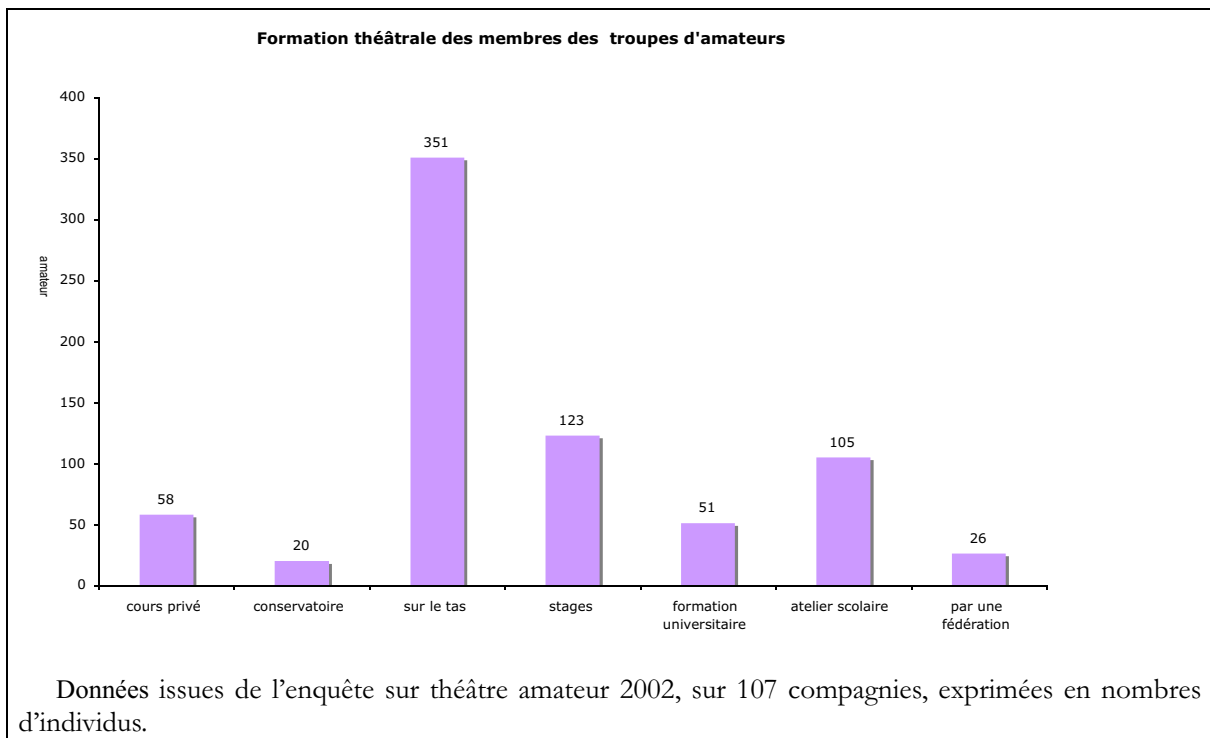
« J'ai commencé le théâtre au lycée, maintenant je suis prof et j'anime un atelier, et ça m'a donné envie de refaire du théâtre. » Jean, professeur, 45 ans

« Je suis arrivé dans la compagnie après avoir suivi un atelier théâtre à Thionville, ...et j'ai commencé le théâtre au lycée à Thionville. » Marie, 30 ans

La formation sur le tas reflète plusieurs techniques d'apprentissage comme :

- la formation par les plus anciens,
- la formation induite par le metteur en scène,
- l'imitation des pairs, des autres membres de la troupe,
- l'imitation de comédiens ou de spectacles professionnels,

- les stages.



2.1. La formation au sein de la troupe amateur

La moitié des amateurs se forme au sein même de la troupe, soit s'en remettant au metteur en scène, soit en suivant les conseils des aînés, ou en les regardant.

- L'exemple d'un metteur en scène : Jacques est metteur en scène de la compagnie *Plexus* de Metz, il est maître de conférence en esthétique. Dans la compagnie *Plexus*, Jacques enseigne les techniques de jeu autant qu'il fait de la mise en scène. Pendant une répétition, il dirige l'échauffement, puis propose des exercices de jeu, et règle les scènes. Tous les metteurs en scène proposent des exercices accés sur le jeu et la construction de personnage. Jacques qui a fait des stages de formation de comédien peut lui proposer ce type d'exercice. Les acteurs amateurs se forment ainsi à la commedia dell'arte grâce à Jacques qui met en scène des spectacles masqués.

Toutes les compagnies observées prennent un temps pour l'échauffement et la construction des personnages, même si elles ne les nomment pas ainsi mais plutôt : jeu de rôle, travail de scène, mise en situation, ou plus largement improvisation.

- L'exemple d'une comédienne: Sophie est une comédienne amateur, des *Gaies Lurons* de Rodemack, elle était institutrice et depuis quelques années à la retraite. Sophie se forme au théâtre pendant son temps de loisir, pour elle, c'est aussi « pour transmettre à l'ensemble de la troupe ». Sophie fait toutes sortes de stages et ateliers : « je vais au CDN de Thionville, à L'escabelle, et je fais des stages plus spécifiques en fonction de notre spectacle. Par exemple, là, je fais un stage de clown, pour me perfectionner. » Pendant les répétitions Sophie retransmet son savoir : « j'explique ce que j'ai appris et je dirige des exercices, mais je ne fais pas de mise en scène. » Et précise t'elle : « même si je n'explique pas, je fais, et je vois que ça apporte quelque chose à la troupe... »

Le temps de l'échauffement et plus particulièrement des exercices de jeu et d'interprétation est un moment important de formation des comédiens amateurs. Qu'ils participent ou regardent les exercices, ils se trouvent en situation de comprendre le sens du travail de comédien.

2.2. L'imitation : la reproduction d'un spectacle

L'imitation est une manière de prendre du plaisir et d'en donner en utilisant un spectacle qui a déjà fait ses preuves, ce qui constitue une garantie de qualité. Une logique d'emploi oriente donc la distribution. Le spectacle privilégié est le comique de parade, ce qui facilite l'imitation. La formation du comédien se fait par l'imitation du spectacle original, il s'agit de reproduire la performance des acteurs originaux. Par l'imitation, « on ne cherche pas à créer mais à recueillir la gratification du public local, des connaissances, seul juge que l'on se reconnaît »²⁸⁹

Ils s'aiment de Palmade et Laroque, par une troupe d'Ancerville, présenté dans la Meuse lors d'un festival se tenant en pleine campagne.

« Introduction de la pièce d'ouverture, par le metteur en scène "Ils s'aiment" de Pierre Palmade par la troupe de la MJC d'Ancerville. Pièce comique de Pierre Palmade et Michel Laroque. Vous allez rire, pleurer..., la pièce se compose de plusieurs sketches », elle s'assoit, noir.

La pièce débute, entrée des comédiens par la salle, sur la marche nuptiale. Nous découvrons un homme et une femme, endimanchés, ils vont se marier, la femme est âgée d'une vingtaine d'année et l'homme d'une cinquantaine. Lorsqu'ils arrivent au centre la musique cesse. Nous pouvons entendre une bande enregistrée, d'une foule. La mariée refuse le mariage, ce qui suscite une réaction immédiate du public, il rit. Le jeu des acteurs est très gesticulant, surtout au

²⁸⁹ Thomas Morinière, *Le théâtre des amateurs*, p. 35.

niveau des bras. Leur niveau vocal est très moyen, heureusement que la salle est petite. À la fin du premier sketch, les comédiens sortent à cour, le public applaudit. Un homme devant moi dit « c'est fini, on se casse ! »

Reprise, les comédiens se sont changés. La comédienne reste hors champ quelques répliques avant de rentrer à cour. Nous pouvons remarquer un changement d'éclairage. Durant cette scène, nous assisterons à la première prise en main de la voiture du couple par la femme, jeune conductrice. La voiture est représentée par deux chaises, le reste (porte, sac, volant, rétroviseurs,...) sera mimé. Le public rit aux gags du type : « tu as encore oublié ton permis dans le frigo ».

Je remarque que les réflexions de l'homme sur la conduite de sa femme, font rire énormément de femmes. Le fait que tout soit mimé même les clés de voiture me gêne, pourquoi ne pas utiliser de vraies clés ? La voiture me semble mal représentée également. Le mime du sac me choque, elle fait semblant de fouiller dans un sac imaginaire, et se maquille avec un rouge à lèvres imaginaire. Les changements de scène s'effectuent toujours de la même façon. On entend une musique disco, un jeune homme et une femme du public danse. Les sketches se suivent et se ressemblent. Un sketch utilisera la passerelle en avant scène à jardin. Après le troisième ou quatrième sketch, on apprend après un long silence, qu'il y a un entr'acte.

Nous quittons la salle de spectacle, pour nous rendre au bar, qui se situe dans la pièce à côté. C'est dans cet endroit que nous allons rencontrer des comédiens amateurs, j'y apprends que le spectacle ressemble à s'y méprendre à l'original, à la virgule près. »

Carnet de bord 2001.

2.3. Le stage : initiation à des techniques du corps

Pour offrir un divertissement autant aux spectateurs qu'aux comédiens, certaines compagnies, investissent beaucoup de temps, d'argent et d'efforts. Le dispositif des stages permet aux acteurs de se former pour garantir la qualité de la performance, notamment pour ce qui concerne des techniques du corps particulières. Le cas de l'escrime dans un spectacle est une bonne illustration :

Le théâtre de Verny, le Bossu et l'escrime

« Le spectacle commence par un époustouflant combat d'épée qui doit durer une quinzaine de minutes. Les acteurs la manient très bien, tout le monde est charmé. Le jeu des acteurs est convenable, ils ont l'air d'avoir énormément travaillé. Les costumes sont superbes. Nous sommes embarqués dans la pièce par le décor, les costumes, les combats. Tout est clinquant. Les acteurs cafouillent un peu par moments, mais comme l'accent est mis sur les effets cela ne gêne nullement. Le spectacle suit totalement le film, dont il est repris. La mise en scène est revue par une comédienne professionnelle qui est la fille de la metteur en scène. Le spectacle passe bien. Malgré le jeu parfois lourd des acteurs surtout du premier rôle qui semble avoir la grosse tête. À la fin, de la pièce, les acteurs se précipitent dans le hall, en costumes. »

Les comédiens expliquent en sortant de scène, qu'ils ont suivi un stage de formation à l'escrime théâtrale, ils ont pu suivre ce stage grâce à la fille de la metteur en scène qui est comédienne professionnelle. Le stage escrime théâtrale et jeu d'acteur à coûter environ 40€ à chaque acteur pour un week-end, plus le coût de l'équipement : gant, sabre ou épée, certains

ont pu, là aussi, être prêtés grâce à la fille de la metteur en scène. Ils ont appris les attitudes et placement ainsi que les cascades. Les comédiens sentent que l'effet voulu est obtenu, tous les spectateurs restent bouche bée en écoutant les récits de l'apprentissage de l'escrime.

Carnet de bord, Metz, 2006

Cet exemple montre l'investissement non seulement corporel des acteurs amateurs, mais aussi l'investissement en temps et en argent. Le *théâtre de Verny* illustre parfaitement l'importance du don de soi dans la pratique amateur, en particulier dans cet exemple. Le contre don se trouve dans les applaudissements et la reconnaissance du travail et la qualité du spectacle par le public.

Les comédiens amateurs et leurs costumes

Il est notable, après chaque spectacle amateur que j'ai vu et quel que soit le lieu, il y a toujours un des comédiens amateurs pour poursuivre une pratique particulière. À la fin de la représentation, alors que les spectateurs attendent l'arrivée de l'équipe artistique, et lorsque les comédiens arrivent, le metteur en scène, apparaît toujours un ou plusieurs comédiens en costumes. Nous venons de voir ces personnes sur scène souvent pendant presque deux heures, et ils arrivent avec leurs costumes, comme pour prolonger le moment de jeu.

Que signifie la présence de ces acteurs en costumes hors de la scène ?

Lorsque je regarde ces comédiens costumés parmi le public, je ne peux que me dire qu'ils sont là pour qu'on les voit et qu'on les reconnaisse, ils sont parfois jeunes, parfois vieux, parfois ont le premier rôle et parfois un rôle secondaire, rien ne semble les relier, mise à part la volonté de se distinguer du groupe de spectateurs et d'être reconnu comme acteur, d'avoir son moment de gloire, et de l'assurer, de se mettre encore en scène.



Photo prise après les saluts du spectacle Don Quichotte

Cette pratique fonctionne, les comédiens qui sortent de scène et entrent dans les spectateurs costumés récoltent plus de compliments que les autres, car ils sont reconnus très facilement par les spectateurs qui rentrent dans ce jeu des félicitations.

Carnet de bord 2007

Ces comédiens costumés finissent toujours par dire cette phrase, ce moment de mise en

scène au sens Goffmanien : « Je vais enlever ce costume » et à la suite de Goffman, à nous de penser : Que va t'il rester sous ce costume, une forme d'anonymat.

3. Le public visé

La représentation est le moment attendu par tous, c'est l'aboutissement du travail, l'occasion de montrer l'œuvre réalisée pendant toute une saison. C'est aussi le temps de la rencontre avec le public, l'instant de gloire pour toute la troupe.

Pour réussir la représentation plusieurs conditions doivent être réunies :

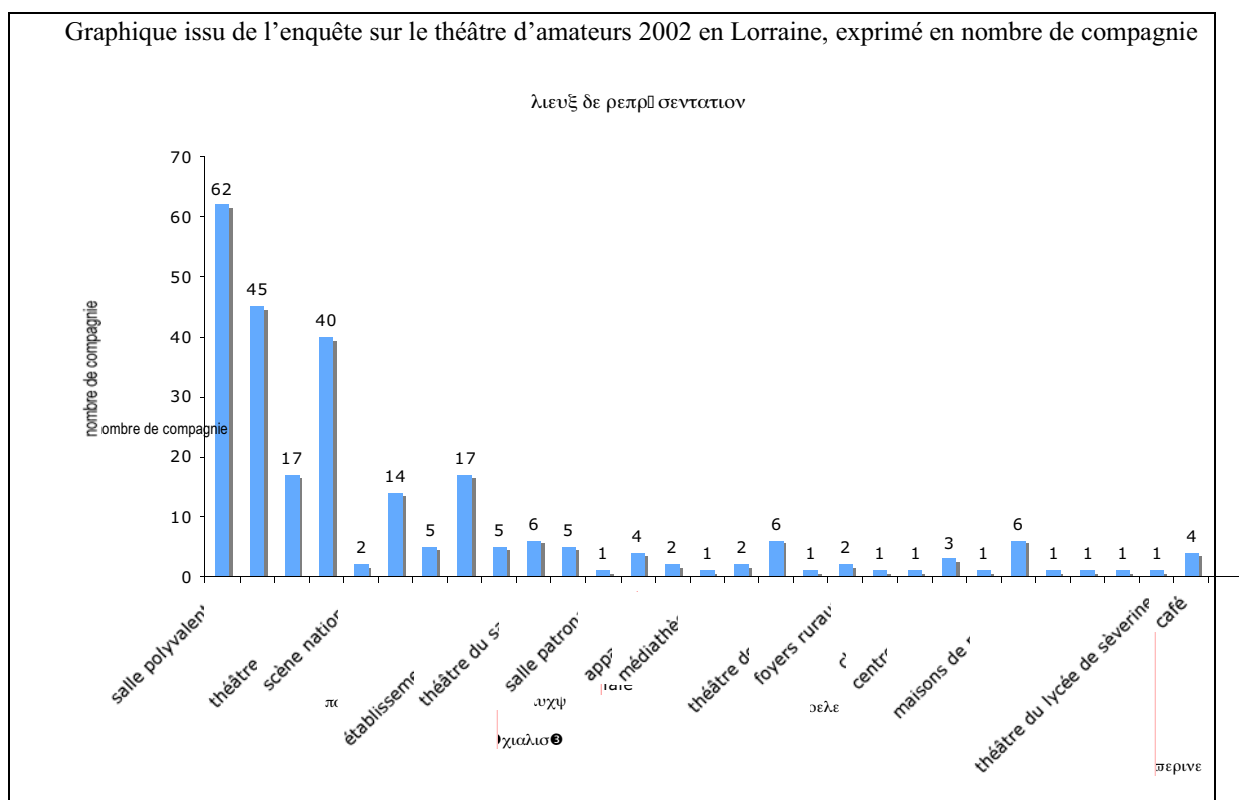
- trouver un lieu pour le spectacle,
- faire venir le public,
- présenter un spectacle prêt.

Le public visé par les compagnies amateurs est surtout le « tout public » c'est-à-dire le public familial.

Les publics visés	
tous publics	93%
jeune public	13%
publics spécifiques	7%

Tableau issu de l'enquête sur le théâtre d'amateurs 2002 en Lorraine, exprimé en pourcentage

Le public réellement touché dépend, quant à lui, du choix du lieu de représentation. Or le choix du lieu est limité par les contraintes financières qui pèsent sur les troupes d'amateur, qui doivent « faire quelque chose avec rien » c'est-à-dire avec peu d'argent. Donc en ce qui concerne les salles de spectacle, le théâtre amateur en Lorraine se joue surtout dans les salles polyvalentes, et parfois les théâtres municipaux et/ou les MJC. Il se joue également en site dans le cas des reconstitutions historiques, ou dans le cadre de la classe lorsqu'il s'agit du théâtre à l'école.



Les salles polyvalentes et les MJC et quelques théâtres municipaux forment le réseau des théâtres amateurs en Lorraine. Lors de ses tournées, le théâtre privé peut se retrouver dans les mêmes salles que le théâtre amateur, c'est le cas de *Drôle de manoir* de et avec Henri Guybert qui sera joué dans le théâtre municipal à Sarreguemines, juste après une représentation d'une compagnie amateur de théâtre en platt. La présence des écoles, comme lieu de représentation, s'explique par le fait qu'à la campagne la création de la compagnie locale se fait souvent ou moins une fois pour l'école locale. C'est le cas des *Trou de mémoire* qui proposent des séances scolaires le mercredi et samedi matin pendant la semaine des représentations.

3.1. La communication des troupes d'amateurs : comment faire venir le public

Les compagnies amateurs doivent ensuite faire venir des spectateurs, car sans eux, il n'y a pas de spectacle. Les compagnies amateurs utilisent les affiches dans la ville ou le village où ils se produisent. Parfois, quelques jours auparavant, les habitants peuvent voir une banderole fleurir sur la salle des fêtes annonçant le spectacle. Ensuite, elles comptent beaucoup sur le bouche-à-oreille et le cercle d'amis. Le premier public des spectacles amateurs est la famille, famille des comédiens, des techniciens, puis les amis, et bien sûr le village, les voisins.

Le public des spectacles amateurs : les connaissances²⁹⁰

Le théâtre amateur fonctionne beaucoup grâce à ce réseau de proche en proche, de famille et affiliés. Le public des spectacles amateurs est constitué pour l'essentiel des connaissances c'est-à-dire des familles des comédiens, des amis et de la communauté (village, quartiers ou communauté de langage pour le théâtre en Platt). Ce public, qui vient souvent depuis plusieurs années, a une connaissance de la compagnie amateur et devient un fidèle de ses spectacles.

Tableau issu de l'enquête sur le théâtre d'amateurs 2002 en Lorraine, exprimé en nombre de troupe

Vecteur de communication des troupes amateurs (choix multiple)	
Cercle d'amis	72
Bouche-à-oreille	74
Affiches	83
Publipostage	29
Radio	43
Télévision régionale	34
Dossier de presse	55
Organe d'une fédération	7

Les panneaux sont aussi un moyen efficace de rendre l'action visible. La troupe des *Trou de Mémoire* à Entringe placarde un gros panneau devant la salle polyvalente quinze jours avant le premier soir des représentations. C'est souvent un monde de communication utilisé dans les villages.

4. Le financement

Pour créer des spectacles, les compagnies amateurs ont besoin d'argent. Elle le trouve grâce à la participation financière des membres, aux recettes réalisées et le cas échéant, des subventions des pouvoirs publics, administrativement les troupes d'amateur sont des associations loi 1901 ou 1908 en Moselle. Il est difficile d'évaluer les dépenses et leurs

²⁹⁰ J'utilise le terme de « connaissance » pour définir le public des spectacles amateurs à la suite de Thomas Moriène, op.cit.

structures. Le théâtre d'amateurs dans l'ensemble est très peu coûteux, si l'on ne prend pas en compte le prix du temps consacré par les membres d'une troupe. « Tous les comédiens amateurs ne payent pas pour faire du théâtre : 63% d'entre eux déclarent n'avoir fait aucune dépense en l'espace d'un an, 24% avouent une dépense inférieure à 1000 francs (soit 150€) et 13% au-delà de cette somme. La moyenne de dépenses annuelles par comédien amateurs n'étant que de 800 francs (120€). »²⁹¹

Les frais pour une création amateur en Lorraine en 2001 pour les créations passées

Tableau issu de l'enquête sur le théâtre d'amateurs 2002 en Lorraine, exprimé en nombre de troupe

Frais d'une troupe amateur	
Moins de 5000f (760 euro)	11
De 5000f à 10000 f (760€ à 1500€)	4
10 000000f à 20 000f (1500€ à 3050€)	18
0 000 000f à 50 000f (3050 € à 7620€)	20
0 000 000f à 100 000 (7620 € à 15000€)	5
s de 100 000000f (15000 €)	5

Romuald Ripon explique que « 37% des amateurs de théâtre déclarent avoir fait une dépense au cours de l'année 1995 pour leurs activités de loisir. » L'investissement financier des amateurs qu'il soit pour le spectacle à proprement parlé ou pour la formation, est une pratique qui touche plus d'un quart des comédiens amateurs²⁹².

La liste des achats se répartit comme suit :

- textes (livres et revues, en relation avec l'activité théâtrale) : 21%,
- cours et formations ; 18% (représente la plus grande dépenses monétaire),
- dépenses liées à la création proprement dits (location de salles, décors...) 9% .

Un spectacle amateur coûte en moyenne 4500 €. L'argent que nécessite la création sera trouvé par la troupe, quoi qu'il arrive avec ou sans subvention. Dans ce coût ne rentre pas le coût de la salle de répétition et de représentation, qui sont le plus souvent mises à disposition par la mairie ou la MJC, ce qui représente une subvention conséquente. Sans cette mise à

²⁹¹ Romuald Ripon, *Le poids économique des activités artistiques amateur*, Paris, DEP, 1996.

²⁹² Ibidem

disposition des salles, le théâtre amateur ne pourrait se faire.

La première source de revenu des compagnies amateurs est l'équipe, la troupe, qui déjà paye une cotisation à l'association allant de 10 à 30 euros. « 62% de leurs moyens financiers sont issus, de l'auto-financement ».²⁹³ Certaines compagnies disposent cependant de subventions. En Lorraine, le premier financeur des compagnies amateurs est leur commune, dans le but d'animer et valoriser leur territoire. « Le champ du théâtre amateur, mettant en jeu le capital symbolique collectif d'une commune (son image) à travers le jeu de ces acteurs amateurs constitués en acteurs politiques ».²⁹⁴

Le second financeur est le département, il a les mêmes raisons que la commune pour aider le théâtre amateur, valorisation, animation et retombées médiatiques et culturelles. « Du côté des collectivités territoriales, les raisons affichées d'un soutien aux troupes de théâtre amateur relèvent essentiellement d'un souci d'animation culturelle locale, voire de développement local²⁹⁵. »

Enfin, la troisième source de financement provient des spectacles : vente de ticket, ou vente de représentation qui peut être de 500 à 1000 €.

Puis la subvention de la ville ou du village, qui a tout intérêt à ce que l'activité théâtrale existe. Le département peut aussi intervenir dans le financement. En Lorraine, bon nombre de spectacles amateurs valorisent le patrimoine lorrain²⁹⁶ ce qui ravit les collectivités territoriales locales. L'on peut aussi citer l'exemple de la troupe de Verny, qui grâce à une collaboration avec une professionnelle, en réalité un travail de collaboration mère-fille, la fille étant metteur en scène professionnel, a obtenu en 1999-2000 d'une subvention annuelle du Conseil Général de la Moselle, pour l'intervention de professionnel du spectacle, rémunéré pour intervenir auprès d'une structure amateur.²⁹⁷

²⁹³ Marion Denizot, « Les formes d'accompagnement public du théâtre amateur », Actes du colloque international, *Le théâtre des amateurs, un théâtre de société(s)*, 24, 25 et 26 septembre 2004, ADEC-Maison du théâtre amateur, Théâtre s en Bretagne, CNRS/LARAS, Rennes, 2005, pp. 109-116, p. 118.

²⁹⁴ Thomas Morinière, *Le théâtre des amateurs, un jeu sur plusieurs scènes*, éditions du croquant, 2007, op.cit. p.118.

²⁹⁵ Marion Denizot, op. cit.

²⁹⁶ Jean-Marc Leveratto *Le théâtre d'amateurs en Lorraine, État des lieux des troupes de théâtre d'amateurs en Lorraine*, Drac de Lorraine, 2000-2002.

²⁹⁷ Cécile Amen, in *Le théâtre d'amateurs en Lorraine", État des lieux des troupes de théâtre d'amateurs en*

Les subventions

Tableau issu de l'enquête sur le théâtre d'amateurs 2002 en Lorraine, exprimé en nombre de compagnie

subvention du département	19
moins de 150€	6
de 150 à 7600€	11
plus de 7600€	1
de la commune	26
moins de 150€	8
de 150 à 7600€	13
plus de 7600€	4
de la région	2
moins de 150€	1
de 150€ à 7600€	
plus de 7600€	1
autres	5

En Moselle, il existe un dispositif financier particulier, mis en place par le Conseil Général, qui aide les spectacles de théâtre dans une action précise : travailler avec des professionnels dans un cadre historique : *Pierre de culture*. Ce dispositif permet à plusieurs associations de théâtre d'amateurs d'être financé à Bitche, Rodemack et Phalsbourg par exemple, en créant chaque début d'été des spectacles en partenariat avec un metteur en scène professionnel local ou national.

Pierre de culture en Moselle

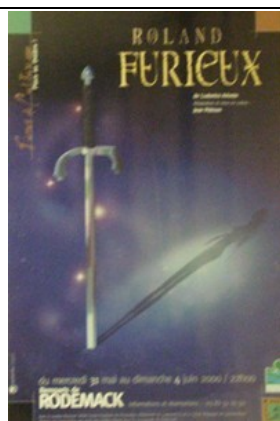
Financés par le Conseil Général de la Moselle, les spectacles "Pierres de Culture" ont permis à des amateurs encadrés par des professionnels renommés, de participer à des magnifiques créations théâtrales.

Depuis 2002, l'opération continue sous le nom des "Créations Théâtrales", financées en partie par la Communauté de Communes de Cattenom et Environs.

Les représentations ont lieu à Rodemack bien sûr, mais aussi dans une autre localité de la Communauté de Communes depuis 2003. Dans l'histoire de notre cité médiévale, de 1991 à 2000, ces dix années resteront indélébiles et continuent à marquer les mémoires.

L'année 2002 a marqué les esprits avec "La Légende de l'Enfant au Visage Taché", une création du collectif théâtral des Amis des Vieilles Pierres. En 2003, les représentations de "Justine par-delà les branches" (une création théâtrale de la CCCE, conduite par Claude KLEIN, Dominique GRANDMOUGIN, Alain KREPPER et Anne GUIGANTI) ont pu avoir lieu non seulement à Rodemack, mais aussi pour la première fois à Cattenom. Enfin en 2004, les représentations de "Machine", création théâtrale de la CCCE, conduit par Claude KLEIN, Dominique GRANDMOUGIN, Alain KREPPER et Anne GUIGANTI, ont eu lieu sur les sites de Rodemack et Zoufftgen.

Lorraine, Drac de Lorraine, 2000-2002.



Présentation du projet pierre de culture à Rodemack

Parler du financement des troupes d'amateur m'amène à parler de leurs dépenses : les dépenses majoritaires reviennent aux décors et aux costumes, puis selon les cas à l'emploi d'un professionnel soit pour assurer la technique, soit pour la mise en scène et parfois pour les deux, et enfin les troupes lorsqu'elle monte un texte contemporain ou de moins de 30 ans, elles doivent payer la SACD²⁹⁸. Ceci pose un problème récurrent dans le cas du théâtre d'amateurs, car bon nombre estime qu'il devrait en être exonéré, et certains fraudent. La SACD ne ressent pas le problème posé par la tension entre une logique du don (les amateurs) et une logique marchande (les auteurs) accentué par le fait que le spectacle constitue de fait une promotion de l'auteur dans des milieux où il n'aurait, sinon, pas l'occasion d'être joué.

²⁹⁸ La SACD La société des auteurs et compositeurs dramatiques est l'organisme de gestion collective des droits d'auteur. Elle a été créée en 1777 à l'initiative de Beaumarchais. La SACD a pour mission de percevoir et répartir les droits d'auteur. Elle compte près de quarante mille auteurs du spectacle vivant et de l'audiovisuel. Cinq cent mille œuvres sont inscrites à ce jour à son répertoire. « La loi de 1985 stipule que, 75 % des droits perçus sont répartis entre les auteurs, en fonction des copies réalisées. 25 % des sommes perçues sont quant à elles affectées à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à des actions de formation d'artistes » Les perceptions de la SACD en 2005 se sont élevées à 155,5 millions d'euros.

La SACD pour le théâtre amateur « Une troupe amateur doit effectuer les mêmes démarches qu'une compagnie professionnelle pour la demande d'autorisation de représentation et pour l'acquittement des droits d'auteur, que les représentations soient payantes ou gratuites. Une tarification spécifique est proposée. »²⁹⁹

Les tarifs :

BAREME AMATEUR (APPLICABLE À COMPTER DU 01.10.2006)

		TAUX / MINIMA	MINIMUM PAR REPRESENTATION PAYANTE	MINIMUM PAR REPRESENTATION GRATUITE
TROUPES FEDEREES	TARIF	Taux (1) Minima (2) (3)	9,90% 79,49 C	48,92 C
	TARIF majoré (si non demande d'autorisation)*	Taux Minima (2) (3)	12% 95,39 C	58,70 C
TROUPES NON FEDEREES	TARIF	Taux Minima (2) (3)	12% 98,85 C	61,15 C
	TARIF majoré (si non demande d'autorisation)*	Taux Minima (2) (3)	14% 118,62 C	73,38 C

* Au moins un mois avant la première représentation

(1) Assiette de perception = recettes de billetterie

(2) Minima : ils comprennent la contribution à caractère social et administratif (1/10ème des droits) et la contribution diffuseur au régime de l'AGESA (1% des droits)

(3) Abattement de 50% sur les minima lorsque la durée de l'œuvre est inférieure à 1 acte (30 minutes)

Les sommes perçues au titre des droits d'auteur seront majorées, lors de la facturation, d'une TVA au taux de 5,5%, en application de l'article 279 du code général des impôts.

SACD - DSV - CH - Pôle Autorisations et Contrats. Mise à jour du 30.11.2006

Ce que pensent les amateurs de la SACD

Les rapports entre la SACD et les compagnies amateurs sont souvent difficiles. Les amateurs sont réticents quant à l'acquittement des droits d'auteurs, qu'ils jugent trop chers, et antinomiques avec la pratique amateur. Ils mettent ainsi une stratégie pour éviter de payer ces droits, la plus courante étant de modifier le nom de la pièce : *Les paravents* de Genet se transforment en *Flash-back*, *Sacrées sorcières* de Dahl en *Sorcière*. Lors des réunions entre compagnies amateurs, auxquelles j'ai assisté le « problème SACD » revenait sans cesse. Les amateurs jugeant inutile le fait de payer ces droit d'auteurs, presque injuste.

« On fait du théâtre amateur pour le plaisir, et l'on se retrouve à donner plus de la moitié des recettes à la SACD... » Paul, 34 ans, comédien amateur

« Avec la compagnie, depuis déjà longtemps, on a décidé de ne plus payer les droit d'auteurs, c'est trop cher, et c'est du théâtre amateur. Pour ne pas payer, on change le nom des pièces... » Eric, 32 ans, metteur en scène

²⁹⁹ http://www.sacd.fr/uploads/tx_sacdresources/form-troupe-amateur.pdf

« On ne fait pas payer les places, c'est gratuit. Pourquoi on paierait les droit d'auteurs... ? »
Julien, technicien lumière, 29 ans

Avant de passer à l'analyse de deux créations, je signalerai que les manques et les besoins des amateurs se rejoignent pour l'ensemble des troupes, il s'agit :

- problème de financement, surtout pour payer la SACD (qui est obligatoire),
- problème pour trouver des textes adapter à la création amateur (la distribution qui doit rester la même),
- problème pour régénérer les troupes d'amateur (trouver des jeunes amateurs),
- besoin en formation technique (lumière, son),
- besoin de matérielle (costumes, projecteur, décor).

5. Deux cas de troupes d'amateurs contemporaines

Pour comprendre le fonctionnement des troupes de théâtre d'amateurs en Lorraine et leurs créations, je prendrai deux exemples : le *Trou de Mémoire* qui est une forme rurale de théâtre d'amateurs et *Plexus* qui représente une forme urbaine.

5.1. Les rats des champs : l'exemple de *Trou de mémoire* et de *Don Quichotte*

La compagnie amateur le *Trou de mémoire* est issue d'Entringe, village mosellan de 1205 habitants. Elle répète et joue dans la salle des fêtes. La compagnie est décrite par ses membres comme une « grande famille ». Elle remplit les activités de loisir et d'animation du village. En 2008, la compagnie, créée en 2006, a deux spectacles à son actif : *Labiche folies*, sur des textes de Labiche et *Don Quichotte*, une adaptation d'Yves Jamiaque. La présentation du spectacle *Don Quichotte* permet de rendre compte du souci de se rapprocher de normes professionnelles de représentation. Tous les postes caractéristiques d'une équipe de production professionnelle sont représentés :



Spectacle *Don Quichotte* par la Cie *Trou de mémoire*, 2007

Jean-Pierre Meunier: Metteur en scène, José Roselli : Musicien, Laetitia Franiatte : Costumière, Nadège, Sabine et Cindy : les coiffeuses et maquilleuses, Pierre Wagner: Sons et Lumières, Pascal Weiden : la poursuite, Claude Bouthors : Sons.



Spectacle *Don Quichotte* par la Cie *Trou de mémoire*, 2007

Le spectacle *Don Quichotte* réunit 17 comédiens. Ce qui rend compte par ailleurs, de ce qui fait l'intérêt spectaculaire du spectacle amateur : le spectacle réunit un grand nombre d'acteurs - ce qui ne peut se faire que dans le théâtre amateur qui ne rémunère pas les acteurs - ou dans les CDN qui ont assez d'argent pour engager de si grosse équipe.

5.1.1. Les modalités de création :

- Être ensemble :

« On s'entend tous bien, il y a eu des hauts et des bas parfois. Mais on est tous ensemble quand même, chacun donne son avis et on travaille ensemble c'est ça que j'apprécie, et étant la plus jeune de la troupe, je suis devenue la mascotte, et certain me protégée, c'était comme si

j'avais des grands frères. » Amandine, animatrice et comédienne amateur, 25 ans

- Répéter :

« Alors une répétition se déroule : au début d'année première lecture du texte, distribution des rôles par le metteur en scène. Environ 5 à 7 répétitions, consacrées à l'articulation, à la mise en scène et se sentir bien dans l'espace. Travail sur le texte. Après c'est le début des répétitions avec le texte, le metteur en scène travaille par séquence et à chaque fin de séquence, on fait un filage, donc sans texte à la main et si ça ne va pas et tant que l'on ne fait pas juste ce qu'il nous demande, on recommence et recommence, jusqu'à ce que ça soit parfait. Voilà et environ 1 semaine et demi avant le premier soir de spectacle, on se réunit tous pour la mise en place de la scène et une fois que cela est terminé place aux répétitions générales tous les soirs pendant plus de 2 heures, c'est très intense mais on passe de très bons moments on est une troupe bien soudée et solidaire c'est génial. » Amandine, animatrice et comédienne amateur, 25 ans

Nous pouvons voir que la troupe *Trou de mémoire* reproduit le modèle du travail théâtral professionnel, avec un metteur en scène mis en avant, qui choisit le texte, la distribution, et propose le planning.

- Financer :

La compagnie est financée par la mairie d'Entringe, elle est aussi aidée par l'association EAL (Entringe Animation Loisirs). L'association est financée au titre de l'animation artistique et de loisir à Entringe.

Le spectacle est joué dans la salle de fêtes du village, pendant six soirs, plus deux séances scolaires. Le spectacle est joué à guichet fermé, ce qui représente environ 1000 spectateurs avec les scolaires.



Feuille de salle du spectacle

- Le spectacle :

Le spectacle est typique des productions amateurs. Les acteurs ont des costumes qu'ils ont fabriqué eux-mêmes, avec parfois quelques impairs, comme le curé qui garde ses chaussettes de tennis, ou les femmes qui jouent pieds nus, ou encore celui qui joue avec ses chaussures usuelles. Les scènes sont aussi plus drôles que pourrait le suggérer le propos, en témoigne une scène entre l'aubergiste et la nourrice, qui devient un jeu entre un homme qui se transforme en bébé et sa maman., la nourrice finissant par faire sauter l'aubergiste sur ses genoux, ce qui provoque des rires dans la salle. Ce spectacle se conclut par une scène aux flambeaux, dans laquelle tous les acteurs entre en scène pour un final, avec des flambeaux à la main, scène qui doit être spectaculaire. Le spectacle est, ceci dit, de bonne tenu et l'on comprend très clairement les enjeux du texte.

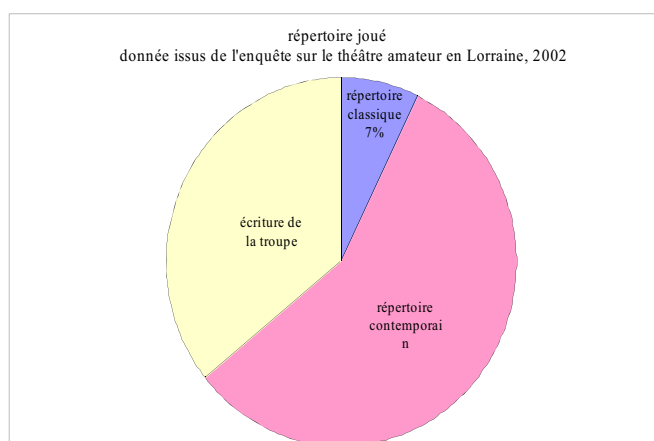
5.2. Les rats des villes : Plexus, une compagnie universitaire

La compagnie *Plexus*, troupe de théâtre universitaire a été fondée en juin 1999 à Metz. Elle a la particularité de rassembler des étudiants autour d'un professeur, qu'ils ont eu en cours. La plus grande partie est issue de la filière Arts du Spectacle. Le nombre de participants étudiants était de 7 pour la première création et de 15 pour la dernière.



Spectacle *Le premier*, Cie *Plexus*, 1999

La particularité des compagnies de théâtre universitaire réside dans leur intérêt pour le théâtre contemporain, comme le montre ces statistiques³⁰⁰ :



Plexus correspond partiellement à cet usage, car elle propose un équilibre entre contemporain (3) et classique (2) et création locale, c'est-à-dire la participation à des spectacles locaux et l'écriture d'un spectacle (3).

-*Le Premier*, d'Israël Horovitz, mise en scène de Jaques Jusselle, mai 1999.

-*L'oiseau vert*, de Carlo Gozzi, adaptation de Benno Besson, mise en scène de Jacques Jusselle, mai 2000.

-*Le Chant de L'orage*, conception Philippe Forte-Rytter, mai 2000.

-Participation au *Bal du comte Orlok*, mise en scène Michel Jean Thomas, juin 2000.

-*Le fou et la nonne*, de Stanislaw Witkiewicz, mise en scène de Sophie Guimaraes-Pinto, janvier 2001.

³⁰⁰ Séverine Wuttke, *Le théâtre universitaire à Metz*, mémoire de DESS, 2000/2001.

-*La comtesse d'Escarbagnas* suivie des *Précieuses Ridicules*, de Molière, mise en scène de Jacques Jusselle, mai 2002.

-Participation à la *fête médiévale* de Rodemack, avec création d'une "Cours des Miracles", juin 2002.

- *Clair-Obscur* d'Israël Horowitz, mise en scène d'Heidi Brouzeng, janvier 2003

La troupe travaille la plupart du temps avec un musicien professionnel et fait appel à des artistes, peintres ou sculpteurs. Les représentations sont souvent associées à des expositions de photographies. Le but étant de mettre en rapport les différents médias artistiques.

La particularité de cette troupe est d'avoir un metteur en scène qui est maître de conférence, lui assurant une espérance de vie plus longue qu'aux autres associations. La vie de la troupe est ancrée autour du metteur en scène, qui est stable car installé dans sa vie professionnelle et familiale. Sa situation professionnelle lui permet en plus d'avoir un vivier d'acteur à disposition, le recrutement se faisant en partie à l'université par le biais des cours qu'il y dispense.

Les répétitions :

Plexus répète au *Théâtre du Saulcy* sur le campus de l'Université de Metz. Les répétitions ont lieu tous les week-ends et une fois par semaine. La compagnie a la chance de répéter dans de bonnes conditions, dans un théâtre équipé. Le rythme des répétitions et l'engagement demandé par le metteur en scène posent des problèmes d'absence régulière qui déboucheront fréquemment sur des abandons. Ainsi trois jeunes filles, me déclarent avoir quitté le projet car : « trop de répétitions, le théâtre prend trop de temps sur le week-end ».

Une répétition se déroule généralement comme suit :

- un échauffement de type stretching,
- travail sur le texte,
- formation de groupes de travail,
- répétition avec le metteur en scène,
- fin de la répétition tous ensemble.

L'apprentissage du texte

« Je lis mon texte tous les soirs avant de dormir, pour me le mettre en tête, c'est un tout petit texte, mais il est assez compliqué... Pendant la journée, quand je passe le balai, l'aspirateur, je me redis le texte... après je vérifie le regarde le texte, mais le problème c'est que j'ai retenu de mauvaise formulation... Je trouve ça compliqué de respecter le texte. Et, une fois, le texte su c'est pas fini, je dois trouver la manière de le dire sans que ça ressemble à une récitation, trouver un sens, un rythme au texte... J'appréhende la prochaine répétition, alors je travaille chez moi, des petits bouts de texte plusieurs fois par jour. » Marie-Anne, 61 ans, retraité

La création :

J'ai observé la création du spectacle : *Le fou et la nonne* écrit par S. I. Witkiewicz, mis en scène par Sophie Guimaraes-Pinto. Il met en scène huit personnages. La fable met en présence comme son nom l'indique une nonne et un fou. Lui est enfermé dans un asile et tombe amoureux d'une infirmière, qui est une nonne.

Le choix de la pièce revient à Sophie, qui dans le cadre de ces études maîtrise d'ADS, a découvert Witkiewicz, et décide de mettre en scène ce spectacle. Le plus difficile pour elle est de convaincre les comédiens, les persuader qu'elle est capable de faire une mise en scène, et mener ce spectacle à terme.

« J'ai découvert Witkiewicz, pendant mes recherches sur Kantor, car Kantor, a lui-même monté Witkiewicz, il trouvait son travail d'écriture très novateur, et lui ouvrant des possibilités de création énormes, bref, alors j'ai lu ses textes, et comme on avait un projet, avec la compagnie amateur de laquelle je fais partie, de monter un spectacle en création collective, je me suis dit, que j'avais le texte... j'ai d'abord pensé qu'on allait tous se coller à la mise en scène et puis, ça ne fonctionne pas comme ça, alors je pris en main les répétitions... ce qui n'a pas toujours été simple, car on n'avait tous le même statut, le même âge... Ma seule légitimité venait de la découverte du texte... et après de longues conversations, j'ai fini par m'imposer, non sans mal... » Sophie, étudiant en ADS

Le spectacle a été créé en salle noire qui est la salle de répétition du *Théâtre du Saulcy*. Le dispositif scénique plaçait l'espace de jeu au centre de la salle et les spectateurs autour. Le spectacle a été donné une seule fois, un jeudi soir. Il a été répété au *Théâtre du Saulcy* et à *l'Araignée Théâtre* à Thionville et au café *Matis*. La multitude de salles de répétition est typique des troupes d'amateur urbaine, devant partager des locaux avec d'autres compagnies³⁰¹.

³⁰¹ A ce sujet voir le rapport sur le théâtre amateur en Lorraine (op.cit.). En particulier, la contribution de Sébastien Paul sur les compagnies de théâtre d'amateurs de Nancy, *Le collectif de Nancy : un théâtre amateur en quête de lieu(x)*, pp. 64-76.

Le spectacle a été réalisé sans financement, avec « les moyens du bord », les costumes appartenant aux comédiens ou au metteur en scène. Les salles de répétition étaient mises à disposition gratuitement, et la communication assurée par le *théâtre du Saulcy*. Le fait que les comédiens soient étudiants a permis un investissement en temps, et aussi la prise en charge financière par le *Théâtre du Saulcy*, dont c'est une des missions (l'aide aux créations d'étudiants).

Le spectacle est très représentatif de la création universitaire, par le choix du texte, lié aux études du metteur en scène (elle préparait un mémoire sur Kantor, qui a lui-même monté Witkiewicz), puis par le choix du dispositif scénique non frontal, et le traitement des corps des comédiens plus performatifs. En effet, la direction d'acteur se voulait expérimentale, proche du théâtre de Kantor et Grotowski³⁰². La création, devait elle, être collective, mais très vite, l'équipe a eu besoin d'un metteur en scène, rôle que Sophie était la plus apte à assumer, puisqu'elle avait choisi le texte et constitué l'équipe. Les répétitions étaient très exigeantes pour des comédiens amateurs, en temps et en implication corporelle physique et mentale (notamment en demandant au comédien de se travestir ou de mettre nu).



Le fou et la nonne, Cie Plexus, 2001

³⁰² Kantor : [Metteur en scène](#) polonais, [réalisateur](#) de [happenings](#), [peintre](#), [scénographe](#), [écrivain](#), [théoricien](#) de l'art, [acteur](#) de ses propres spectacles, [professeur](#) à l'Académie des Beaux-Arts de [Cracovie](#), Tadeusz Kantor mérite le nom d'artiste total. Grotowski : metteur en scène, théoricien du théâtre, pédagogue, créateur de la méthode interprétative. Né en 1933 à Rzeszow, mort en 1999 à Pontedera. Un de plus grands réformateurs du théâtre du XXème siècle.

L'équipe était la même que les autres pièces de la compagnie *Plexus*, augmenté d'amis de Sophie. Cette compagnie souffrant du manque de garçons, elle a donc eu recours au travestissement. Le metteur en scène avait l'idée de montrer ce travestissement sur scène, il fallait que le spectateur puisse voir le changement ou l'absence de changement de sexe. Il était donc prévu qu'à la première scène, les comédiennes se changent à vue (sur scène), il n'était pas question de nudité. L'idée a dû être abandonnée car cela mettait très mal à l'aise les comédiennes, particulièrement l'une d'entre elles qui ne venait en répétition que munie d'un short comme sous vêtement ; sa gêne produisait un effet désagréable, le metteur en scène a donc supprimé la scène. La nudité n'est pas chose aisée pour les jeunes amateurs. Cet exemple montre également qu'être vu dans des situations intimes, dans des positions inhabituelles est très délicat. Cette comédienne ne pouvait se mettre nue car elle « complexait » à ses dires –se trouvant tantôt trop grosse, trop grande–, elle s'est avoué très soulagée lorsque la scène a été abandonnée. Pour faire un tel sacrifice de son intimité, il lui fallait de bonnes raisons, autres que théâtrales.

Après cette pièce, Sophie a décidé de se former en rejoignant l'école Lecoq à Paris. Le théâtre universitaire est souvent un lieu qui sert de tremplin pour accéder au monde professionnel, il fait même intervenir des comédiens ou metteurs en scène professionnels. Dans ce spectacle, Bernadette était déjà comédienne professionnelle, en contrat avec le Centre Dramatique de Thionville, Hugues et Reda sont devenus comédiens et Natacha est devenue danseuse.

CONCLUSION

« Est dit aujourd'hui théâtre amateur tout théâtre qui n'est pas professionnel, c'est-à-dire qui ne vit pas, matériellement de la pratique de cet art. Sa diversité est infinie : elle va de la troupe de collège, ou de paroisse, ou d'entreprise, qui joue quelques représentations en fin d'année à la salle des fêtes, à la troupe plus structurée et plus ambitieuse, parfois héritière d'une longue tradition. Les foyers ruraux, surtout dans l'après-guerre, sous l'impulsion des conseils techniques et pédagogiques du ministère de la Jeunesse et des Sports, ont été le creuset de théâtre amateur. Les maisons des jeunes et de la culture ont pris le relais, particulièrement dans les villes petites et moyennes »³⁰³. Comme le montre cette définition du théâtre d'amateurs, il recouvre une réalité très hétérogène.

³⁰³ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998, p. 72.

L'autoproduction est la règle, ce qui crée des différences entre les troupes, certaines ayant plus de moyens financiers que d'autres, en fonction du nombre d'acteurs et de leurs possibilités d'investissement.

Les lieux de représentation marquent aussi un écart, jouer dans le réseau local de salles mises à disposition des amateurs, dans les sites historiques, dans les cafés, révèlent des modes de réceptions différentes, ainsi d'une différence quant aux prix d'entrée.

Les compagnies d'amateurs n'ont que peu de points communs avec les ateliers animés par des comédiens professionnels soucieux de manifester leur propre professionnalité, dans la création proposée et le mode de travail.

Malgré la décentralisation théâtrale, les troupes amateurs parent un manque réel de diffusion théâtrale en zone rurale ou péri-urbaine, et assure aussi une diffusion plus divertissante³⁰⁴ que le théâtre public. Le spectacle d'atelier s'inscrit dans une autre perspective, celle de la « formation des amateurs », au sens de potentiels spectateurs du théâtre public, « formation des amateurs » qui justifie, elle, une formation des animateurs.³⁰⁵ Le chapitre suivant va donc s'attarder à la formation des praticiens amateurs plus en profondeur.

³⁰⁴ Cette idée de spectacle divertissant est centrale. Les amateurs tiennent à ce que leur spectacle soit amusant, qu'ils puissent être un moment de convivialité autour du rire, loin des salles de théâtre public jugées sérieuses et austères.

³⁰⁵ Les animateurs d'ateliers subventionnés par la DRAC doivent être reconnus par elle. Ils sont donc issus d'une vision de théâtre public véhiculée par le ministère.

CHAPITRE 4

APPRENDRE À FAIRE DU THÉÂTRE, DEVENIR COMÉDIEN AMATEUR

Opérons un retour en arrière pour comprendre comment un individu devient comédien, je vais maintenant me pencher sur les personnes et les lieux qui « font passer »³⁰⁶ le théâtre c'est-à-dire qui rendent le théâtre accessible aux amateurs. Les comédiens amateurs ont besoin d'intermédiaires, qui peuvent être à la fois humain et non humain (Latour) - personnes, lieux et objets spécifiques- pour leur permettre de pratiquer le théâtre, de s'approprier le théâtre.

Dans ce chapitre, nous allons rencontrer des passeurs qui ont en charge de rendre la pratique théâtrale à la portée des amateurs, ils peuvent être eux-mêmes amateur (non professionnel), ils vont produire une traduction afin que les praticiens comprennent comment accéder au jeu. Je me pencherais sur leur manière de faire c'est-à-dire « les trucs » utilisés pour permettre aux amateurs d'arriver à faire du théâtre, de prendre conscience de leur corps et de l'espace scénique par exemple, mais aussi de se rendre disponible à la formation. Ces intermédiaires et leurs trucs sont nécessaires pour que les amateurs se sentent à l'aise et à la hauteur de la pratique, ou plutôt que le théâtre leur apparaissent comme à leur hauteur.

L'acteur néophyte doit faire un travail de conception, il doit élaborer les lignes de conduites (Goffman) en conséquence, il devient l'animateur de ces actes. Il n'est pas simplement un récitant. Il y a donc un dialogue entre acteurs et animateurs qu'il ne faut pas sous-estimer, il recherche un principe de travail qui va leur convenir à tous deux, sans cette rencontre entre les intermédiaires et les amateurs, la prise de risque ne peut pas se faire.

Il existe trois figures d'animateur ou de passeurs :

- l'animateur organique, qui prend la fonction de metteur en scène des troupes d'amateurs, c'est un animateur bénévole,
- l'animateur d'atelier scolaire : il s'agit de comédien/metteur en scène professionnel, il doit

³⁰⁶ Antoine Hennion « *La sociologie de l'art est une sociologie du médiateur* » in P.M. Menger , J.C. Passeron (dir) *L'art de la recherche. Mélanges en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La documentation Française, 1994.

avoir un agrément DRAC,

-l'animateur d'atelier : il s'agit là aussi professionnel qui intervient dans des centres culturels, théâtres.

À chaque figure d'animateur correspond une manière de former les comédiens :

- l'animateur organique propose une formation sur le tas,

- l'animateur en milieu scolaire propose une formation sur base scolaire encadrée par des textes officiels,

- l'animateur d'atelier peut lui offrir un panel plus large allant d'un théâtre pour enfant à un théâtre tourné vers une forme spécifique comme le jeu masqué.

L'animateur ou le passeur recouvre ainsi plusieurs figures et dispense des formations qu'il convient d'analyser une par une. Constatons que l'on peut distinguer des intermédiaires techniques et des intermédiaires personnels.³⁰⁷ Je m'intéresse aux intermédiaires personnels que sont les animateurs d'ateliers (souvent intermittents du spectacle), les comédiens animateurs, les professeurs et les amateurs eux-mêmes. Puis aux intermédiaires techniques que sont les « trucs ».

1. Les animateurs

Les animateurs sont des personnes qui sont dépositaires d'un savoir, d'une connaissance qu'ils vont transmettre dans le cadre de leur loisir (metteur en scène amateur) ou de leur profession (animateur d'atelier par des comédiens par exemple). Parler de transmission, ce n'est pas seulement parler de transferts d'informations, mais aussi de valorisation, de production, et même d'éclosion de savoir et valeurs détenues par les participants. Il s'agit d'un processus où se combinent plusieurs savoirs et valeurs, que le transmetteur humain doit comprendre et maîtriser :

- **Un savoir théâtral** : apprentissage des codes, des savoirs propres à la pratique théâtrale.

« On ne rentre pas sur scène comme on entre dans une pièce, il y a une préparation, un respect, qui passe par des gestes, comme enlevé ses chaussures, il faut créer une rupture avec sa vie,

³⁰⁷ Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art, op.cit.*, Les intermédiaires personnels sont ceux rencontrés en dehors des cadres institutionnels.

rentrer dans le monde de la création. » Michel, animateur et metteur en scène, 43 ans

-Un savoir culturel : qui repose d'abord sur une culture théâtrale, mais aussi une culture littéraire qui permet une meilleure approche de la langue. Le théâtre peut aussi être vecteur d'une culture plus spécifique, comme une culture populaire par exemple. C'est le cas de Nadia enseignante :

« Pour moi, c'est important qu'un enfant puisse aussi se rapprocher de sa culture d'origine. Travailler sur Polichinelle permet aux enfants de savoir d'autres choses sur leurs propres cultures. »

-Un savoir-vivre en collectivité : apprendre la vie en groupe, aisance dans des situations d'interaction, aisance devant un public.

« Le théâtre éduque à une pratique artistique, et à un travail en groupe. » José, animateur et metteur en scène, 50 ans

-Une maîtrise corporelle : connaissance du corps, prise de contact avec son corps et le corps des autres, aisance du corps.

« Le théâtre est une stratégie éducative pour deux points : le langage et le corps. » Nadia, enseignante, 53 ans

-Une culture civique et éthique : le théâtre est souvent un lieu d'apprentissage d'un regard politique à poser sur le monde, apprentissage des valeurs de justice sociale. Ce savoir se transmet dans les textes choisis par les animateurs.

« Quand, je travaille avec eux sur Maïakovski, je dois parler du contexte d'écriture de la pièce, de l'URSS, du communisme. On discute beaucoup. C'est évident que cela change leur regard sur le monde. » Christine, comédienne. 52 ans

1.1. Les animateurs néophytes

Les animateurs néophytes sont principalement les metteurs en scène des compagnies amateurs, qui vont prendre en charge l'animation théâtrale de la compagnie, ils en sont souvent les fondateurs, seuls ou avec quelques autres. Ils ont souvent une formation en théâtre qu'ils ont eu soit à l'école (lycée ou université) ou en atelier animé par un professionnel.

Ils sont en tout cas reconnus par les autres participants comme dépositaires d'un savoir théâtral, qu'ils n'ont pas, ce savoir peut aussi être un savoir littéraire de connaissance, lecture,

compréhension des textes de théâtres.

« Alors, Pierre, c'est le metteur en scène, simplement parce que c'est lui qui a décidé de former la compagnie, et aussi parce qu'il avait déjà une compagnie, et qu'il peut remplir ce rôle de metteur en scène... C'est-à-dire il lit les textes, les connaît et peut nous les expliquer et les transmettre sur scène. » Amandine, 25 ans, animatrice culturelle

« Quand Joël a proposé de monter un atelier, c'est logiquement qu'il en est devenu metteur en scène, d'autant qu'il avait le plus d'expérience théâtrale. » Rachel, secrétaire, 32 ans

La formation dispensée dans ce type de cas est une formation sur le tas, le metteur en scène, animateur du groupe, prend un rôle qui lui est confié par l'ensemble de la troupe, qui lui donne sa confiance, et se met à son service dans le but de réaliser ensemble un spectacle de qualité. Ils sont tous bénévoles, il est celui qui assume le rôle de metteur en scène, il devra en plus de la présence au répétition, assurer la préparation des séances, trouver les textes, les exercices, prendre en charge la distribution et faire le « sale boulot », permettant aux comédiens de ne s'intéresser qu'à l'interprétation sans se soucier du reste.

1.2. Les animateurs d'atelier scolaire : comédien – professeur

La particularité de l'atelier scolaire est qu'il associe des animateurs un comédien et un enseignant. Le comédien qui intervient dans le cadre scolaire doit obtenir un agrément DRAC, afin que l'atelier puisse prétendre à une subvention de la part de celle-ci, en particulier pour le salaire de l'artiste associé. Cette combinaison est valorisée par les institutions publiques comme la DRAC et la Région et l'est aussi par les enseignants, qui parlent d'un « couple idéal » garantissant la qualité pédagogique de l'atelier. Ce couple idéal a été, par exemple, défendu lors des rencontres européennes entre les animateurs de théâtre en Belgique, en France et en Allemagne en 2002³⁰⁸ à Bruxelles et à Mannheim, un « couple idéal » Nadia et Salvatore, deux italiens, étaient présents. Nadia (professeure) et Salvatore (comédien-animateur). Nadia a en charge de préparer le groupe au théâtre en faisant un travail de dramaturgie, et d'entraînement. Elle gère aussi le groupe et sa cohérence afin que chacun puisse trouver sa place dans le travail proposé. À l'arrivée de Salvatore, le groupe a déjà une idée de ce qu'il va réaliser dans l'atelier. Salvatore a en charge d'apporter le théâtre dans le

³⁰⁸ Il s'agit toujours du séminaire autour de théâtre et éducation, qui s'est déroulé sur une année dans plusieurs lieux dont la Belgique, la France et Allemagne.

cours. C'est à lui qu'il incombe de traduire en langage théâtral ce que les membres du groupe ont abordé de manière plus théorique, et de définir la mise en scène et le jeu d'acteur.

Cette modélisation consiste à instaurer un rapport de collaboration permanent et de complémentarité entre l'intervenant artistique et l'enseignant (c'est-à-dire le professeur de lycée, l'éducateur, le moniteur...). Les intervenants artistiques, surtout, jugent ce rapport très utile car il leur permet de se consacrer au jeu théâtral et de se décharger sur l'enseignant du « sale boulot » (Hughes).

« J'aime bien l'atelier au LEP, et aussi parce que c'est ma mère qui est la prof, ça permet de travailler correctement, on se connaît, on se fait confiance, on a une complémentarité, chacun à sa place. » Bertrand, metteur en scène, 28 ans

L'enseignant maîtrise l'environnement dans lequel l'intervenant évolue et peut facilement éviter les problèmes matériels et humains que fait surgir le fonctionnement du projet. Travailler un duo avec lui permet de bénéficier de sa familiarité avec les élèves, car c'est lui qui les côtoie le plus, qui les connaît le mieux.

« Le professeur connaît bien le groupe, il sait leur point fort et leur point faible. Il peut m'indiquer des points de tension. Son rapport de proximité m'aide beaucoup. Mais il doit être respectueux des participants, il peut aussi me parler de ses difficultés avec le groupe et je peux prendre le relais. » Salvador, metteur en scène, 47 ans

La transmission qui s'effectue lors de l'atelier est d'ordre artiste, dont le but révéler par les institutions qui subventionnent, est de former les élèves à l'art et de faire d'eux de potentiel amateur et consommateur.

1.3. Les animateurs d'atelier

Les animateurs d'ateliers sont des professionnels, parfois des personnes en voie de professionnalisation -comédiens ou metteur en scène, plus rarement auteur de théâtre- qui mettent leurs savoirs et compétences aux services des amateurs. Ils interviennent essentiellement dans des ateliers-théâtre proposés par les théâtres, les MJC, Maisons de la Culture. Ces ateliers sont rarement bénéficiaires pour leurs organisateurs, mais correspondent à leur mission d'animation territoriale³⁰⁹. Elles apportent aux comédiens qui s'engagent dans

³⁰⁹ Il est demandé aux compagnies professionnelles qui sont subventionnées par les mairies et le département d'avoir une action culturelle sur leur territoire de résidence, leurs subventions en dépendent souvent.

ces pratiques une reconnaissance locale, une source de revenu. La reconnaissance locale est intéressante du point de vue des institutions territoriales et d'un potentiel public local pour les créations. Les comédiens, intermittents du spectacle, ne peuvent déclarer que 50 heures de formation avec des amateurs dans les 507 heures de leur statut. Ils peuvent bien évidemment en faire autant qu'il le souhaite mais ils ne seront pas comptabilisés dans le calcul de l'intermittence. Il existe, cependant, un certain nombre d'intermittents qui font essentiellement des ateliers, ce qui constitue leur principale source de revenue. Ils se déclarent alors comme metteur en scène d'amateur.

« L'animateur de théâtre est à fois acteur et formateur. En qualité d'acteur, il participe à de spectacles réguliers à destination de différents publics. En qualité d'animateur, il encadre des séances ou des stages de formation théâtrale. Ce qui lui permet d'intervenir avec des publics très diversifiés. » Rolando, comédien, 35 ans

Les animateurs rencontrés mettent en avant deux points importants de leur profession : le théâtre et la satisfaction des amateurs, comme le dit Miquel, « Le projet c'est le théâtre » Miquel, comédien, 56 ans. Miquel pointe que l'animateur d'atelier fait avant tout « faire du théâtre », et que ce « faire » est un moyen de dispenser un langage artistique, et une pratique artistique.

Le participant à un atelier vient lui pour faire du théâtre et attend qu'il y ait une production théâtrale. Les participants ont tous avec des niveaux et des exigences différentes, et c'est cette situation que l'amateur doit gérer.

« Chaque année, on fixe des objectifs, au groupe, souvent réaliser un spectacle, et individuellement par individu, par exemple : avoir un rôle plus important, avoir un rôle plus comique, ou des objectifs plus personnels comme : être plus à l'aise avec le groupe...et j'essaie de remplir ses objectifs. Si ces objectifs sont remplis, j'ai fait mon travail. » Claudia, professeur de théâtre

La proposition d'atelier en Lorraine revêt un spectre assez large allant de l'initiation au perfectionnement et touchant un panel d'amateur varié. Les participants aux ateliers peuvent être des jeunes enfants inscrits par leurs parents dans le but de les rendre moins timides ou de leur donner plus d'aisance avec leur corps, ainsi Valentin, jeune garçon de 17 ans est inscrit à l'atelier théâtre de l'*Escabelle* depuis plusieurs années, pour « essayer de maîtriser un zozotement » et il avoue « je zozote moins depuis que je fais du théâtre, parce que j'ai confiance

en moi et en l'animateur, Hugues, qui m'a permis d'être moi, je veux dire qu'il ne fait confiance et me donne du texte malgré mon défaut, alors je sens que les choses deviennent possible, et je le remercie. » Valentin, lycéen, 17 ans.

Sylvie, kinésithérapeute de 36 ans, pratique le théâtre en ateliers depuis 5ans, et « cherche maintenant d'autres manières de faire du théâtre » elle explique : « alors, j'ai fait du théâtre dans un spectacle dirigé par un metteur en scène professionnel de renom, Laurent Guttman (directeur du CDN), en atelier avec Claudia, des lectures avec Jean Boillot, maintenant je charge des ateliers pour me perfectionner ou pour faire des choses que je n'ai pas encore faites, je pense essayer l'atelier amateur de la mousson d'été, ou peut-être des stages. ». Sylvie témoigne de l'envie des amateurs qui avance dans la pratique de « faire de nouvelles choses » ou de « continuer à se former » comme peut le dire Jean-Michel, pompier de 54 ans.

Ainsi, le travail des animateurs d'atelier repose sur trois points : éthique, esthétique et technique ; éthique car il s'agit de faire progresser les amateurs, en accord avec eux, esthétique parce qu'il est question de théâtre et enfin technique, l'initiation au théâtre étant un apprentissage de technique de jeu, et pour arriver à transmettre le théâtre, les animateurs disposent de trucs, que nous allons maintenant détailler.

2. Les trucs

Léon Chancerel est l'un des pionniers en France à avoir formalisé la compétence requise de l'animateur de théâtre³¹⁰. C'est l'animateur qui entraîne, guide et contrôle les amateurs dans l'usage qu'ils ont fait de leurs corps, entre eux puis devant le public. Ceci nécessite un savoir-faire. Les trucs sont des astuces dont disposent les animateurs d'atelier ou le metteur en scène amateur, pour que les néophytes apprennent à rendre leur corps disponible et à le domestiquer. L'utilisation du terme « truc » est héritée d'un terme de théâtre, qui désigne « le moyen, ou la machine pour faire réussir une féerie. Les féeries sont des pièces à trucs. » Ce terme est aussi utilisé pour désigner un « secret, moyen caché pour exécuter un tour de passe-passe ».³¹¹ L'animateur dispose donc de trucs pour faire surgir la magie du théâtre dans le corps de

³¹⁰ Léon Chancerel, *Le théâtre et la jeunesse*, Paris, Bourrelier et Cie, 1946.

³¹¹ <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/truc>.

l'amateur³¹².

Ces trucs sont de tous ordres : corporels, matériels et psychologiques. Il s'agit en effet de faire fonctionner l'atelier, créer un groupe, de le rendre dynamique et cohérent : par exemple d'utiliser des micros pour éviter de fatiguer la voix, de couper dans le texte pour éviter les scènes trop longues, de mettre en avant les meilleurs comédiens pour « tenir le spectacle ».

«Les trucs» sont utilisés dans bon nombre d'ateliers, j'utilise les observations réalisées entre 2003 et 2007 avec *L'Escabelle Théâtre* pour ses ateliers ouverts et en milieu scolaire, le *Studiolo*, et l'*ACCTE*.

2.1. Les trucs pour faire fonctionner le groupe : le chœur, exercice d'ensemble³¹³

Le groupe, le collectif a besoin d'exister pour qu'il y ait spectacle, pour qu'il y ait une cohérence dans le jeu. Pour ce faire, les animateurs utilisent des exercices précis, comme le travail de chœur.

Le chœur dramatique est un collectif qui prend la parole sur la scène pour commenter l'action. Il représente souvent la communauté, le spectateur idéalisé. L'utilisation du chœur dans la pratique amateur permet : d'avoir peu de texte à dire par personne et d'apporter une dynamique du groupe qui facilite l'élocution et la déclamation. De plus, il met le groupe en valeur, car il permet d'éviter les différences de niveau de jeu entre les participants. Enfin, il renforce l'image globale du spectacle, nous ne voyons pas de mauvais acteurs mais un groupe cohérent et uni. Un dernier intérêt du procédé est son efficacité d'un point de vue narratif. Il permet en effet d'utiliser la qualité esthétique de l'apparence physique des comédiens, en évitant le travail long et complexe d'incarnation d'un personnage. Le procédé choral permet en effet de tirer parti de l'« emploi » du comédien

³¹² cf. Jean-Marc Leveratto, « Art du théâtre et sociologie de la magie », *Sociologie de L'art*, N°11, qui propose un compte-rendu de ces trucs.

³¹³ Jean-Marc Leveratto, *op.cit.*, le « truc » comme moyen d'ajustement d'un complément à la situation.

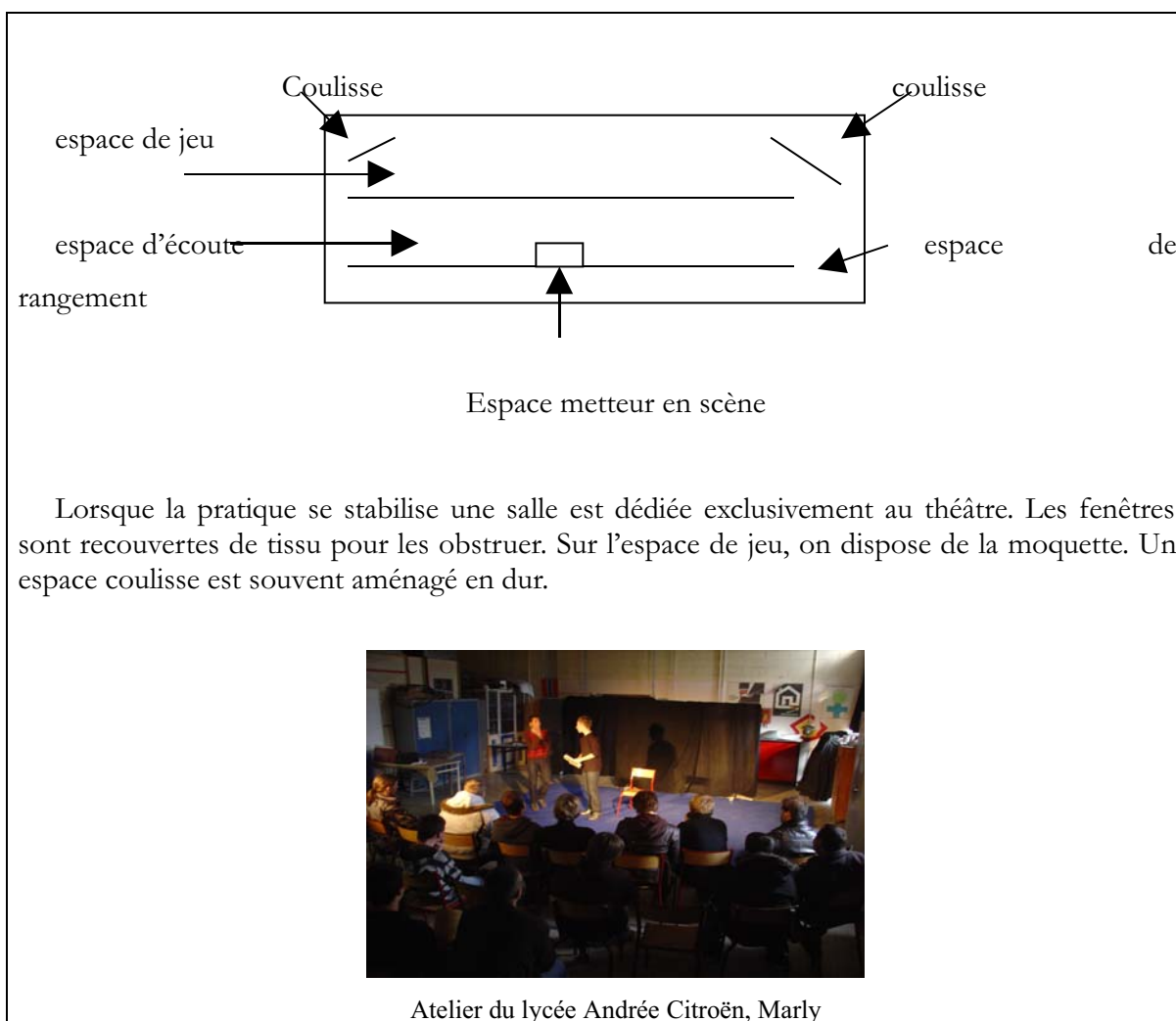
2.2. La prise de contact avec la scène

Passer de l'initiation au training, c'est commencer à entrer dans l'apprentissage des gestes requis pour évoluer sur la scène. Le training mot anglais pour désigner l'entraînement, l'échauffement, est le premier temps de la répétition. Il consiste en un temps de préparation du corps et de mise en condition de l'esprit. Il est composé de plusieurs exercices de « mise en route » : stretching, étirement, petite course, qui servent à chauffer les muscles. Arrive ensuite des exercices plus techniques sur le rapport scène/salle ou entrée/sortie.

Je vais présenter l'exercice du point fixe qui apprend à intégrer l'utilisation du corps et le regard du public. C'est une méthode empruntée à Jacques Lecoq³¹⁴ : « Chaque partie du corps est isolée par rapport aux autres parties et mise en mouvement dans les directions proposées par l'espace premier d'un cube; la mécanique se démultiplie par la suite dans des directions obliques à partir de l'horizontale et de la verticale. » L'animateur demande donc au comédien de produire des mouvements avec son corps et de bloquer certain mouvement pour avoir une attitude corporelle qui sera une attitude de personnage. Cet exercice permet de créer des personnages sans se servir de la construction psychologique, mais au contraire en passant par le corps.

Un enjeu fondamental consiste à faire appréhender le rapport scène/salle par l'acteur amateur. Pour cela l'espace de la scène est toujours figuré dans toutes les salles de répétition, peu de comédien amateur répètent dans de vraie salle de théâtre, il faut donc recréer l'espace. Cette recreation est au sens strict l'adoption d'une convention ad hoc, dépendant du lieu dans lequel on répète, d'un accord pour diviser l'espace en un espace de jeu, et un espace pour le public. Selon les cas, la séparation sera signalée précisément sur le sol par une ligne de craie, un ruban de scotch, etc. Dans d'autres cas, ce sera le rangement des chaises qui va matérialiser l'espace du public, dans lequel va prendre place le metteur en scène. Sans ce découpage, l'acteur amateur ne pourrait pas se rendre compte du rapport scène/salle. Le plus souvent, le dispositif est bricolé à chaque séance aux moyens de chaises, de paravents ou de couvertures qui prend cette forme :

³¹⁴ Jacques Lecoq est un [comédien](#), [metteur en scène](#), [chorégraphe](#) et [pédagogue](#) né le [15 décembre 1921](#) et mort le [19 janvier 1999](#). Jacques Lecoq est un maître pédagogue pour le comédien par des travaux sur le [mime](#) dramatique, le [masque](#), le [chœur](#) des [tragédies antiques](#), le [clown](#), le [bouffon](#). Il débute comme maître d'éducation physique et sportive, puis devient comédien dans la compagnie de [Jean Dasté](#). Il découvre le travail du masque. En 1948, il part à [Padoue](#) pour se former à la [commedia dell'arte](#), crée ses premières pantomimes. En [1956](#), il revient à Paris pour fonder son école internationale de [Théâtre](#) et de [Mime](#) où il se consacre à la pédagogie. En [1977](#), il crée le LEM : Laboratoire d'Étude du Mouvement dédié à une recherche dynamique de l'espace et du rythme au service de la scénographie.

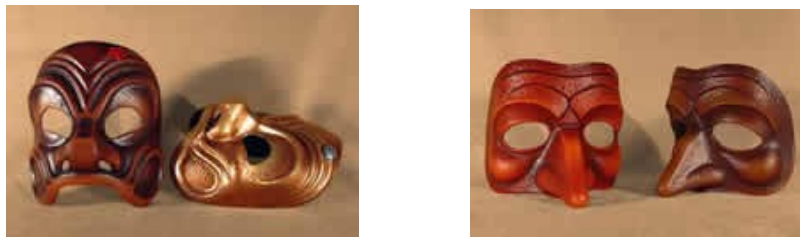


2.3. La prise de possession de l'espace et la découverte du personnage

Entrer dans l'espace de jeu est un exercice particulier, car il faut incarner un personnage dès le premier pas, et il faut être en contact avec le public. Un exercice souvent utilisé est celui de l'entrée clownesque : il s'agit d'entrer en scène avec un personnage très typé, de faire une avancée jusqu'au milieu de l'espace de jeu et de ressortir. L'utilisation du nez de clown est importante dans cet exercice, car il offre au comédien la possibilité d'effacer sa personnalité quotidienne au profit du clown, il est comme caché derrière son nez.

Le masque ou le nez de clown sont des outils pédagogiques aujourd'hui courant dans le théâtre d'amateurs. La technique du masque demande un engagement corporel plus fort, car le visage est caché. Pour Chancerel, le masque est donc « un instrument qui aidera le comédien à

acquérir, en scène, la maîtrise de son corps. »³¹⁵ Utilisé en ce sens, il est un moyen avant d'être un but. Il remplit quatre fonctions pédagogique : il libère, facilite le dédoublement, recentre sur le corps et permet la transposition. Il libère car « derrière cet écran, timidité et inhibition disparaissent, réconciliant le comédien avec son corps et libérant ses capacités expressives. »³¹⁶ Il facilite le dédoublement car le masque procure le sentiment de changer d'identité, d'opérer une métamorphose, de porter un personnage. Il recentre l'attention sur le corps, et permet à l'acteur de s'exprimer uniquement par des moues, des mimiques : « en privant l'apprenti-comédien du secours du visage, le masque interdit la grimace et l'oblige à jouer de tout son corps. Celui-ci retrouve sa fonction dramatique. »³¹⁷ Enfin le masque supprime toutes références aux gestes du quotidien, il contrarie le réalisme et impose la stylisation du geste. Le masque et le nez de clown sont donc souvent utilisés par les animateurs de théâtre dans les séances de découvertes de la technique théâtrale, comme moyen d'acquérir le « sens de la convention théâtrale ».



Masques de commedia dell'arte

2.4. L'improvisation

En général, le premier mois d'un atelier est centré sur l'improvisation, d'abord en groupe, puis en fonction des scènes. L'improvisation a, au moins, deux fonctions : mettre à l'aise les élèves et former le groupe. L'improvisation en groupe sert à libérer les élèves, à faire connaissance avec le groupe, avec la salle, avec le professeur. Sans ces séances d'improvisation le groupe ne fonctionnerait pas. L'improvisation sert aux individus à faire connaissance, à se toucher, à rire, à être ridicule³¹⁸. Un truc, « l'exercice des statues », est souvent utilisé pour faciliter le premier engagement corporel.

³¹⁵ Léon Chancerelle, *Du masque*, Prospero, n°XI, p. 18.

³¹⁶ Maryline Romain, *Léon Chancerel, portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965)*, Lausanne, Éditions de L'Âge d'homme, 2005, p.179

³¹⁷ idem

³¹⁸ Jean-Marc Leveratto, « Art du théâtre et sociologie de la magie », *Sociologie de l'art*, n° 11, 1998.

« Les statues, comme premier exercice, je vous propose les statues, par groupe, ceux qui se connaissent change de groupe, vous me faites trois statues, vous devaient être sans cesse en contact les uns avec les autres, je frappe dans les mains et vous vous figez, ... , Puis à la fin de l'exercice des statues doit être mise bout à bout par groupe et raconter une histoire muette, ces histoires sont présentées aux autres groupes »

Carnet de bord 2004

Cet exercice oblige les membres à se toucher, à échanger et aussi à accepter d'être « ridicules ». Il soude les personnes de chaque équipe. Ce choix se justifie particulièrement avec des néophytes, moins qu'avec des personnes ayant déjà intégré la discipline du théâtre.³¹⁹

L'exercice de la balle et des prénoms a les mêmes fonctions. Il s'agit d'un exercice fait par l'ensemble du groupe, l'exercice consiste à se faire passer une balle réelle ou imaginaire en disant son prénom, puis le prénom du destinataire et enfin les deux prénoms et une couleur, ou un objet. L'exercice permet de connaître les prénoms des autres comédiens, d'entraîner sa mémoire. Il suscite souvent des fous rires, qui créent de la complicité.

Un troisième truc très utilisé est le chant collectif, un moyen d'établir une sorte de « bide » collectif qui libère les participants :

« Le chant : improvisation chantée, deux groupes en ligne face à face, chacun face à son partenaire, une improvisation sans thème mais tout doit être chanté (souvent faux) les autres attendent leur tour et regardent. Beaucoup de comédiens rient après chaque passage. »

Carnet de bord 2004

Ces exercices cherchent à produire le même effet que le précédent. Aucun élève ne maîtrise le chant. Tous sont mis à niveau égal et tous peuvent se moquer d'eux-mêmes et des autres.

Un quatrième truc est le travail sur la démarche, une espèce de degré zéro de la performance physique. L'exercice permet de neutraliser l'angoisse d'utiliser son corps pour la première fois en scène. L'animateur va apprendre à l'amateur à se tenir droit, à marcher avec un port de tête droit, à ne pas se servir de ses bras et de ses épaules avec excès (« ne pas balancer »). La marche se fait toujours en regardant droit devant soi, pas au sol, les yeux sont toujours fixés devant soi (« on ne regarde pas ses pieds »). La marche permet d'apprendre à

³¹⁹ ibidem

contrôler ses gestes nerveux (« on ne se gratte pas, on se ne touche pas les cheveux, ... »). Il s'agit du premier pas vers la neutralité du corps. Le corps de l'acteur doit être tenu, l'acteur débutant doit éviter tous les gestes parasites, les gestes du quotidien comme se gratter ou se remettre les cheveux. C'est le premier apprentissage, présenter un corps tenu sur scène.

2.5. Le travail sur la voix : du souffle à la diction

Les comédiens amateurs doivent apprendre à respirer et à se faire entendre. Il existe un grand nombre d'exercices autour du souffle et de la diction. Les exercices sur le souffle ont comme but d'apprendre à ne pas s'essouffler et à placer la voix pour éviter de forcer sur les cordes vocales.

Le souffle



Échauffement au *Théâtre du Saulcy*

L'animateur propose aux participants de se coucher au sol, et de respirer d'abord normalement, puis avec le ventre, c'est-à-dire de trouver la respiration abdominale. L'animateur passe de participant en participant pour voir s'ils trouvent ce type de respiration, elle pose la main sur leurs ventres. Marie n'y arrive pas, L'animateur lui demande de pousser sa main, qu'elle a placée sur son ventre, et l'encourage, Marie y arrive enfin.

Ensuite, l'animatrice demande aux participants de former un cercle, les participants doivent respirer ensemble. Une fois qu'ils ont trouvé le souffle commun l'animatrice passe aux exercices d'échauffement de la voix en commençant par leurs faire faire les abeilles c'est-à-dire des « mmmm ».

Carnet de bord, CDN de Thionville, 2008

Le travail de voix se fait en trois temps : le souffle, l'échauffement vocal, et la diction. L'échauffement vocal suit le travail autour du souffle, il consiste à préparer la voix afin de réussir à la porter sans se faire mal. Il est proche du travail de chant. Pour illustrer la diction j'ai choisi de prendre l'endroit où ce travail est pris le plus au sérieux : le conservatoire.

Le cours de diction au conservatoire

Le cours de diction a lieu tous les mardis, pendant une demi-heure. Afin de comprendre que la diction correcte existe, les premiers cours ont commencé comme un cours de biologie, avec des schémas de l'appareil respiratoire, des cordes vocales et de la bouche. Ceci servant à nous expliquer que physiquement nous devrions tous parler de la même façon, sans pour autant nous fatiguer car la « bonne » diction est celle qui fatigue le moins. Le cours de diction se réfère à un dictionnaire d'un comédien du Français³²⁰. La diction française est marquée par la domination parisienne. Le cours de diction propose de voir toutes les voyelles leurs prononciations. Le travail sur les voyelles est d'abord et surtout théorique, avec des listes de prononciation, puis un exercice sur un poème en vers.

« Aujourd'hui, le o ouvert et fermé. Le o est fermé lorsqu'il s'écrit ô exemple : le nôtre, côte, apôtre, exception hôpital. Quand il est suivi de deux consonnes et que la première est un s muet, exemple : Vosges, Cosme. Quand les mots se terminent en « tion » exemple potion. Quand le o précède un s ou un z oser, oseille, Joseph. Quand il est la dernière lettre d'un mot, on suit en fin de mot d'une consonne muette : os, trop ; zéro, dans les noms grecs : amazone, arôme, cyclone. Le o ouvert, au commencement des noms : objet, obéir, opération, exception : odeur, quand il est dans le corps de noms, note, porte, plus les o vocatif, o vieillesse, le o fermé et répété ; oh , oh, o des expressions populaires : oh par exemple.

Après cette leçon, un élève présente un texte, il est repris aux fautes de liaison et de diérèse, fin du cours. Le cours est, de manière générale, assez mou et sans interaction »

En ce qui concerne les consonnes, des exercices sont proposés pour s'exercer aux consonnes difficiles comme les « ch, s, t, p, k ». Je vous propose ici quelques exercices

C'est combien ces six saucisses-ci ?

C'est six sous ces six saucisses-ci !

Six sous ceux-ci, six sous ceux-la,

C'est six sous ces six saucisses-la !

Tas de riz, tas de rats, Tas de ris tentant, Tas de rats tentés, Tas de riz tentants tenta tas de rats tentés Tas de rats tentés tâta tas de riz tentant.

D'autres exercices de prononciation sont également faits en cours comme dire un texte avec un crayon dans la bouche pour apprendre à forcer l'articulation. Lire des articles de journaux en sur articulants. Le cours de diction sert avant tout à effacer l'accent et à prendre conscience de la musicalité des vers, et aussi à savoir faire les liaisons. Aucun travail de jeu, ou de mise en espace et fait. Les élèves restent assis face au professeur et prennent des notes. Des exercices sont donnés à faire à la maison, les exercices sur les consonnes, le stylo, le journal, il est conseillé de faire un quart d'heure d'exercice de diction par jour.

Carnet de bord 2005

³²⁰ Georges Le Roy, *Traité pratique de la diction française*, 1911.

2.6. Les techniques d'apprentissage de l'interprétation

Le « jeu » du comédien est l'usage technique qu'il va faire de son corps. Pour arriver à faire comprendre pratiquement ce qu'est l'interprétation, les animateurs disposent de deux types d'exercices : les exercices sur les sensations, et les exercices sur les personnages. Ces exercices constituent une seconde étape dans l'apprentissage.

a) Exercer sur les sensations :

Les exercices sur les sensations consistent à apprendre à faire passer un ressenti, à mieux communiquer au spectateur des sensations internes procurées par une situation. L'exercice se découpe en deux temps :

L'élève doit d'abord percevoir une couleur, une matière, un sentiment une fois arrivé au paroxysme, il doit montrer corporellement ce qu'il a vécu intérieurement. Ce sont des exercices que les amateurs font dans un premier temps, souvent en groupe pour se soutenir mutuellement. Chaque groupe constitué sert de spectateur à l'autre. Ce temps est celui de la découverte des potentialités de son propre corps et de l'expérimentation, avec une stimulation de l'animateur, de formes d'expressions exagérées et poétiques.

b) Exercer sur les personnages

Ensuite, les exercices sur le personnage peuvent commencer :

- dans le cadre d'une initiation : il s'agit d'exercices sur la construction de types de personnage, indépendamment d'un texte. L'élève va concevoir et représenter un personnage pourvu de ses attributs sociaux, de ses caractéristiques corporelles. Puis l'animateur proposera des mises en situation entre des personnages, autour d'improvisations comme des rencontres au café, des situations d'attente à l'arrêt de bus.

Les exercices préparent le travail avec le texte. Le corps doit apprendre à se stabiliser, à éviter tous les gestes du quotidien, pour laisser la place aux gestes et attitudes du personnage. Le comédien amateur ne doit pas se gratter sur scène, il doit savoir ne pas bouger les mains sans raison, ne pas se pencher en avant, hausser la voix. Il doit savoir laisser toujours les deux

pieds au sol quand il parle, ne pas se mettre sur la pointe des pieds. Il doit être attentif que son visage soit toujours dégagé et face spectateur.

Le choix de cette progression est le produit de l'expérience pédagogique. Le néophyte de la scène, avant de maîtriser son corps, adopte spontanément des positions et des attitudes contraire au jeu théâtral, il se cache derrière ses cheveux, danse sur ses jambes, se gratte, etc. Acquérir préalablement la confiance en soi, en se familiarisant avec la spécificité de l'usage du corps dans l'espace théâtral est donc la condition d'un travail efficace. Le visage se dégage, le corps est tenu, et le travail d'interprétation peut débiter.

Remarque sur le tenu du corps pendant la leçon au conservatoire :

L'animatrice demande aux élèves de faire des critiques sur la scène présenter par Franck et Hugues :

-Animatrice : des remarques ? Anna ?

-Anna : Je trouve que Franck est trop souvent caché, et il se relève mal, autrement ça va

-Animatrice : Oui, Franck, pense à dégager tout visage, tu le prends dans tes bras oui, mais tu nous regardes, tout est fait pour nous

-Franck : Oui, mais je suis derrière lui, alors

-Animatrice : essaye, pense, aussi lorsque tu te relève tu peux te relever avec les fesses d'abord, mais c'est très moche, au théâtre en se relève comme ça (elle montre)...Allez, recommencer »

-Animatrice : Hugues, c'est bien, mais c'est quoi que ce geste (elle le fait) avec tes mains, prends en conscience.

-Hugues : Je ne le maîtrise pas. Je ne sais même pas que je le fais

-Animatrice : Ok, on refait, mais pense à tes mains »

Carnet de bord, leçon de conservatoire, animé par Claudia 2004

Les acteurs amateurs doivent aussi être attentif à leurs accents, qui comme les gestes du quotidien doivent être maîtrisés, voire gommés comme l'illustre l'exemple de la leçon de conservatoire :

« Fara et Virginie travaillent un texte de Miniyana, elles sont en train de présenter leur scène lorsque l'animatrice les interrompt :

- Non, Fara, non Poulet (poulè pas poulé) et puis connasse ne fait pas traîner le asse, c'est horrible, le corps c'est quoi ce geste (le professeur reprend le geste 'non', le geste puis le texte) reste face ne bouge pas. On reprend. Fais aussi attention au é, je t'aimais (è), tu reprends, attends aussi à ma mère, ma mère pas ma maire. »

Carnet de bord, leçon de conservatoire, animé par Claudia 2004

- dans le cadre d'amateurs déjà confirmés, auxquels on concède une certaine maîtrise corporelle, le dispositif de formation s'articule, généralement, en deux temps : « travail à la table » et « travail de plateau ». Le stage suivant, organisé par le CDN de Thionville en collaboration avec Michel Simonot en 2001, nous offre en une bonne illustration :

Répéter avec Michel Simonot

Les animateurs sont quatre professionnels, le metteur en scène, deux comédiennes, et un comédien. Nous travaillerons sur un texte de Gatti. Nous sommes huit dont la plupart issus de l'atelier du TPL, le stage s'y déroule, il est gratuit.

L'objectif est d'améliorer diction et rythme, qui s'avèrent être fatigant. Pendant trois jours, le stage se déroule dans la salle du théâtre. Il n'y a pas d'échauffement. Le travail commence par la lecture du texte. Le metteur en scène nous demande de sortir des rythmes habituels de paroles, ne pas s'arrêter au point, mais suivre le sens des phrases, des mots. On bute sur un mot ce qui entraîne une longue conversation du metteur en scène et d'une comédienne : faut-il le prononcer comme cela ou comme ceci ? C'est la comédienne qui dirige l'atelier, les autres restent silencieux et participent à l'atelier.

Deuxième jour : il n'y a toujours pas de travail de corps, on commence par la relecture du texte, il faut chercher la façon de le dire. Il faut être le plus neutre possible, comme une seule voix. Passage sur scène, on doit venir à la face et se présenter, trouver un parcours sur scène, puis même travail sans dire un mot. Travail sur le déplacement, chacun doit avoir son déplacement, ce sont les comédiens qui dirigent l'exercice, qui durera tout l'après midi. Le metteur en scène ne semble pas savoir ce qu'il veut.

Troisième jour, on refait le travail sur scène, puis relecture du texte. Et enfin le texte sur scène. Apprentissage de l'immobilité et de la tenu de corps (il faut rester environ quinze minutes sans bouger, ce qui pose problème aux comédiens professionnels et au metteur en scène). Puis travail de passage de parole entre les comédiens professionnels et les amateurs, ils commencent le texte, nous le terminons. Travail sur le rythme. Beaucoup d'essais autour des questions de la prise de parole des comédiens amateurs pendant le spectacle : qui commence ? Comment la parole est passée ? Doit-on appeler les comédiens amateurs à monter sur la scène ou sont-ils déjà sur scène ? Travail de scénographie, essaie de manipulation du décor (le décor sera essentiellement des lampes portatives manipulées par les comédiens), autres problèmes : comment le décor est manipulé ? Le décor est-il déjà sur scène ? Le décor est-il à la charge des comédiens amateurs ?....

Quatrième jour, travail de bout à bout des scènes travaillées, les textes des amateurs sont dit dans la salle, manipulation du décor, puis échanges de paroles. Silence des amateurs, texte des professionnels. Plusieurs essais. Fin. Nous discutons entre nous, le bilan est plutôt négatif : nous pensons toutes que le travail était plat et servait d'essai pour la mise en scène qui ne semble pas claire, nous avons l'impression d'avoir servi de cobaye. Le travail de diction était le plus intéressant.

Carnet de bord, Thionville, 2001

2.7. L'attribution des rôles : de l'emploi à l'interprétation

Une fois le choix de l'œuvre faite, il reste à répartir les rôles. De cette répartition dépend souvent la qualité du spectacle. Il peut y avoir plusieurs modes de distribution de l'emploi, au vedettariat ou encore à l'interprétation. C'est l'animateur de l'atelier ou le metteur en scène qui distribue les rôles. Il y a deux méthodes : « l'éducateur (animateur) lira la pièce au groupe et demande ensuite aux auditeurs de fixer eux-mêmes la distribution »³²¹, ou : tout le groupe lit la pièce en changeant de rôle, puis une discussion sur les envies de chacun est ouverte, et enfin l'animateur ou metteur en scène décide de la distribution.

Le metteur en scène / animateur de l'atelier passe souvent l'été à lire des pièces pour faire des propositions dès la rentrée.

« L'été, je lis, je réfléchis...Il faut satisfaire les comédiens et le public, ne pas passer à un nombre inférieur dans la distribution. Parfois, je double les rôles, je crée des rôles muets, souvent je pense déjà à la distribution. » Jean-Pierre, metteur en scène de la compagnie amateur *Trou de Mémoire*

La distribution oscille entre volonté, compétences, envie des participants et réussite du spectacle. L'animateur doit lui penser à satisfaire les comédiens et à créer un spectacle de qualité. Les participants sont là pour apprendre mais aussi pour prendre plaisir. La distribution est donc un moment important, il faut ménager les susceptibilités et faire progresser les acteurs amateurs. La distribution est à la charge de l'animateur, mais peut faire l'objet de compromis.

- La distribution en fonction des compétences : l'emploi

La distribution devant être efficace, les metteurs en scène ont souvent recours à l'emploi.³²² L'emploi est « un type de rôle d'un comédien qui correspond à son âge, son apparence et à son style de jeu : l'emploi de la soubrette, du jeune premier. L'emploi dépend de l'âge, de la morphologie et de la personnalité du comédien. »³²³ L'emploi permet d'assurer une distribution, en se servant des

³²¹ Léon Chancerel, *Théâtre et jeunesse*, op cit, p. 102.

³²² Jean-Marc Leveratto, *Art du théâtre et sociologie de la magie*, op.cit.

³²³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Collin, 1996, p. 115.

points forts des comédiens, ce qui explique le peu de turn-over des compagnies amateurs dans la distribution et dans le genre de théâtre :

« Juliette (jeune fille noire), cette année, je veux que tu travailles sur un rôle de fille noire, je t'ai ramené quelque texte, on va les lire et les choisir ensemble ».

- Moi, j'aimerais jouer les bonnes, propose Émilie (jeune fille de 16 ans en premier cycle).
- Ma fille, les bonnes ce n'est pas de la rigolade, je le sais, j'ai joué *les Bonnes*, tu es trop jeune, et de toute façon, il est hors de question qu'un élève de premier cycle les présente, il faut un peu de bouteille et plus de charisme que toi pour jouer du Genet.
Émilie ne sait plus quoi dire, elle semble déstabilisée.

Carnet de bord, conservatoire, novembre 04

- Les vedettes :

Les castings des compagnies amateurs ont souvent des vedettes, qui jouent les rôles importants dans la distribution. Ces acteurs sont souvent les plus investis dans la compagnie, comme Jean des *Trou de mémoire* qui joue, participe à la scénographie et fait les comptes. Comment le priver d'un rôle important ?

- L'interprétation :

L'interprétation « varie d'un jeu réglé et prévu par le metteur en scène à une transposition personnelle de l'œuvre, une recreation totale par l'acteur, à partir des matériaux à sa disposition »³²⁴. Il s'agit du plus haut degré d'apprentissage du jeu d'acteur. Les comédiens amateurs doivent accepter que le corps échappe³²⁵. Les individus s'engagent différemment dans l'interprétation car elle suppose d'accepter de prendre un risque, d'être mauvais, il est question du don de soi (investissement en temps dans les répétitions et parfois répéter chez soi) plus que de talent. Et vient le temps de la représentation qui révèle « un certain dépassement de soi s'opère aussi face au public, lorsque l'acteur essaie de donner le meilleur de lui-même »³²⁶

³²⁴ op.cit., p. 117.

³²⁵ J.-M., Leveratto, « Art du théâtre et sociologie de la magie », *Sociologie de l'art*, n° 11, 1998.

³²⁶ Myriam de Léonardis Mandarine Hugon, *Pratique du théâtre, développement personnel et expérience scolaire à l'adolescence*, 2007, op.cit., p.2.

« Le texte tu le connais, je le sais, maintenant tu nous le dit :
- C'est ce que je fais, non
- Non, là te le récite le plus vite que tu peux, il faut des respirations, des temps, laisse nous le temps et prends le temps de vivre ce que tu dis, tu ne prends pas un train, respire ! »

« Tu rentres avec une lettre, et tu as chaud, ça se passe en Italie, il fait chaud, ne garde pas bêtement cette lettre à la main, trouve quelque chose,..., ne me regarde pas, qu'est ce qu'on fait quand on a chaud et qu'on a un bout de papier à la main, ... , On s'évente, eh oui ma belle, on reprend... Non, trouve le rythme, les respirations. Tu l'aimes, il se moque de toi, réagis, on essaye... Non, cela ne te fait pas rire qu'il ne te croit plus pucelle, réfléchi au 17^{ème}, les filles sont fières d'être pucelle, alors

-Je suis vexé

-Oui, joue ça, sois vexée... »

Carnet de bord, conservatoire, animé par Claudia 2004

2.8. Le travail à la table

Aucun travail théâtral ne se fait sans passer par un travail à la table, c'est un temps de dramaturgie. Pour jouer, il faut comprendre le propos de la pièce, comprendre la fable. La dramaturgie consiste « à dégager les significations complexes du texte en choisissant une interprétation particulière, à orienter le spectacle dans le sens choisi ³²⁷»



Atelier théâtre, Mousson d'été, 2010

Ce temps de dramaturgie ou travail à la table se retrouve dans toute création artistique, il se fait au moment de la lecture du texte. C'est un moment de choix artistique, c'est souvent à ce moment qu'un comédien novice se rend compte du travail de mise en scène et des choix que cela implique. La dramaturgie rend apparent l'invisible, la mise en scène et ses choix. C'est un moment où la distribution est déjà faite ou en cours, où les comédiens posent des questions sur leurs personnages, sur leurs incompréhensions, sur le vocabulaire.

³²⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Collin, 1986, p. 106.

Le travail à la table peut prendre deux ou trois séances, et accompagner la prise de contact avec le corps. Selon Éric :

« Le travail sur les scènes est souvent utile aussi vers les dernières séances de travail à la table afin que tout le monde ait bien les enjeux en tête. Il faut que tout le monde raconte la même histoire. »

2.9. Le langage : des mots ordinaires aux mots techniques

Le théâtre a un langage qui lui appartient, qui est formé par deux types de mots :

- les mots ordinaires utilisés dans un sens technique
- les mots de la technique de jeu

Ce langage doit être incorporé par les amateurs afin de comprendre et d'entrer dans la pratique. Il existe un lexique autour de la pratique théâtrale. Ce lexique est pour une partie diffusée par la culture scolaire. L'acquisition de ce langage montre la familiarité et la domestication du monde du théâtre.

a) les mots ordinaires :

« être sincère » : ne pas sur jouer, trouver la sincérité dans le jeu

« prendre le temps » : laisser l'émotion monter, ne pas se précipiter

« être juste » : trouver la bonne intonation

« chanter » : exagérer les intonations, déclamer de manière pompeuse

« faire un sort à son texte » : jouer son texte de manière excessive

« Savonner » : Bafouiller, buter sur son texte.

b) les mots techniques diffusés par la culture scolaire :

Aparté : courte réplique prononcée par un personnage qui désire ne pas être entendu par ses interlocuteurs ; les apartés peuvent être adressés à soi-même ou à un autre personnage ; ils servent à faire connaître au spectateur des sentiments que le personnage est obligé de dissimuler.

Didascalie : indication scénique (indication de mise en scène) fournie en dehors des dialogues de la pièce.

Monologue : discours qu'un personnage, le plus souvent seul sur scène mais pas

nécessairement (il peut se croire seul), s'adresse à lui-même, révélant ainsi au spectateur ses sentiments ; à la différence de l'**aparté**, le monologue n'est pas secret et peut être long. Scène constituée par ce type de tirade.

Réplique : partie du dialogue prononcé d'un seul tenant (sans interruption) par un personnage.

c) les mots techniques propre au jeu

Faire une italienne : dire uniquement le texte, sans intonations ni sentiments ni gestes, mais à plat et vite.

Faire un filage/une allemande : représentation "rapide" où les placements sont pris, où le texte est joué en partie seulement, où l'on se contente d'enchaîner le spectacle du début à la fin. On n'y met pas l'émotion. On joue en dessous. On peut faire un filage lumière, un filage son...

La générale : la représentation d'avant la première. On la joue devant des amis, des invités, parfois la presse, quoiqu'en général on préfère inviter la presse une fois que la pièce est rodée.

d) les mots techniques propre à la scène

Côté cour : le côté de la scène qui se trouve à la droite du spectateur.

Côté jardin : le côté de la scène qui se trouve à la gauche du spectateur.

Guinde, drisse ou ficelle : toutes les cordes qui servent au décor et lumière, le nom corde étant tabou car il porte malheur.³²⁸

Appuyer : lever, faire monter (pour un machiniste)

Ce lexique est nécessaire pour suivre un cours de théâtre. Des lexiques figurent dans différents livres destinés aux amateurs de théâtre. Mis à part le lexique à proprement parlé, il existe aussi une façon de dire aux théâtres.

³²⁸ Sur un bateau, le mot "corde" (ou "ficelle") est totalement prohibé. Les marins peuvent en revanche utiliser des mots similaires tels que "bout", "manoeuvre", "filin", "cordage" (qui est un dérivé de corde, mais autorisé).

Cette interdiction du mot "corde" viendrait du temps où les mutins étaient pendus hauts et courts.

e) le vocabulaire local : exemple du point fixe

À tous ces types de vocabulaire, s'ajoute une autre sorte qui se trouve à la rencontre des mots techniques qui deviennent des sortes de mots ordinaires de la scène. Il s'agit du vocabulaire local qui n'est bien évidemment pas transportable car il suppose une culture commune de la scène. Je ne prendrais qu'un exemple pour définir mon propos : le point fixe. Le point fixe est issu d'un vocabulaire spécifique celui de Jacques Lecoq, il a été d'abord utilisé à Metz par un animateur, Didier, qui a suivi les cours dans l'école Lecoq à Paris. Cette expression illustre le fait de bloquer son corps dans une position pour créer un personnage. Ce terme est depuis repris par de jeune animateur, dont Dominique, Éric, Jacques, Sophie qui ont été formés par le premier. Ce mot technique compris par les initiés à la technique Lecoq et aussi compris par un certain nombre d'amateurs lorrains. C'est une expression pratique car elle permet de faire passer de manière corporelle une attitude. On entend souvent des animateurs lorrains dire : « pense point fixe » ou « retrouve ton point fixe »

2.10. Gérer la sensibilité des amateurs

Les émotions et les sens sont comme une toile de fond générale de ce travail de jeu théâtrale et nécessite un traitement spécifique.³²⁹

« Pour moi ça fonctionne un peu comme une drogue, on se retrouve dans un autre monde, ou tout est permis. On peut être ce que l'on souhaite puisque c'est nous qui créons ce monde. Le théâtre m'a aussi apporté une connaissance de moi, de mes réactions, et je le conseille à toutes les personnes qui sont mal dans leur peau, parce que pendant ces moments, on change de peau. Autant ça peut être très agréable et, dans ce cas, on est tente de tout faire pour ressembler au personnage, autant si c'est désagréable, on est content de retrouver son "soi".» Soline, employé, 28 ans

Comprendre que le théâtre ce n'est pas son être intime, mais un personnage que l'on joue, assimiler, aussi, que chaque action faite en jeu est porteuse de sens sur une scène, et qu'une action qui se déroule sur scène n'a pas d'incidence dans le réel des comédiens, il s'agit du jeu. Il y a toujours un temps d'adaptation entre les critiques faites sur scène et la vie personnelle des acteurs amateurs. Claudia explique :

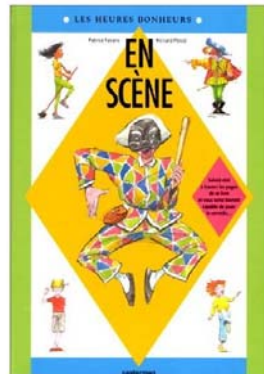
« J'ai dit à Fara, là ce que tu fais c'est mauvais, tu ne travailles pas, tu n'as rien à faire ici. Je lui dis ça pour qu'elle comprenne que le cours de théâtre, c'est un lieu de travail, qu'il faut s'y

³²⁹ Cf. Christiane Page (coordonné par), *Pratiques du théâtre*, CNDP, Paris, Hachette Education, 1998.

investir. Elle a préféré arrêter de venir. Ça arrive souvent, les élèves ont du mal à comprendre que les critiques sur scène, c'est pour les faire avancer. »

2.11. Les manuels comme support à la formation

Lors des observations d'atelier à Florange, j'ai remarqué que l'animateur utilisait un ouvrage que l'on peut qualifier de guide de réalisation de spectacle : *En scène*, Patrice Favaro et Richard Flodd.³³⁰



L'ouvrage se base sur la commedia dell'arte et a pour personnage principal Arlequin. Arlequin a réuni un groupe de camarade pour « se lancer sur les planches ». Le livre débute par une mise en garde légère sur le fait de faire du théâtre avec sérieux. Puis, il est suivi d'un premier chapitre sur la commedia, avec une présentation historique, puis des personnages. Le deuxième chapitre s'intitule « jouer avec son corps » et propose des exercices d'échauffement, de marche, de jeux à jouer, de jeux de mime. Le troisième chapitre porte sur le « jouer avec sa voix », il débute lui aussi par un échauffement, des jeux de prononciation. Le quatrième chapitre sert à « Entraîner la mémoire », le chapitre suivant présente l'improvisation et ses règles, puis arrive le chapitre de découverte du texte et les conseils de lecture. Enfin un chapitre pratique de réalisation de masque (la commedia se jouant masqué), et de costumes, suit un lexique des mots du théâtre, et ce livre finit par une sélection de trois textes.

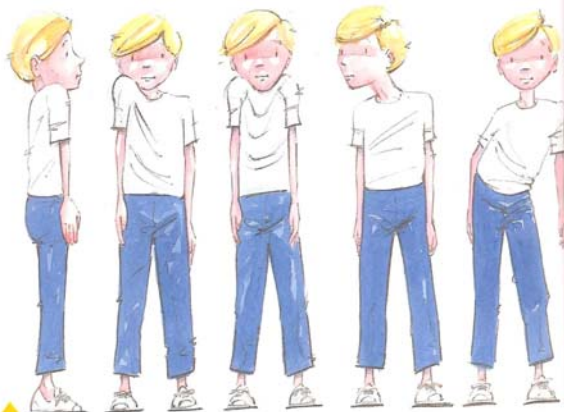
Ce manuel est conçu pour être lu et utilisé par les grands enfants de 10 à 13 ans et lu avec les enfants par les parents pour les 5-9 ans. Il est écrit de manière très simple, les exercices sont découpés en différents points et illustrés comme le montre cet exercice d'échauffement, p16, « les ronds dans l'air » :

³³⁰ Collection les heures bonheurs, Paris, Casterman, 1994. Les auteurs Patrice Favaro et Richard Flodd sont tous deux artistes ; l'un comédien, metteur en scène, l'autre illustrateur. Ce livre est écrit pour les 5-13 ans selon l'éditeur.

LES RONDS DANS L'AIR

Tendez-vous fermement sur vos jambes, pieds légèrement écartés et buste bien droit. Vos bras pendent le long du corps, ils doivent être décontractés. Tendez vos mains ouvertes, ne serrez pas les poings. Vous allez effectuer une série de mouvements qui vont dessiner des ronds avec les différentes parties de votre corps.

- ◆ Commencez par l'épaule droite. Faites-la rouler vers l'avant, sans vous aider du bras. Seule l'épaule doit bouger, le reste du corps doit rester parfaitement immobile.
- ◆ A présent faites-la rouler en arrière, puis passez à l'épaule gauche, en avant, en arrière.
- ◆ Maintenant faites rouler les deux épaules en même temps, dans un sens puis dans l'autre. Très bien, recommencez plusieurs fois.
- ◆ Continuez avec le cou et la tête. Tendez bien votre nez en avant et imaginez que ce nez représente la pointe d'un crayon avec laquelle vous allez dessiner un cercle devant vous. Tournez dans un sens puis tout de suite dans l'autre. Ne fermez pas les yeux en effectuant ces mouvements.
- ◆ Finissez avec le ventre. Faites des ronds en ne bougeant que le ventre : à droite, en avant, à gauche, en arrière. Tournez de plus en plus vite. Magnifique ! Vous voilà devenus des spécialistes de la danse du ventre !



Les exercices comportent toujours des conseils en marge du texte et en italique. Par exemple pour l'exercice la ronde des âges, l'improvisation « le vieux », l'enfant doit représenter un homme âgé et le conseil donné est: « imaginez que vous portez quelque chose de lourd sur le dos. » p. 21.

L'animateur a utilisé ce manuel, car « il m'a donné une trame de travail sur l'année et aussi d'aborder de manière simple la comédia dell'arte. J'utilise ce livre aussi parce qu'il me permet de suivre une pédagogie précise d'apprentissage adapter aux 7-13 ans, qui est une tranche d'âge difficile à concentrer. » Hugues, comédien et animateur d'atelier

Hugues ajoute : « ce manuel est pensé aussi pour l'animateur avec des explications simples pour faire passer et comprendre les exercices, moi qui suis plus habitué à travailler avec des professions ce manuel m'aide à m'adapter aux enfants. Il faut dire que ce n'est que ma deuxième année en tant qu'animateur. »

3. En dehors des cours de théâtre

J'aimerais, pour finir ce chapitre, traiter de deux ateliers à la marge, l'atelier d'écriture et l'atelier de lecture. Ils ont tous deux des fonctions propres, mais ont en commun de créer un rapport au théâtre. L'atelier écriture de la *Mousson d'été* fait entrer dans l'univers de l'auteur et l'atelier lecture du *Théâtre du Saulcy* est un hybride entre le jeu et le non jeu.

3.1. Les ateliers d'écritures

L'atelier d'écriture est à destination des écrivains. En Lorraine grâce au festival, la *Mousson d'été*, se développent des ateliers d'écriture à destination des auteurs de théâtre en herbe. Ils ont été dirigés par des auteurs de théâtre comme Roland Fichet et Joseph Danan. Comment recruter des auteurs en devenir ? La *Mousson d'été* dispose d'un carnet d'adresse important, elle a organisé depuis plus de dix ans des stages de dramaturgie, elle n'avait qu'à contacter son fichier. Huit personnes ont ainsi été réunies autour de Danan d'abord, puis treize autour de Fichet ensuite, qui amène avec lui cinq personnes.

Regard de Garance Dor³³¹ sur la Mousson 2005 et son atelier d'écriture

Mousson 2005 cette fois avec le club. J'ai pris cette fâcheuse habitude d'appeler ces rencontres de jeunes auteurs « le club ». Bien sûr je ne le fais qu'en privé. Cela provient d'un texte que j'avais écrit lors de Pièces d'identité, un matériau resté dans l'ordinateur, qui aurait fait frémir celui qui redoute tant l'auto fiction. Tous les membres de notre petit groupe étaient les personnages d'une pièce courte qui se passait dans l'enceinte d'un poney club. Depuis je dis le club, parfois même je rajoute poney. Mon amour pour les bêtes à n'en pas douter...

Les bêtes forcément ça m'emmène à la performance de Rebotier. Et j'ai ri comme un enfant et oh mon dieu : ça faisait longtemps que quelqu'un ne m'avait pas à ce point attrapé et décapé. Je me dis c'est aussi bien qu'une nuit au lit avec un super amant, et je me demande au passage pendant la lecture si Rebotier serait un super amant, mais ça en reste là. À la fin de la lecture, je vais l'embrasser, et je lui dis : je suis fan.

« Fan de » c'est le titre d'une émission de télévision sur M6, animée par Séverine Ferrer. À la Mousson il y a le clone de Séverine Ferrer mais en moins jolie. Séverine Ferrer bis intéresse beaucoup certains garçons du club. Pendant les repas à l'abbaye, j'observe le manège.

Et j'observe aussi un garçon. En douce. Je suis incapable de lui parler, la bouche ouverte, je gobe les mouches. Je suis l'idiote du village.

³³¹ Garance Dor est une jeune auteure rennaise, qui a participé aux ateliers d'écriture de la Mousson d'été.

Pont-À-Mousson, le bled. Au festival par contre, un bain de foule et c'est bon. Un bain de théâtre, et c'est toujours aussi mauvais le théâtre, ça ne change pas, à se demander pourquoi on en fait, pourquoi on n'aime ça ? Une ébauche de réponse : parce que c'est comme les amours impossibles, il y a du défi. La Mousson me défie.

Je prends des notes que je tente de reglisser dans mes textes. Je fourre. Je décale. Je reconstruis. J'ajoute. Moi je retire très peu dans mes textes. J'ai le texte sec, impossible de m'épancher. Petite, j'admiraient les autres élèves qui remplissaient des pages et des pages d'encre. Maintenant j'ai le texte encore plus sec : mon créneau d'écriture étant le créneau de sieste de l'enfant ; une heure pas plus. À l'intérieur de ces 60 minutes, il faut aussi répondre aux emails, là je deviens carrément télégraphique.

Au café Web d'où, j'écris Madonna chante Hollywood. Hollywood-Pont à Mousson ça fait combien de kilomètres ? La star de Pont la Mousse c'est Michel Dydim. Avec les années, il ressemble d'ailleurs de plus en plus à une rock star. Je me dis Michel, dans le paysage français du théâtre contemporain, oui il est rock.

Le club est recomposé. Un trois en un, les « lumière d'août », les pièces d'identités (moins Carole mais plus Juliette) dont les « lumière d'août », et les Lorrains, qui ne sont pas tous Lorrains. Et tout ça fait un. Ou tentera de. Ça a commencé en douceur cette fois. Moins rugueux que les précédentes. Enveloppant même.

Alors tous les jours depuis, je trimballe un bout de cette mousson bien douce avec moi. Je l'ai enfermé dans un morceau de soie, noué fermement pour qu'il ne s'échappe pas. Je l'ai glissé dans la poche arrière de mon jeans préféré. C'est une habitude de l'idiote du village pour ne rien oublier.

Journal de Garance Dor, Mousson d'été 2005

Pratiquer un atelier d'écriture permet de comprendre les contraintes induites par les modes de financement du théâtre en France aujourd'hui.

« Si vous écrivez pour beaucoup de personnages, les pièces ne pourront être montées que dans deux lieux : un centre dramatique ou une compagnie de théâtre d'amateurs. Les textes, qui sont les plus montés, sont des textes avec maximum cinq personnages et d'une durée courte. Je vous propose dans un premier temps d'oublier ces contraintes pour écrire ce que vous avez envie. »
Joseph Danan, écrivain, 50 ans

À l'atelier viennent de futurs ou jeunes auteurs de théâtre comme Garance qui a déjà été jouée de manière professionnelle, ou des écrivains amateurs, qui pratiquent leur art à leurs heures perdues, et d'autres personnes, metteur en scène, qui ne sont là que pour saisir le processus d'écriture, et pratiquer la dramaturgie.

L'atelier d'écriture rend visible le processus de création de la pièce, et les secrets ou trucs d'écriture, comme l'utilisation de structure de tragédie pour écrire une nouvelle œuvre,

l'utilisation des rêves comme support d'écriture et aussi la lecture de texte, de romans, de théâtre, qui servent à alimenter l'écriture.

« Quand vous écrivez, pensez que c'est en direction de la scène, mais, ne vous donnez aucune contrainte, libérez vous. Le metteur en scène trouvera des solutions, pas vous. Il doit y avoir un cheval sur scène, écrivez-le... » Joseph Danan, écrivain, 50 ans

L'atelier d'écriture a plutôt vocation, à former des futurs professionnels de l'écriture, même si, le statut d'auteur est difficilement reconnu en France.

3.2. L'atelier lecteur

L'atelier lecteur, *des Chaises, un texte*, se déroule tous les lundis soirs de 19h à 23h au *Théâtre du Saulcy* à Metz. Il est animé par Isabelle, costumière de formation, animatrice de cet atelier depuis trois saisons à Metz. Cet atelier est une proposition unique, il s'agit de proposer à des amateurs de lire des textes de théâtre mais aussi de la poésie, des romans. Plusieurs lectures publiques sont proposées toutes les saisons. Les textes sont lus à la table, en répétition et en représentation. Les textes ne sont pas interprétés mais lus, avec des consignes simples :

« La posture de base du lecteur, les deux pieds au sol, le dos droit, assis sur le bout de la chaise, le texte à porter de vue, ne pas plonger dans les feuilles...respirer » Isabelle, animatrice de l'atelier

L'atelier commence toujours par un échauffement, corporel puis vocal. Isabelle propose des techniques proches de la méditation, des exercices de respiration, puis un échauffement vocal. Isabelle se préoccupe beaucoup de ses lecteurs, veillant à ce qu'ils aient à boire, à manger et assez chaud. C'est elle qui choisit les textes, si toute fois, elle est en retard ou absente, son mari qui participe à l'atelier peut prendre le relais. Depuis quelque temps, sa fille a aussi rejoint l'atelier. C'est un rapport très familial qui est créé dans cet atelier.

Cet atelier fait saisir à ses participants qu'un texte de théâtre est un texte à lire et qu'il peut être simplement lu, avec peu d'interprétation et faire l'objet d'une lecture publique.

Le théâtre est un art vivant qui existe dans la relation au public. Ce chapitre a essayé de mettre au jour les moyens de faire passer le théâtre avec ses animateurs et ses trucs. L'amateur a maintenant pris deux figures : celle de consommateur et de producteur. Ces deux figures ne se rencontrent que peu souvent, et ont des pratiques différentes, bien que les pratiquants amateurs vont plus facilement voir des spectacles que toute autre personne non pratiquante³³². Le point commun de tous ces acteurs c'est le théâtre et la pratique en amateur, c'est-à-dire une forme d'implication dans le monde théâtral. La cohabitation de ces deux pratiques très distinctes peut parfois rendre ce travail de thèse difficile car il s'agit de donner-malgré tout- une certaine homogénéisation dans une pratique amateur complexe.

L'amateur comme praticien est ce qui forme la deuxième partie de la pratique d'amateur de théâtre, celle de producteur. Cette pratique est comme celle de spectateur très hétéroclite, avec des manières très différentes de pratiquer le théâtre en amateur. Il y a déjà deux types d'engagement possible : celle de l'amateur qui pratique en atelier, et celle de l'amateur qui pratique en troupe.

La pratique en atelier reste proche d'une activité de loisir artistique, alors que la pratique en troupe se rapproche de la pratique professionnelle car c'est: « l'amour de l'art théâtral (qui) constitue un point commun évident entre le pratiquant amateur, qui sacrifie ses loisirs à la satisfaction de sa passion, et le pratiquant professionnel, qui choisit de se consacrer à temps plein, et malgré le risque de marginalisation qu'il encourt, à la réalisation de cette passion. La seule différence que l'on peut reconnaître a priori est une différence de degré dans l'intensité de la passion, le professionnel manifestant, par son choix de vie l'importance vitale qu'il confère à la pratique théâtrale qui ne représente, pour l'amateur, qu'une partie de son existence. »³³³

Pour conclure cette partie sur l'amateur comme producteur, je vais prendre l'exemple de Bertrand. Lorsque je l'ai rencontré, nous étions tous deux étudiants, lui en Arts du Spectacle, il dirigeait une compagnie de théâtre universitaire, les *Boias Frias*. Dans cette compagnie, il

³³²Ministère de la Culture et de la Communication, *Chiffres clés 2010*, DEPS.

³³³ J-M. Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, op. cit. p. 315.

mettait en scène et écrivait des spectacles. Bertrand était promu à une belle carrière. Il a quitté Metz pour rejoindre sa petite amie, qui elle était étudiante à CNSAD à Paris, et y passe une licence d'étude théâtrale. Ils sont ensuite rentrés tous deux en Lorraine pour y former une compagnie professionnelle *Pardès Rimonin*. Il a écrit le premier spectacle de la compagnie, *Krank*, sa compagne, Amandine y tenant le seul rôle. Bertrand a ensuite fait plusieurs mises en scène professionnelle, il a aussi enseigné le théâtre au lycée dans un atelier théâtre, puis dans un atelier pour personnes en maison de retraite et aussi pour les étudiants au *Théâtre du Saulcy* à Metz. Bertrand fait le lien parfait entre cette partie qui s'achève sur l'amateur comme producteur, car le temps où il était amateur, il a défendu le théâtre universitaire et l'a fait avec une grande qualité, puis pour ouvrir la partie qui suit qui traitera de la professionnalisation, car Bertrand est aujourd'hui un professionnel reconnu en Lorraine, pour preuve, il a reçu l'aide à la création de la DRAC pour sa dernière création en date, *Anticlimax* de Werner Schwab.

**AMATEURS ET PROFESSIONNELS EN LORRAINE :
L'INNOVATION THEATRALE LOCALE**



Les Ephémères, [Ariane Mnouchkine](#)

AMATEURS ET PROFESSIONNELS EN LORRAINE :
L'INNOVATION THEATRALE LOCALE

Le chemin logique de ce travail mène naturellement à interroger la profession théâtrale en région, parce qu'ensemble, spectateurs, praticiens amateurs et professionnels forment le monde du théâtre en Lorraine. Cette partie va ainsi s'approcher des professionnels, pour comprendre ce que l'on peut appeler le marché de la culture en région, et les innovations qui y apparaissent. Le marché culturel étudié à l'échelle locale révèle un réseau de professionnel et d'amateur, dont le centre serait la transmission de l'art théâtral. Ce travail a essayé de révéler les réseaux qui existent autour du spectateur et du praticien amateur, cette partie essaye de comprendre ceux qui existent autour des professionnels et comment ce monde s'articule.

Pour montrer la complexité relevée par l'observation locale, je prendrai l'exemple de Cécile Arthus et de son spectacle la *Bibliothèque Humaine*. Cécile arrive en Lorraine avec Jean Boillot, en tant qu'artiste invité au CDN de Thionville. Dans le cadre du festival *Des frontières et des hommes*, elle crée un spectacle d'un genre particulier (qui sera étudié plus loin dans son intégralité) qui met en scène des amateurs au service d'une création professionnelle dans une bibliothèque, un spectacle donné deux samedis de suite. Cet exemple montre le fonctionnement flou - c'est une création professionnelle avec des amateurs - qui existe en région entre le monde professionnel et le monde amateur. Un autre exemple est celui de Nicolas T. qui est un professionnel multiactif³³⁴ : comédien et metteur en scène pour plusieurs compagnies, improvisateur, professeur et directeur de salle et d'un festival. La particularité de Nicolas est qu'il « loue » ses services en tant que tel, en effet, il a créé à la demande de la mairie de Thionville un festival de cirque nouveau, il assure aussi la programmation de saison de la salle *Europa* d'Hettange-Grande, le tout en tant que professionnel qui vend une compétence artistique et technique. Nicolas T. désigne aussi une cristallisation d'un certain type de service le loisir pour les enfants qui n'est plus aujourd'hui attaché aux structures traditionnelles (FOL, Foyers Ruraux) mais qui intéresse les villes et qui donne à l'enfant, le statut de spectateur, et désigne Nicolas T. comme expert local aux collectivités locales et aux associations culturelles.

³³⁴ cf. Pierre-Michel Menger, *la profession de comédien*, op.cit. pp. 179-192.

Cette partie, en se basant sur un certain nombre d'exemples essaye de rendre compte de la professionnalisation en région d'une part, d'un marché local du théâtre d'autre part, et enfin des actions innovantes sur ce marché. Pour ce faire, je commencerai par proposer une définition du professionnel, pour ensuite analyser le mécanisme de formation professionnelle et amateur impulsé en région par la « décentralisation théâtrale ». Puis, je traiterai de la professionnalisation des amateurs, et des dispositifs innovants observables en région.

En préambule à ce chapitre, rappelons que les professionnels du théâtre, et notamment les artistes dramatiques (comédiens et metteurs en scène) affirment leur séparation du commun des mortels parce qu'ils ont fait le choix de devenir artiste. Mais ils ne pourraient pas exister sans le public local d'amateurs qui reconnaissent leur professionnalité et amènent, par leur activité de médiation, d'autres personnes à reconnaître la qualité artistique de leur action³³⁵. L'amateur, quant à lui, est aujourd'hui est un amateur équipé car il continue consciemment une tradition et la justifie. Cette partie essaie de rendre compte de la circulation du savoir entre professionnel et amateur dans l'économie théâtrale locale, et de la manière dont l'amateur contribue à produire de l'innovation dans la mesure où il veut transmettre et appliquer son savoir.

L'innovation locale repose sur les dispositifs innovants qui créent une situation inédite sur un territoire donné et qui mobilisent des compétences particulières. Quand les amateurs se trouvent en situation de se professionnaliser, ils créent ce genre de dispositif innovant, dont témoigne en région Lorraine, le développement de la profession d'animateur de théâtre ou le *Théâtre du Peuple* à Bussang.

³³⁵ J-M. Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, op. cit.

CHAPITE 1

LA DECENTRALISATION EN LORRAINE COMME VECTEUR DE PROFESSIONNALISATION LOCALE

La Lorraine compte en 2011 deux centres dramatiques nationaux (Nancy et Thionville), trois scènes nationales (Forbach, Bar-le-Duc et Vandoeuvres-lès-Nancy), quatre scènes conventionnées (Frouard, Homécourt, Verdun et Metz). Ces différents lieux forment le réseau du théâtre public résultant de la décentralisation théâtrale, auquel il faut ajouter les compagnies professionnelles qui sont au nombre de 84 (titulaires d'une licence d'entrepreneur du spectacle), ainsi qu'une dizaine de festivals de théâtre. Les lorrains sont ainsi susceptibles d'entrer en contact avec le théâtre sous plusieurs formes (contemporain, classique, expérimental) et surtout sous garantie d'une certaine qualité (celle de la décentralisation). Il semble nécessaire pour comprendre le fonctionnement du monde du théâtre en Lorraine de s'arrêter sur le phénomène de décentralisation car il a été et reste le vecteur de professionnalisation locale en tant que créateur d'une zone géographique spectatorielle et formateur de la réception et de la relation esthétique des spectateurs au théâtre.

1. L'histoire de la décentralisation³³⁶ en Lorraine

La décentralisation a donné un « nouveau statut au théâtre en région »³³⁷, elle a permis de développer un réseau de diffusion et de création hors de Paris. Pour expliquer ce qu'est la décentralisation en Lorraine, je vais m'appuyer sur l'histoire du Centre Dramatique National de Thionville et de trois de ces directeurs. Cette histoire permet de comprendre comment un changement s'est opéré localement dans la dynamique de professionnalisation, dans la formation des amateurs et dans le rapport amateur/professionnel.

Le CDN de Thionville peut être perçu comme un CDN typique de la décentralisation

³³⁶ cf. sur la décentralisation voir Robert Abirached (dir.), *La décentralisation théâtrale*, 4 volumes, Paris, Actes-Sud, 1995 et 2006.

³³⁷ R. Debeauvais, P-M. Menger, F Piettre, *Le spectacle vivant*, Paris, La documentation française, 1996.

théâtrale³³⁸. Il est devenu Centre Dramatique National (CDN) au cours de la saison 07/08, il était Centre Dramatique Régional depuis 1989 alors que Charles Tordjman en était le directeur, il s'appelait alors Théâtre Populaire de Lorraine (TPL). Il est implanté à Thionville depuis 1978, après avoir erré entre Metz (de 1963 à 1971), et Villerupt (de 1972 à 1973), puis de nouveau à Metz (de 1973 à 1977). Il a pendant cette période d'instabilité était co-dirigé par Jacques Kraemer et Jean-Claude Jost, puis une direction collégiale à laquelle s'ajoutent André Steigler, Charles Tordjman et René Loyon. À partir de 1989, Tordjman en assure seul la direction jusqu'en 1992 date à laquelle il sera remplacé par Stéphanie Loïk, suivie en 2004 par Laurent Gutmann, qui dirige le TPL, rebaptisé CDTL jusqu'en 2010. Jean Boillot en prend la direction en janvier 2010 et le renomme NEST en juin 2010.

1.1. Jacques Kraemer : l'enfant du pays ou comment devenir directeur d'un théâtre

Jacques Kraemer est né à Metz en 1939, c'est le fils du président de l'association des commerçants messins. Il a été formé au conservatoire de région de Metz et à l'école de la rue Blanche à Paris. En 1963, il forme, avec des comédiens rencontrés à la rue blanche, le Théâtre Populaire de Lorraine (TPL). « Ce jeune TPL a l'ambition de prolonger au plus profond de la région l'action de la Comédie de l'Est limitée aux vastes scènes »³³⁹. Jusqu'en 1970, le TPL monte des pièces avec pour objectif de « divertir et de développer la curiosité »³⁴⁰ avec par exemple les *Fourberies de Scapin* inspirées par les bandes dessinées, pour rendre le texte -et la mise en scène- plus contemporain. En 1969, le TPL assure, pour 200 000 spectateurs, 900 représentations de 22 pièces jouées à l'Hôtel des Mines de Metz, dans les vallées de l'Orme et de la Fensch et dans les bassins de Briey et de Longwy. L'équipe du TPL produit aussi un travail pédagogique, nommé *Pleins Feux sur le siècle des Lumières*, qui attire 7000 collégiens et lycéens.

En 1970, Jacques Kraemer écrit et met en scène *Splendeur et misère de Minette, la bonne*

³³⁸ Malgré le nombre plus faible de représentations dans ce CDN, ce qui peut être dû au partage de salle avec le théâtre municipal.

³³⁹ Michel Caffier, *Le théâtre en Lorraine*, Metz, édition Serpenoise, 1997, p. 209.

³⁴⁰ *ibidem*.

Lorraine, dont la première a lieu à Trieux (Moselle) devant des mineurs. La représentation choque « les instances officielles et politiques par la représentation d'un grand chef d'industrie régionale, transformé en un louche *Monsieur Jo*»³⁴¹. Kraemer continue sur sa lancée, il écrit et monte une trilogie qui complète *Minette*, *Joseph K* et *Noëlle de Joie*. *Joseph K* dénonce la société de consommation et *Noëlle de Joie* tourne en dérision la campagne de solidarité organisée par le quotidien régional, le Républicain Lorrain. La convention du TPL avec la ville de Metz n'est pas reconduite. En 1975, Kraemer monte une pièce hommage aux Malgré-nous³⁴², aux expulsés et aux déportés. En 1976, le TPL accueille *Loin d'Hagondange* de Jean-Paul Wenzel, qui traite du quotidien d'un couple de sidérurgistes à la retraite. Kraemer, lui, écrit avec Charles Tordjman *Les histoires de l'oncle Jakob* qui traite du ghetto de Lodz.

Kraemer, s'empare de l'histoire de la région et de ses tourments, de la guerre, de l'exil et de la déportation d'abord, puis il traite des fermetures d'usines et de ses contradictions avec sa trilogie *Noël de Joie*. Il aborde aussi des questions plus personnelles avec *Oncle Jakob*. Il ancre ses questionnements dans les préoccupations lorraines, ce qui lui permet de jouer dans les usines et sur les places publiques. Cela provoque la colère des officiels, en 1977 : le Conseil Général de Moselle retire sa subvention et vaut au TPL de ne pas trouver de lieu d'ancrage pour la compagnie.

C'est dans cette recherche de résidence que le TPL trouve refuge à Thionville, en 1977 qui, avec sa mairie communiste, est prête à accueillir cette « turbulente compagnie ». Une convention de trois ans est signée : c'est le début de l'aventure thionvilloise. Le TPL est hébergé dans la grande salle du théâtre municipal, qui n'a pas de programmation propre.

En 1977, c'est le début du TPL à Thionville, il compte 3500 abonnés sur Thionville, Metz, et Longwy, et mobilise 13 910 spectateurs, pour la suivante 98 représentations et 200 relais³⁴³. La répartition socioprofessionnelle des abonnés est comme suit : 46% d'enseignants, 17% d'ouvriers (la moyenne nationale en 1977 est de 5%), 15,5% d'employés, 10% d'étudiants, et

³⁴¹ idem, p. 209.

³⁴² Le terme Malgré-nous définit les [Alsaciens](#) et [Mosellans](#) qui ont été enrôlés de force dans l'armée régulière allemande (la [Wehrmacht](#)) ou dans la branche militaire de la [SS](#) (la [Waffen-SS](#)), durant la [Seconde Guerre mondiale](#).

³⁴³ Le relais est un spectateur qui forme un groupe qui s'abonne au théâtre, il sert de relais d'information au théâtre et permet de toucher d'autres publics tel que les entreprises, ou autre groupe d'amis.

11,5% d'autres. Le TPL reprend *Minette la bonne Lorraine*, dans le contexte de l'extinction des hauts-fourneaux d'Usinor³⁴⁴ juste avant Noël. La pièce fera une tournée d'une centaine de dates entre Thionville, Longwy, Metz et les Vosges.

Cette époque du TPL est marquée par la volonté de ses directeurs Kraemet et Tordjman de s'approcher de la culture ouvrière et de ses préoccupations comme la fermeture des usines en Lorraine, région où les ouvriers représentent une part importante de la population active. Kraemer place la question politique au centre de son propos artistique, comme le montre *Noëlle de Joie* ou *Minette la bonne Lorraine*. Selon Claude-Olivier Stern, le travail de Kraemer est « encre dans une réalité régionale et proche du théâtre 'agit prop', qui s'inscrit dans le prolongement de mai 68 ». Kraemer propose une « dramaturgie populaire »³⁴⁵.

Kraemer est en lutte contre la bourgeoisie locale – ce conflit se cristallise dans le spectacle *Noëlle de Joie* qui prend parti contre le Républicain Lorrain – et contre la municipalité messine, à travers le journal. Puis à partir de 1976, cette problématique politique prend la forme d'un engagement plus personnalisé face à l'histoire avec les *Histoires de l'oncle Jakob*, joué par Kraemer lui-même. En 1982, Kraemer quitte le TPL et fonde sa propre compagnie. Charles Tordjman, co-directeur depuis 1978, continue le travail entrepris par Kraemer. Cette première époque du CDN de Thionville montre l'importance pour les artistes de la décentralisation théâtrale de s'inscrire dans l'espace local et de participer aux luttes politiques au côté du "peuple" de gauche.

1.2. Stéphanie Loik : « la mission de service public »

Lorsque Stéphanie Loik arrive à Thionville, elle montre une volonté de s'inscrire dans l'histoire du *Théâtre Populaire de Lorraine*. D'abord elle conserve le nom, bien qu'il soit chargé de l'histoire propre à Kraemer et Tordjman. Le projet de Stéphanie Loik est « d'enraciner un théâtre populaire sur le territoire grâce à un travail en direction des quartiers

³⁴⁴ Usinor était un groupe [sidérurgique français](#) fondé en [1948](#) et qui a fusionné le [18 février 2002](#) avec l'[espagnol Aceralia](#) et le [luxembourgeois Arbed](#) pour former le groupe européen [Arcelor](#). Au début de l'année 2006, le groupe néerlandais [Mittal](#) (d'origine indienne) lança une [OPE](#) hostile sur [Arcelor](#) qui aboutit à une fusion des deux groupes en juin 2006 pour former [ArcelorMittal](#).

³⁴⁵ *L'avant scène théâtre*, 15 février 1982, p. 4.

sensibles »³⁴⁶.

Stéphanie Loïk est née dans le monde du théâtre, c'est la fille de deux comédiens de renom, Denise Péron et Daniel Emilfork. Elle monte pour la première fois sur scène de manière professionnelle à l'âge de 15 ans et quitte l'école. Elle fonde sa compagnie le *Théâtre du Labrador* en 1982, avec Denise Péron, elle y monte des textes contemporains notamment de Myniana, Llamas, Horovitz. On peut qualifier Stéphanie Loïk de "professionnelle de la profession". Elle est nommée en 1992 à la direction du Théâtre Populaire de Lorraine (TPL), elle ne le débaptise pas « marquant sa volonté d'en faire plus que jamais un théâtre populaire, ouvert à tous ».³⁴⁷ Elle en restera la directrice pendant 12 ans.

Stéphanie Loïk fait construire une petite salle adjacente à la grande salle dans le théâtre municipal, cette salle lui permet de programmer d'autres formes de spectacles plus intimistes dans cette salle à «visage humain»³⁴⁸ de 150 places. Stéphanie Loïk avait à cœur de « développer une mission de service public ». Pour réaliser ce projet, elle met en place deux objectifs :

- élargissement du public, « c'est-à-dire ouvrir le plus largement possible et ensuite une formation des professionnelles et du public ».

- un objectif « artistique, faire voir aux spectateurs lorrains dans leur ensemble du théâtre de grande qualité, principalement contemporain avec de jeune créateur, et des compagnies Lorraines. »

Elle se place dans une logique républicaine proche des conceptions d'André Malraux où chacun doit pouvoir se rendre au théâtre, après avoir reçu une formation à travers le système scolaire ou des ateliers de pratique artistique mais aussi simplement en se trouvant face aux œuvres.

L'élargissement du public se fait grâce aux ateliers de formations des amateurs :

³⁴⁶ Jean-Claude Penchenat, (dir.), *Mission d'artistes, Les centres dramatiques de 1946 à nos jours*, Paris, éditions théâtrales, 2006, p. 325.

³⁴⁷ idem.

³⁴⁸ Entretien réalisé avec Stéphanie Loïk, en 2001.

« Il n'y a que deux créations par an, mais nous faisons 27 ateliers de pratique artistique. Ce sont des ateliers d'enseignement du théâtre. Y viennent des personnes de tous les âges, dont 500 jeunes. Quand je suis arrivée, il y en avait cinq ou six des ateliers, puis il y a eu une grande demande et ne savait pas dire non. Ces rencontres aboutissent à un public formé qui ira voir d'autres genres aussi. Il ira voir de la musique, de la danse combinera l'offre de stage à celle des représentations. En milieu ouvert, donc ici, viennent tous les âges pour faire du théâtre le samedi. »³⁴⁹

Les ateliers de pratique amateur étaient dispensés par les membres artistiques de l'équipe de Stéphanie Loïk. Il s'agissait d'ateliers ouverts à tous en direction des enfants, adolescents et adultes, ainsi que d'ateliers de formation dans les écoles. Les comédiens qui étaient en charge de cette formation l'assurent toujours mais aujourd'hui pour des compagnies régionales. Les salles du TPL, lorsque Stéphanie Loïk le dirigeait, étaient remplies pour moitié par le public scolaire, élèves des lycées, collèges de Thionville, Metz et environs.

Stéphanie Loïk voulait que son théâtre soit un lieu ouvert sur la cité (sur les quartiers populaires), et un lieu de formation des spectateurs. Elle crée la carte « public plus » qui s'adressait au « non public »³⁵⁰ c'est-à-dire à toutes les personnes en difficulté sans aucun justificatif, la place de théâtre revenant environ à 3 euros (20 francs)³⁵¹. Ce tarif montrait la volonté de toucher un public non habitué au théâtre, celui des quartiers sensibles de Thionville. Stéphanie Loik développe une politique d'ouverture vers le « non-public » issu des quartiers sensibles de Thionville. Elle se situe dans une politique qui n'est pas sans rappeler la volonté de Kraemer de toucher le public ouvrier, pour Kraemer la technique artistique fait partie du projet, le message c'est le médium. La différence est dans le rapport entre les créateurs et lesdites populations. Le fait de parler de quartier sensible relève d'une stigmatisation de zones d'habitation à Thionville : celles de la Côte des Roses et les Basses Terres³⁵². Le quartier de la Côte des Roses est classé en Zone Urbaine Sensible, ce qui permet aux structures, comme le CDN travaillant avec cette zone d'habitation, de demander des subventions au titre de réhabilitation de la population. La différence entre Loik et Kraemer est

³⁴⁹ Interview de Stéphanie Loik, dans *le land*, journal luxembourgeois, daté du 2 juin 2000.

³⁵⁰ Le non public, celui qui n'est pas placé dans ces conditions d'accès parce qu'occupés à d'autres consommations, ou n'ayant pas l'envie de consommer.

³⁵¹ Cette démarche s'inscrit dans la logique de Vilar qui voulait que le théâtre soit un lieu ouvert à tous.

³⁵² La Côte des Roses, avec ses grandes tours et barres HLM, est quartier populaire du nord de la ville classé Zone Urbaine Sensible (ZUS). Cette cité se dégrade fortement mais la ville entreprend des mesures pour l'embellir et la rendre plus sûre. Les Basses-Terres est quartier populaire situé à l'est de la ville. Plus petit que la Côte des Roses, les habitants sont cependant touchés par une grande précarité. http://fr.wikipedia.org/wiki/Thionville#Histoire_de_la_Sid.C3.A9rurgie_.C3.A0_Thionville

que Kraemer se situe dans une logique de porte-parole des difficultés des populations ouvrières, alors que Loïk donne la parole aux quartiers sensibles et reçoit des subventions pour le faire. Prenons l'exemple du Programme culturel des quartiers. Stéphanie Loïk a accueilli en 1996 un Programme Culturel des Quartiers (PCQ). Il s'agissait de réaliser un spectacle avec des personnes issues de quartiers dit sensibles à Thionville : la Côte des Roses et les Basses Terres. Le spectacle a été réalisé par Marc-Ange Sanz, choisi pour avoir mis en scène *Un pur moment de rock'n'roll* de Vincent Ravalec, et pressenti comme capable de mener à bien ce projet. Ce programme devait permettre aux personnes issues des quartiers sensibles de participer à un spectacle qui mêlait acteurs amateurs et professionnels. Il s'agissait d'*Intermède* de Matthias Langhoff, réécriture de la guerre de Troie. Pour intéresser ces personnes issues des quartiers à rejoindre le projet, le TPL a sollicité les clubs de prévention, les centres sociaux et autres associations implantées dans les quartiers. Le recrutement s'est fait autour de petits spectacles, de lectures, de mises en musique et de discussions avec les comédiens du TPL. Cependant, l'attrait du théâtre ne fut pas assez fort et le spectacle a été renforcé par les ateliers amateurs du TPL. De fortes disputes ont éclaté lors de la réalisation du PCQ. Ce qui devait être un lieu pour que les jeunes des banlieues fassent du théâtre est en fin de compte devenu un lieu où nous retrouvions sur scène les « jeunes des ateliers », plutôt que les banlieusards auxquels le projet était destiné³⁵³. Stéphanie Loïk voulait ouvrir le théâtre, mais le théâtre n'a pas vraiment pris avec ces personnes issues des banlieues, comme le montre l'exemple qui suit :

<p>Le groupe des jeunes garçons réuni autour de Mohamed, décide de monter sur le plateau. Ils y vont en riant, ils ont une idée, ils ont l'air content d'eux. Ils placent une table, plateau relevée en guise d'écran télé en fond de scène, et mettent une rangée de chaises dos à la salle en avant scène. L'impro commence, ils s'assoient sur les chaises, puis parlent fort en français et en arabe. Je suis dans la salle et ne comprends pas grand-chose à ce qui se dit sur scène. Ils rient. Marc-Ange intervient: « bon, les gars, on va reprendre. Vous ne pouvez pas vous mettre en avant scène dos au public », Mohamed intervient « c'est notre impro, on veut être placé comme ça ». Marc-Ange leur explique qu'au théâtre, on ne peut pas se placer dos à la salle, le ton monte assez vite. Mohamed quitte la salle. Marc-Ange le suit. Nous ne reverrons plus Mohamed.</p> <p style="text-align: right;">Carnet de bord PCQ 1996</p>
--

Suite à ce projet, l'équipe du TPL s'est agrandie de deux personnes issues du PCQ, une comédienne Bernadette (qui est encore aujourd'hui comédienne) et Mehdi dans l'équipe

³⁵³ cf. Jean-Marc Leveratto et Peggy Pierrot, *Action culturelle et usages du théâtre. Évaluation du Projet Culturel dans les Quartiers de Thionville*, DRAC Lorraine, 1996.

administrative (et qui ne semble plus s'intéresser au théâtre). Je développerai ici deux exemples de professionnalisation grâce à Stéphanie Loik, le cas de Bernadette et celui de Claudia.

Bernadette du PCQ à Lecoq : Bernadette a fait du théâtre grâce au PCQ, Stéphanie Loik décide suite à sa performance pendant le spectacle *Intermède* (dans lequel seulement deux acteurs amateur avaient de vrais rôles, c'est-à-dire des scènes où ils jouaient seuls ou avec des comédiens professionnels, Bernadette en faisait partie), de confier à Bernadette, un rôle de sa mise en scène et de faire de Bernadette son assistante, afin qu'elle apprenne à devenir comédienne. Bernadette passera quatre saisons avec Stéphanie Loik, elle y fera quatre créations en tant que comédienne, puis suite à son travail au CDN et son accès au statut d'intermittente du spectacle, Bernadette pourra financer une formation à l'école Lecoq pendant une année. Bernadette est encore comédienne en Lorraine, elle y travaille avec différentes compagnies de théâtre.

Claudia ou à l'école de la décentralisation : Claudia est une comédienne professionnelle issue de la décentralisation. En effet, elle commence le théâtre en amateur avec la troupe le *théâtre du Jarnisy*, qui en 1988 crée pour la *Trans Fensch* (transport de bus interurbain de la vallée de la Fensch) un spectacle itinérant de soixante kilomètres à travers la vallée de la Fensch et les sites sidérurgiques ruinés³⁵⁴. Le spectacle raconte l'histoire migratoire de la Lorraine. Il est reconduit plusieurs années de suite. Le spectacle nécessite beaucoup de comédiens, Claudia en fait partie pendant plusieurs saisons. En même temps, elle est professeur de français et développe dans son lycée le théâtre avec ses élèves. À l'arrivée de Stéphanie Loik au centre dramatique de Thionville, elle rencontre Claudia d'abord en tant que professeur de français. Puis Stéphanie voit Claudia sur scène et décide de lui proposer de rejoindre l'équipe du théâtre. Depuis, Claudia est comédienne professionnelle, elle travaille aujourd'hui au Conservatoire de Région de Metz.

Cet exemple montre un changement dans les rapports de professionnalisation et les passerelles entre le théâtre professionnel et le théâtre amateur, et aussi les effets de la décentralisation. Claudia devient comédienne en Lorraine, après avoir été comédienne amateur et suite à un court passage à Paris pour y faire des études théâtrales à l'Université.

³⁵⁴ Michel Caffier, *Le théâtre en Lorraine*, op.cit.

Elle ne quitte quasiment pas le territoire Lorrain et y exerce toujours aujourd'hui.

1.3. Laurent Gutman : pour l'amour de l'art ou de l'importance de former les amateurs

Laurent Gutmann arrive à Thionville en 2004. Sa volonté est d'abord de marquer une rupture : le théâtre change de nom, et s'installe dans une nouvelle salle. Il s'agit d'un théâtre en bois récupéré à Paris, qui constitue une salle « idéale de trois cent cinquante places ».³⁵⁵ Laurent Gutmann a été formé à l'école de Chaillot, il a été l'assistant de Jean-Pierre Vincent, Claude Régy et Stéphane Braunschweig. Il est issu pour ainsi dire du théâtre public, il fait partie d'une génération née avec la décentralisation. Laurent Gutmann représente l'idéal type de l'artisan professionnel.³⁵⁶

La direction de Laurent Gutmann est donc marquée par l'arrivée du théâtre en bois et la modification du nom qui montrent une volonté de la part de la nouvelle équipe de marquer un changement aux yeux du public et des institutions locales. Le théâtre en bois, qui est en fait l'ancienne cabane de l'*Odéon*, marque la volonté pour le CDTL d'avoir un lieu qui lui est propre, dans lequel il ne cohabite avec personne, et qui correspond à ses créations et aux spectacles qu'il invite. Le théâtre en bois compte 250 places, alors que la grande salle du théâtre municipal 1000 et la petite 100. C'est donc une capacité plus réaliste d'accueil de spectateurs pour un centre dramatique en région, en même temps qu'un lieu emblématique regroupant « ses activités de création, de répétition et de représentation »³⁵⁷

La nouvelle appellation, Centre Dramatique de Thionville-Lorraine, met en avant la ville qui était absente de l'ancienne, la ville qui rappelle-le, est un financeur important du CDTL³⁵⁸. Le nom marque également le label centre dramatique qui se définit comme un lieu

³⁵⁵ Entretien avec Laurent Guttman réalisé en 2006.

³⁵⁶ Moulin R., 1983, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », Sociologie du travail, pp. 388- 403.

³⁵⁷ http://www.mairie-thionville.fr/site/loi_theatre_bois.php

³⁵⁸ Les centres dramatiques nationaux sont des SARL, sans délégation de service public, et sont régis par le contrat de décentralisation dramatique institué par la loi de 1972 et révisé par un décret en 1995. Il s'agit de troupes subventionnées par l'État et les collectivités territoriales, dotées de moyens (lieux, matériels, personnels, financiers) indispensables à leur fonctionnement et garantis par les tutelles, selon un plan triennal aux objectifs révisables annuellement. Les subventions se répartissent ainsi : 57,1% état, 6,6% département, 9,2% région, 27,7% communes chiffres issus des chiffres clés de la culture du DEP.

de théâtre public, issu de la décentralisation théâtrale, financé par l'État et les collectivités territoriales, dans un plan triennal. La notion de centre dramatique reste proche de celle de théâtre populaire, l'appellation devient cependant plus abstraite pour le public. L'idée de la décentralisation est de rendre le théâtre accessible à tous, c'est d'ailleurs ce que souhaite Laurent Gutmann qui écrit en juillet 2004 :

« Centre Dramatique de Thionville-Lorraine : c'est donc sous ce nouveau nom que le Théâtre Populaire de Lorraine poursuivra son histoire, longue de déjà quarante et une années et riche en péripéties et en passions. Ce nouveau nom ne vise bien sûr pas à effacer la mémoire de cette épopée, dont je me sens pleinement l'héritier en ce qu'elle participe d'une histoire plus vaste, celle de la décentralisation dramatique et de l'essor du théâtre public en France. Il permettra en revanche s'assurer la pérennité de cette institution en réaffirmant avec force sa nature : un Centre Dramatique est un théâtre public, dirigé par un artiste et ayant pour mission d'être un lieu de création. »³⁵⁹

La volonté de Laurent Gutmann est de poursuivre le travail entrepris par ses prédécesseurs, et de se raccrocher à l'histoire de la décentralisation. Cependant, le terme de centre dramatique est moins parlant pour le public alors que théâtre populaire renvoyait à une image plus concrète. Ce nouveau nom soulève plusieurs points :

- des problèmes d'identification de la structure
- une volonté de rompre avec une histoire de la décentralisation, inscrite dans l'appellation théâtre populaire, c'est-à-dire un ancrage politique dans le premier temps de la décentralisation.
- l'intention de mettre fin à une expérience sociale, celle de Stéphanie Loik et aussi celle de Jacques Kraemer qui étaient toutes deux tournées vers une ouverture du théâtre au non-public, et qui avait un engagement politique fort, même s'il est notable qu'entre Kraemer et Loik un processus de désengagement politique est déjà engagé. Laurent Gutmann se désengage des grandes décisions du TPL, il arrête les ateliers de pratique artistique, la carte public-plus, et demande à ce qu'il y ait moins de groupes scolaires aux spectacles.

La politique de communication qui consiste à trouver des spectateurs dans les écoles et la carte "public plus" a été abandonné à l'arrivée de Laurent Gutmann qui ne voulait pas que les scolaires en groupe excèdent un tiers de la salle au maximum. Le CDTL passe d'un modèle d'éducation du spectateur (Loik) à un modèle de transmission de l'art théâtral (Gutmann).

³⁵⁹ http://www.theatreonline.com/guide/detail_theatre.asp?i_Theatre=214

Cependant Gutman propose des nouveaux dispositifs de formation des spectateurs : il s'agit de l'auberge des spectateurs et l'atelier senior.

- **L'auberge des spectateurs** est un dispositif de formation des spectateurs innovant, il prend la forme d'une conférence qui débute par un échauffement et se poursuit par un repas de type auberge espagnole. Il est animé par Olivier Goetz, maître de conférences en Théâtre à l'université de Metz, il y invite des artistes en lien avec la programmation du théâtre, il invite les spectateurs à discuter d'un thème choisi par lui-même C'est un espace de discussions, d'échanges.

- **L'atelier seniors : un atelier pour les plus de 50 ans**

Les spectateurs de plus de 50 ans représentent 25% des spectateurs interrogés du CDTL. Ils sont aussi ceux qui reprennent une activité théâtrale interrompue et retrouvent du temps libre à la retraite, loin des gardes d'enfants. L'atelier seniors a été créé pour séduire ce type de spectateurs. La présentation de l'atelier seniors pour l'année 2009 était la suivante :

« **ATELIER SENIORS** : Tout au long de la saison, l'auteur Ronan Chéneau et le metteur en scène David Bobee, accueillis en juin 08 avec le spectacle Cannibale, proposent un atelier d'échanges et de rencontres destiné prioritairement aux 'seniors'. L'aventure complice aboutit à une présentation en fin de saison au Théâtre en Bois.

Quelques infos sur l'atelier senior : Ronan Chéneau, auteur, et David Bobee, metteur en scène, recherchent leur 'part manquante' d'accès à la beauté du monde. Dans cette quête, ils sollicitent la compagnie d'une dizaine de SENIORS pour recueillir avec eux, grâce à eux, une autre parole du temps présent, celle des aînés, une parole qui s'écrit, se vit, se met en jeu aujourd'hui. Il ne s'agit pas, en effet, de mémoire ou de nostalgie mais, ici et maintenant, de mots et de corps en prise directe avec le quotidien, la vie, l'amour, la mort, le travail, le politique, l'art... L'aventure proposée, qui a trait à l'intime, induit des relations de confiance, comme sa durée sur la saison nécessite l'engagement. Les trois premiers rendez-vous s'adressent à un groupe restreint de participants, une petite dizaine. Le groupe pourrait s'étoffer de quelques autres participants pour le travail de plateau et de représentation.

Le travail se déroule sur quatre sessions au cours de la saison 07/08 :

Les horaires proposés : de 10h à 17h avec pause déjeuner. Pour chaque session, les collations de midi sont prises en charge par le CDTL et seront livrées sur place par un traiteur. »

On voit que l'accent est mis sur la convivialité, la valorisation de l'expérience personnelle,

et la focalisation sur l'interaction avec des "artistes". Encore une fois, les seniors se disent contents de l'aventure, contents de retrouver des autres « fans de théâtre » comme le dit Denise. Elle dit aussi qu'ils sont « ravis qu'on s'intéresse à eux, de rire et surtout parler de théâtre ensemble » et « qu'ils sont gentils au CDTL, qu'on est bien accueilli. »

Cette présentation des trois directeurs montre trois conceptions du professionnel et de trois modes de professionnalisation : pour Kraemer et son équipe, le service militant et les porte parole, pour Stéphanie Loik, le service public et la formation des « médiateurs » en région, pour Laurent Gutmann, une scène artistique et un travail de démonstration de l'utilité artistique de l'action de « professionnaliser » ses spectateurs.

La décentralisation théâtrale reprend la philosophie de la démocratisation de la culture, centrale dans le modèle français de la politique culturelle mise en place par André Malraux dans les années 1960, l'ambition était de rendre accessible les œuvres et réduire les écarts sociaux et géographiques des chances d'accès à la culture. Ce modèle a marché pour le théâtre, dans le sens où il s'est implanté et imposé comme faisant partie de l'offre culturelle en région, et a produit un modèle de professionnalisation innovant en région.

Le CDN de Thionville à la recherche d'une identité

Depuis 2004, le centre dramatique de Thionville a changé trois fois de nom : de Théâtre Populaire de Lorraine il est devenu Centre Dramatique de Thionville-Lorraine, puis Centre Dramatique National de Thionville-Lorraine et en 2010 Nord Est Théâtre. Chaque changement de nom est lié à une évolution de la structure :

- CDTL marque l'arrivée de Laurent Gutman et du théâtre en bois
- CDNTL marque la labellisation centre dramatique national (avant le CDTL étant un centre dramatique régional)
- NEST marque l'arrivée de Jean Boillot et sa nouvelle politique dont il est intéressant de souligner deux points : le changement de public cible qui devient les adolescents hors du champ scolaire et la création d'une plateforme théâtre musical destinée aux professionnels de la région et aux grands amateurs.

Quoi de neuf en Lorraine?
Le 1^{er} juin le Centre
Dramatique National
de Thionville-Lorraine
s'appelle



→ **nord est**
théâtre
CDN de Thionville-Lorraine
direction Jean Boillot

+ 33 (0) 3 82 82 14 92
nest-theatre.fr

Depuis le 1er juin 2010, le CDN de Thionville-Lorraine s'appelle Nord Est Théâtre - NEST.

Cette nouvelle appellation désigne à la fois l'outil CDN dirigé depuis le 1er janvier par Jean Boillot et son projet artistique. Elle reste sous-titrée Centre Dramatique National de Thionville-Lorraine. Nord Est Théâtre. Ou, son acronyme, plus vif, plus personnel, plus identifiable: NEST. NEST signifie "nid" en allemand et en anglais: une ouverture possible à d'autres langues et à d'autres cultures pour ce théâtre positionné sur un territoire transfrontalier. Un nid où on fait du théâtre : lieu de conception, de recherche, de maturation, de fabrication ; lieu chaleureux pour accueillir artistes et public ; lieu de visibilité ; lieu de l'excellence et du superlatif ; lieu pour apprendre, pour s'envoler, pour rayonner

Tract de présentation du NEST juin 2010

Les apports de la décentralisation sur le territoire Lorrain peuvent être résumé en trois points : support, stimule, vecteur :

- la décentralisation est un support de développement du théâtre en Lorraine : d'abord pour les spectateurs qui ont pu assister à des spectacles jusqu'alors difficilement accessibles, de par la distance et ce à un prix raisonnable, ensuite l'arrivée de professionnels formés a permis aux professionnels déjà présents sur le territoire de se former par imitation et apprentissage notamment avec le CUIFERD. Enfin, la décentralisation va aider les compagnies régionales notamment en hébergeant leur création et en les finançant afin d'atteindre un niveau de qualité supérieur (qui doit pouvoir entrer dans une concurrence nationale).

- la décentralisation devient un stimulant : autant là encore pour les spectateurs, les amateurs que les professionnels. Pour les spectateurs, car ils vont atteindre un niveau de formation par les spectacles vus, et par les actions mises en place. Elle stimule aussi les praticiens amateurs, car ils vont entrer en contact avec des professionnels formés, et participer à des stages, et enfin les professionnels, car ils se doivent, pour survivre, augmenter leur niveau de compétence et de qualité.

- la décentralisation comme vecteur de théâtre car elle permet d'entrer en contact, de s'informer sur ce qui se passe autant à l'intérieur qu'à l'extérieur du territoire Lorrain (création, innovation, nouveaux arrivants sur le marché).

La décentralisation a également été un grand support de professionnalisation directe ou indirecte, qu'il est aussi nécessaire de comprendre pour avoir une image complète du monde du théâtre lorrain.

2. Programmer dans un CDN : trois directeur, trois projets

Je présenterai aussi la programmation du CDN de Thionville depuis 1978 jusqu'en 2008, afin de saisir la politique de programmation en direction des publics, et de voir quel type de public veut être touché par le directeur du théâtre.

2.1. Le temps du spectateur citoyen

Jacques Kraemer représente le premier temps de la décentralisation. Sa programmation se met à l'honneur les spectacles classiques, et oscille entre la création contemporaine régionale et nationale. Il a tout à construire et doit conquérir et former un public pour le CDN.

« La saison 1978-1979, l'an II du TPL à Thionville, sera marquée par l'affirmation d'une démarche théâtrale à laquelle le public lorrain a témoigné un intérêt passionné. Les trois créations TPL sont des pièces d'auteurs lorrains (...) : *Déménagement* d'Anne-Marie Kraemer, *Intimité* de Charles Tordjamm, qui signe sa première mise en scène, *Cage* de et par Jacques Kraemer. Et puis, il y aura six spectacles invités : Molière, Brecht, Labiche, mis en scène respectivement par Jean-Pierre Vincent et le théâtre national de Strasbourg, Georges Lavaudant et le centre national des Alpes, Jacques Rosner et le Jeune Théâtre National, et trois compagnies dont le travail se situe à la pointe du théâtre actuel : le théâtre de liberté de Mehmet Ulusoy, le centre dramatique de La Courneuve avec *Til Eulenspiegel*, et le Théâtre de l'aquarium avec *La sœur de Shakespeare*. »³⁶⁰

Le public de cette première période est composite et mêle ouvriers, employés, professeurs et professions intellectuelles. C'est le temps du public citoyen qui veut découvrir le théâtre.

2.2. Le temps de l'éducation et du non-public

La programmation de Stéphanie Loïk mêlait théâtre de répertoire, théâtre contemporain et actions spécifiques. La plupart des créations de Stéphanie Loïk reposaient sur des textes contemporains (Spycher, Ad de Bont, Jeleniek) et traitaient de sujets à implication politique, pour les deux textes de Spycher, la vie dans les banlieues ou en France aujourd'hui, pour Ad de Bont, la guerre en Bosnie. Le site *théâtre contemporain* nous dit de Stéphanie Loïk : « elle a toujours mis en scène des textes contemporains (textes de théâtre, adaptation de romans...) qui raconte le Monde qui nous entoure »³⁶¹ En ce qui concerne ses choix de création, Stéphanie Loïk précise « Je crois que je suis une de celles qui ont une démarche d'aller vers un public jeune. Je l'ai toujours fait. Je choisis des auteurs contemporains qui parlent toujours de l'être humain, de ses complexités dans une situation un peu difficile »³⁶². Stéphanie Loïk met aussi en scène *Un jour Thionville I et II*, à partir d'interviews d'habitants de la localité. Un spectacle mettant en scène la mémoire collective de la région. « J'ai fait un gros travail sur la mémoire de cette région, Thionville un et deux, avec des interviews sur la sidérurgie, l'émigration, mise en scène par des

³⁶⁰ *L'avant scène théâtre*, 1^{er} décembre 1978, n° 639.

³⁶¹ <http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Stephanie-Loik/>

³⁶² Interview du Land 2 juin 2000.

acteurs. Nous avons considéré toutes les couches sociales. »

2.3. Le temps du spectateur équipé

Laurent Gutmann, lui, s'intéresse aux textes contemporains et aussi aux grands auteurs comme Pirandello ou Maeterlinck. Les créations de Laurent Gutmann sont des textes d'auteurs contemporains et une adaptation de roman. Ses choix de programmation montrent une volonté de faire aimer le théâtre sans compromission. L. Gutmann s'adresse à un public équipé, au sens où les spectateurs sont issus de la décentralisation et ont déjà une connaissance théâtrale. Sa volonté est de transmettre l'art théâtral, il s'adresse à un spectateur considéré comme compétent capable de recevoir tout spectacle de qualité car dépositaire d'un savoir être, et qu'il peut fournir un effort de réception. Cette démarche peut se comprendre comme une volonté de valoriser l'art théâtral aujourd'hui fragilisé dans ses modes de création. Laurent Gutmann s'adresse particulièrement aux spectateurs équipés, c'est-à-dire prêts à fournir un effort particulier d'intéressement personnel, au détriment des autres spectateurs, cette position peut apparaître comme élitiste. Il participe à la déprofessionnalisation de son métier, en laissant ces spectateurs accéder à un savoir d'érudits, de professionnel.

3. Quand les spectateurs jouent dans un CDN : L'exemple du spectacle *la Rue*

L'exemple du spectacle *La Rue* mis en scène par Laurent Gutmann montre une progression dans la manière de voir les amateurs dans un CDN. Ils sont, au début de la décentralisation en Lorraine, considérés comme des citoyens, puis un public à éduquer au théâtre, enfin comme un égal. On passe du public à satisfaire au non public à éduquer – c'est l'exemple du PCQ- puis au spectateur considéré comme un pair. Avec *la Rue*, la situation est tout autre qu'au début du CDN, le spectateur est remercié pour sa participation en tant qu'amateur de théâtre. À la fin de la saison 07/08, Laurent Gutmann, alors directeur du CDTL, annonce un projet théâtral avec des amateurs. Ce spectacle sera aussi la seule création théâtrale de directeur du CDTL pour la saison 08/09, ce qui confère le statut de création du CDN. Les amateurs pourront s'engager dans le projet comme ils le souhaitent, en sachant que la vidéo leur permet de ne venir qu'une seule fois et d'être dans le spectacle par le vecteur du film.

Ce spectacle sera joué et écrit par des amateurs. Il est présenté comme suit :

La Rue



Répétition de *la Rue*, octobre 2008

Atelier théâtral et cinématographique Un projet conçu par Laurent Gutmann avec, pour la partie filmée, la collaboration de Thomas Pendzel.

Une rue. A Thionville, sans doute. Oui, nous la reconnaissons, elle traverse des paysages familiers. Peut-être évoque-t-elle pour nous des souvenirs. Peut-être l'avons-nous empruntée sans y prêter attention. Peut-être ne la connaissons-nous pas. Quelles histoires inquiétantes, drôles, triviales ou grandioses pourrions-nous inventer qui toutes s'y dérouleraient ? Quels sont les textes que nous aimerions donner à entendre là, sur cette route ?

Toute cette saison, nous allons faire de cet espace bien réel à la fois le décor et le sujet d'un atelier théâtral et cinématographique, ouvert à toutes celles et tous ceux d'entre vous qui le désireraient, avec ou sans expérience du théâtre, du cinéma ou de l'écriture, unis juste par le goût du jeu. A la fin, courant mai 2009, nous présenterons un spectacle et un film, conçus en miroir l'un et l'autre, aussi indissolublement liés que le seront dans notre projet, je l'espère, le documentaire et la fiction, le mensonge et la vérité.

Laurent Gutmann

Atelier inscrit sur toute la saison

Représentations les 22, 23 et 24 mai'09 au Théâtre en Bois

On voit que ce spectacle se base sur une série d'entretiens menés avec des thionvillois qui ont une histoire à raconter avec cette rue. Il est (ré)écrit par les amateurs de l'atelier. À ces entretiens, les amateurs ajoutent des poèmes, textes de chanson et recherches d'archives. Ce type de spectacle est innovant car il se sert essentiellement de matériaux non théâtraux et demande un investissement fort aux amateurs :

- en temps : les répétitions, les recherches littéraires et documentaires
- en investissement personnel : le spectacle mêle l'intime aux textes plus théâtraux
- en présence sur le plateau : tous les acteurs sont toujours sur scène

Le spectacle racontera l'histoire personnelle de certains habitants de cette rue et des histoires "fabulées". Que représente cette rue à Thionville ? « Elle n'a pas une histoire

particulière, mis à part qu'elle traverse la vie de tous les thionvillois qui l'emprunte pour se rendre dans les grandes surfaces ou pour emprunter l'autoroute » explique Hugues assistant à la mise en scène. Le choix de faire jouer des amateurs, de faire parler des amateurs et du choix du thème de la rue témoigne d'une logique différente de celle du théâtre politique. Certes, le spectacle met en scène la mémoire collective du passé sidérurgique de la région. En effet, Thionville s'est développé grâce à la sidérurgie, et de ce fait – en raison de l'immigration qu'a suscitée la sidérurgie – sa population mêle plusieurs origines ethniques (italienne algérienne, marocaine, polonaise,...). Certains quartiers sont restés très populaires et subissent de forts problèmes économiques, depuis la fin de l'industrie sidérurgique. Cependant, depuis les années 1990, Thionville, grâce à l'attractivité du Luxembourg, voit sa population augmenter à nouveau. Dans ce contexte, et compte tenu de l'identité des amateurs concernés, proposer un spectacle comme *la Rue*, à Thionville, en 2008, montre une volonté de faire un spectacle avec les spectateurs qui viennent déjà ou pratiquent le théâtre. Il ne s'agit pas de donner la parole à une population en difficulté, ou en marge, mais à cette classe moyenne. Pour Gutmann, le théâtre est avant tout un art, il se situe dans une logique de création artistique.

Ce spectacle est un moyen de remercier les amateurs attachés au théâtre, en leur proposant de voir comment se fait un spectacle professionnel, réalisé par l'élite du théâtre public.

3.1. Donner la parole aux "amis" du théâtre

Ce spectacle est en rupture avec la tradition du CDN de Thionville qui, depuis son origine, a toujours cherché à donner la parole à ceux qui en étaient privés, comme les jeunes issus de quartiers sensibles ou encore les immigrés ou les ouvriers. *La Rue* s'inscrit dans une démarche tout autre, où la parole est donnée à ceux qui l'ont déjà et qui se sentent déjà légitimes dans leur consommation théâtrale. Tous les acteurs de *la Rue* fréquentaient le CDN de Thionville de près ou de loin, du "simple" spectateur à celui qui participe à toutes les manifestations du CDN.

Le spectacle comptait une cinquantaine d'amateurs sur scène, certains étaient retraités de l'éducation nationale, d'autres infirmiers, éducateurs spécialisés, étudiants, lycéens, ergonomes, commerçants, professeurs d'allemand et de français, assistantes sociales, architectes.

Certains sont venus pour faire du théâtre, d'autres parce que le projet mêlait théâtre et vie locale et d'autres encore pour des raisons plus précises comme le lien entre théâtre, architecture et espace public. L'amateur est dans ce projet une personne éclairée qui participe à l'activité pour des raisons personnelles, de loisir et de développement et qui peut aussi y asseoir son réseau social.

Pour le CDN, faire ce spectacle permet de consolider des liens avec les spectateurs qui participent au spectacle, de trouver de nouveaux spectateurs grâce aux familles et amis des amateurs qui viendront voir le spectacle et enfin de montrer un intérêt particulier pour leur ville d'implantation.

Les amateurs de *la Rue* étaient des amateurs équipés, le spectacle peut être considéré comme un cadeau : être mis en scène par le directeur du CDN.

La décentralisation permet l'installation d'un marché local où s'inscrit la création nationale à côté, de la création régionale, permettant ainsi le développement de ces dernières et une élévation des exigences artistiques, dû à la concurrence nationale, et aussi une définition de la profession de comédien/metteur en scène en région.

CHAPITRE 2

QUAND LES AMATEURS SE PROFESSIONNALISENT...

Depuis que la décentralisation est installée en région, on voit se développer le marché local de l'art dramatique, d'abord pour les spectateurs puis les pratiquants amateurs. Ce marché constitue lui-même un vecteur de la professionnalisation théâtrale en région, qui revêt plusieurs formes. Le trait commun de toutes ces formes est souligné par Jérémy Sinigaglia dans son rapport sur *L'emploi culturel en Lorraine* : « quelle que soit la place accordée au registre vocationnel, l'entrée en carrière est presque toujours précédée d'une période plus ou moins longue d'amateur passionné. L'amateur est ici pris dans les deux sens du terme : celui qui pratique sans en tirer de rémunération et celui qui aime, comme spectateur ou consommateur. À de rares exceptions près, tous les artistes interrogés ont pratiqué en amateur l'art qu'ils exercent aujourd'hui professionnellement. Par exemple dans l'échantillon rencontré, un seul comédien n'avait jamais pratiqué le théâtre avant de passer par défi personnel le concours d'entrée d'une grande école et de se lancer dans la carrière ; tous les autres ont débuté par une formation ou directement par une pratique amateur, collective le plus souvent (formation rock « garage », troupe amateur de théâtre, etc.). C'est au cours de ces deux temps principaux qui précèdent la vie professionnelle que se forge la passion, associée au plaisir de faire (jouer la comédie ou un d'instrument, chanter, danser...), seul et avec d'autres. »³⁶³.

1. Quand les comédiens amateurs se professionnalisent

En région, nous sommes confronté à un processus de professionnalisation qui permet une entrée dans le monde du travail sans qualification technique préalable, c'est-à-dire sans diplôme de formation de comédien ou de metteur en scène. La qualification professionnelle du comédien en région est du même coup difficile à définir du fait de la variété des lieux d'apprentissage entre les cours privés ou publics, les Conservatoires de région (pour 85% des comédiens³⁶⁴), ou le Centre Dramatique National. Ajoutons que la majorité des comédiens ont

³⁶³ Jérémy Sinigaglia, *Etre heureux dans l'emploi culturel ?*, sous la direction de Vincent Dubois, Rapport pour le Département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la culture et de la communication. 2011, p. 25.

³⁶⁴ Pierre-Michel Menger, *la profession de comédien*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, département des études et de la prospective, 1997, p. 61.

suivi plusieurs formations (stage, école, conservatoire de région, ...). En France il n'y a que « 15 % des comédiens qui déclarent n'avoir suivi aucune formation »³⁶⁵, et beaucoup se disent autodidactes (qu'ils aient ou non suivi de formation).

En Lorraine, en 2006, il y a 60 compagnies de théâtre professionnelles, et 1625 intermittents du spectacle, toutes professions confondues, et 180 artistes dramatiques inscrits au régime de l'intermittence.³⁶⁶

Les comédiens en région ne sont que très rarement issus des écoles nationales publiques ou privées, ils mettent en avant une formation qui repose sur une autre forme de qualification, exclusivement acquise en région via les stages, ateliers de pratique artistique des CDN, les filières de théâtre au lycée ou à l'Université, les conservatoires, il s'agit d'une spécificité de la professionnalisation en région. Pierre-Michel Menger dans son livre sur *la profession de comédien* explique aussi que « les cours dispensés dans les CDN sont mentionnés par un comédien sur treize et davantage par les comédiens de moins de 40 ans. Plus encore que celle des conservatoires, la formation dans un CDN est liée à des carrières résolument éloignées de Paris, dans le monde théâtral des régions avec son maillage d'organisations subventionnées nées des vagues successives de la décentralisation ³⁶⁷».

Il s'agit d'une situation floue que Freidson a déjà analysée³⁶⁸. Comment une profession peut-elle se former sans que tous ses membres aient la même formation ou qualification ? Comment l'objectiver si les personnes considérées comme amateurs peuvent entrer dans la profession sur leur simple décision ? C'est le problème lié aux professions artistiques. La qualification demande de prendre en compte toutes les formes d'acquisition du savoir artistique, lequel passe aussi bien par les rencontres, la prise de risques que par la transmission scolaire, et n'entraîne pas forcément l'entrée dans le monde du travail. Cependant les artistes dramatiques quel que soit leur statut, partagent tous des règles professionnelles et une éthique communes. La professionnalisation est aussi constituée de savoirs, savoir faire et savoir être.

³⁶⁵ Pierre-Michel Menger, op.cit., p. 72.

³⁶⁶ Données ARTECA, Centre de Ressources de la Culture en Lorraine.

³⁶⁷ Pierre-Michel Menger, *La profession de comédien*, op.cit. p. 52.

³⁶⁸ E Freidson., « Pourquoi l'art ne peut pas être une profession ? », in, *L'art de la recherche*. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin, Paris, la Documentation Française, 1994.

Ces savoirs, savoir faire et savoir être sont ³⁶⁹:

Des savoirs :

- Analyser les textes : savoir lire, comprendre, analyser des textes, maîtriser l'approche du conflit dramatique, de la construction du personnage, développer le lien entre le texte et l'imaginaire et le texte dramatique, de la construction du personnage
- Apprendre un rôle
- Participer à des recherches collectives et des répétitions
- Inscrire sa prestation dans le respect du projet artistique et dans le contexte de la représentation
- Adapter sa prestation à des modifications éventuelles, notamment en période de tournée ou de reprise d'un spectacle
- Jouer : mettre en jeu son rapport à soi et à l'autre (partenaires, public), s'appropriier tout espace de jeu, s'y adapter
- apprécier son projet personnel dans la durée, identifier les besoins en compétences et leurs modes d'acquisition possibles
- Entretenir sa connaissance de l'environnement socio-professionnel de son métier : connaître les modes d'organisation du spectacle vivant et de l'audiovisuel et leurs évolutions dans l'histoire, connaître et appliquer les dispositions réglementaires en vigueur, les usages relatifs au cadre d'emploi et à l'activité économique, les dispositions relatives à la prévention des risques, connaître la structuration économique du secteur, se tenir au courant de l'actualité professionnelle
- connaître le droit social
- connaître l'environnement structurel (statuts des entreprises employeurs, modes d'organisation et de financement des spectacles, économie culturelle)
- connaître le rôle des institutions (institutions sociales, organisations professionnelles, sociétés civiles, collectivités publiques)

Des savoir faire :

- Posséder et développer des capacités corporelles : maîtriser l'articulation corps/mouvement/espace, avoir une maîtrise de la liaison entre langage verbal et corporel
- Posséder et développer des capacités vocales : maîtriser les techniques vocales (voix parlée, chantée), maîtriser les techniques de diction (vers et prose), maîtriser les techniques vocales (voix parlée, chantée), gérer consciemment sa voix : timbre, souffle, respiration, adapter les dimensions et la projection de sa voix à de multiples espaces de jeu
- Mémoriser - maîtriser les techniques de concentration, disposer de capacités de mémorisation et les entretenir
- Étendre son registre de jeu : maîtriser et développer ses capacités à servir la diversité du répertoire (styles, modes de jeu et esthétiques)

Des savoirs êtres :

- Capacité d'adaptation
- Capacité d'écoute
- Capacité à se mettre au service de ?
- Capacité relationnelle
- Développer et élargir ses relations professionnelles : entretenir et développer ses réseaux personnels et professionnels, notamment en développant des relations durables, être en mesure de développer des stratégies de recherche d'emploi (ex : auditions, castings), s'attacher éventuellement les services d'un agent artistique

³⁶⁹ Cette liste est empruntée en partie au référentiel d'activité professionnelle, la fiche de métier comédien, Annexe DNSP comédien.

La formation des comédiens professionnels en Lorraine

	Comédien	Metteur en scène
École publique	8	
École privée	2	4
Cours privé et cours public	1	
Conservatoire de région	1	
Conservatoire et stage	8	
Conservatoire et université	3	
Université et stage	1	3
Université		1
Bac théâtre et stage	1	
Atelier CDN et/ou CDR	3	
Atelier	2	
Stage	6	
CUIFERD	2	
Formation sur le tas	4	
Autre	1	
Sans formation		1
Total	43	9

Données issues de CV de comédiens en Lorraine sur 52 Curriculum vitae³⁷⁰

Les comédiens professionnels, et les compagnies qu'ils dirigent, trouvent une légitimité car la région n'est pas saturée, en nombre de compagnies, et de ce fait en demandes de subvention. En effet, sur les 60 compagnies opérant en Lorraine, 4 sont conventionnées c'est-à-dire reçoivent une subvention pour trois ans de la DRAC et entre 9 et 15 sont aidées ponctuellement sur projet. Les autres compagnies vivent essentiellement de subvention des collectivités territoriales, des aides des théâtres publics, de l'animation d'atelier en milieu scolaire ou en milieu ouvert, etc. La participation à la vie de la compagnie n'est qu'une des activités des comédiens. On observe une « démultiplication de soi »³⁷¹, particulièrement en région, les comédiens cumulent plusieurs emplois afin de subvenir à leurs besoins (jeu, mise en scène, animation d'atelier, doublage enseignement, administration...).

Cette situation floue de passage à la profession est bien exemplifiée par le cas du CDN de Thionville qui a proposé aux acteurs méritants des ateliers des rôles dans les créations du CDN, et les a aidés par ce biais à rentrer dans la profession. C'est, sous la direction de

³⁷⁰ Je me suis procurée ces CV alors que j'étais experte DRAC, ils étaient fournis avec les demandes de subvention, j'y ai ajouté des CV récupérés de proche en proche.

³⁷¹ cf. Pierre-Michel Menger, *La profession de comédien*, département des études et de la prospective, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 1997.

Stéphanie Loik, alors à la tête du centre dramatique de Thionville, que plusieurs amateurs ont pu participer à des créations professionnelles. Cette pratique a, depuis, profité à sept personnes en six ans. Ces comédiens sont tous issus des ateliers de formation dirigés par la même comédienne (Claudia). Ceci entretient une frontière imprécise entre les amateurs de l'atelier et les amateurs des créations qui perçoivent un salaire et deviennent pour certains comédiens à plein temps. Les amateurs de l'atelier peuvent prétendre à une professionnalisation par le biais des créations du CDN. Cette situation serait impensable à Paris où la profession se protège plus de ces "infiltrations" par des amateurs.

Quand les amateurs deviennent des professionnels : le festival de Nancy et le CUIFERD

« Fondé par Jack Lang en 1963, le festival de Nancy s'est vite imposé comme le plus important des festivals universitaires de théâtre et a fortement et durablement marqué l'histoire récente du théâtre européen, dont il a bouleversé les données»³⁷²

« J'ai commencé le théâtre en amateur à Nancy, pendant le festival, à l'époque j'étais infirmière... Et puis, j'avais un intérêt, une envie de théâtre, une volonté. Alors, j'ai fait les ateliers du CUIFERD avec Jean-Marie Patte entre autres et c'était une découverte...Puis, j'ai décidé de devenir comédienne, ça a pris un peu de temps, mais depuis je suis comédienne ! » Christine, 55 ans, comédienne

En 1965 est également créé le CUIFERD, Centre Universitaire International de Formation et de Recherches Dramatiques qu'animent à l'origine Jean-Marie Villégier, Jean-Marie Patte, Lew Bogdan, Jean Launay, Claude Risac et Michèle Kokosowski.³⁷³ Le festival de Nancy a joué un rôle important en Lorraine, il représente 5% de la formation des acteurs professionnels³⁷⁴. Ces acteurs sont essentiellement nancéens et ont aujourd'hui plus de 50 ans.

Claude Rosenkrantz dans son ouvrage sur le théâtre en Lorraine parle « d'enfants du CUIFERD

³⁷² Présentation du documentaire, *Le festival mondiale du théâtre de Nancy* réalisé par [Didier Lannoy](#), [Jean Gremion](#), coproduction : La Sept, ARTE, la Compagnie des Phares et Balise, INA-Entreprise, 1999, 75 mn, diffusé sur ARTE le 29 février 2000.

³⁷³ Michèle Kokosowski a dirigé le CUIFERD (Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatique) de 1968 à 1982, le CUIFERD a été formé par Grotowski.

³⁷⁴ Il s'agit d'un pourcentage issu des 52 CV consultés sur 122 artistiques dramatiques inscrit au régime de l'intermittence source Arteca, centre de ressources de la culture en Lorraine, *Emploi culturel en Lorraine*, dossier d'information n°4, juillet 2004.

pour la compagnie 4 Litres 12 notamment: « tous étaient issus du CUIFERD et participaient aux activités du festival (...) c'était un théâtre recherchant l'intensité de l'émotion, liant le physique, le vocal et l'imaginaire. »³⁷⁵

1.1. La professionnalisation des jeunes

Les individus qui choisissent de devenir comédiens professionnels lorsqu'ils sont très jeunes - c'est-à-dire pendant leurs études secondaires ou supérieures-, et qui mettent en place des stratégies pour y arriver, tentent tous les concours d'écoles publiques nationales. Mais très peu y sont admis. En ce qui concerne les comédiens opérant en région et formés dans une école nationale, on doit distinguer :

- Ceux qui sont pris dans les écoles publiques de formation des acteurs : l'exemple d'Amandine

« Comme toutes les personnes qui veulent devenir comédien, j'ai essayé les concours des écoles publiques, en particuliers le CNSAD, et j'ai eu beaucoup de chance d'être acceptée. J'ai ainsi suivi une formation de trois ans à Paris au conservatoire national. Je peux dire aujourd'hui que de travailler avec Michel Didym pendant la *Mousson d'été* m'a bien aidée car il était dans mon jury au conservatoire national de Paris et que Joël Fosse et le Conservatoire de région de Metz ont bien aidé aussi » Amandine, 28 ans, comédienne

- Ceux qui se payent des écoles privées à Paris à l'exemple de Quentin et de Sophie :

« Je pars pour Paris en septembre, pour faire une école privée artefact. Après avoir fait une année en prépa, je me suis dit, que ce n'était pas fait pour moi. J'ai 19 ans, je veux être comédien, et c'est maintenant ou jamais, je ne prendrai pas ce risque si je suis ingénieur. Mes parents et moi avons beaucoup parlé, et l'on a décidé de tenter vraiment le coup. Ils me paient une école privée. 300 euros pendant trois ans...Si après ça je n'arrive pas à bosser, ça craint... » Quentin, 19 ans, étudiant

« Mon but c'est de devenir comédienne, à la fac, on n'a pas assez de pratique, alors, j'ai décidé de faire une école de jeu, d'autant plus que je sais que je peux y être admise. C'est aussi un très gros investissement financier, mais il faut essayer. » Sophie, étudiante

- La plupart des comédiens travaillant en région ne se sont formés qu'en région dans les Centres Dramatiques Nationaux, les scènes nationales, les conservatoires de région, et en s'intégrant dans le réseau local des entreprises théâtrales. Leur formation est multiple, comme

³⁷⁵ Claude Rosenkrantz, *Théâtre populaire et décentralisation théâtrale en Lorraine 1945-2000*, Goviller, TEM association, 2008, p. 38.

nous l'expliquent Jean et Bernadette :

« Devenir comédien en région, c'est aussi suivre une formation en région, en mêlant les cours du conservatoire, les stages professionnels, et en jouant avec les compagnies professionnelles. Faire une école publique ou privée c'est un plus, mais on ne peut pas tout y entrer ou se la payer. Et j'insiste pour dire qu'on ne devient comédien qu'en travaillant, on apprend au contact de nos pairs. » Jean, 30 ans, comédien

« Je suis devenue comédienne, suite à un stage au CDN de Thionville, j'ai ensuite fait des stages. J'ai pu une fois devenir intermittente, me payer une école de formation au jeu d'acteur. Mais c'est surtout les stages et les rencontres qui me font travailler et surtout en région. » Bernadette, 35 ans, comédienne

On peut noter l'importance du conservatoire. Les jeunes qui veulent devenir comédiens, pour se préparer au concours des écoles publiques, après avoir obtenu un bac littéraire option théâtre, s'inscrivent au conservatoire comme l'explique Justine :

« J'ai été à la fac d'ADS, mais je n'y suis pas arrivée, mon but, c'est de réussir à intégrer une école publique ou le cours Florent, la classe libre, enfin une école gratuite et de qualité. En attendant, j'essaie de bosser avec des compagnies professionnelles comme Jean de Pange. Je vais aussi suivre des cours au conservatoire pour avoir ma médaille...J'ai déjà été prise au second tour de la classe libre, je croise les doigts... » Justine, 19 ans, étudiante au CNR de Metz

La professionnalisation des jeunes en région rencontre le problème du manque d'école d'art dramatique en région et d'une saturation du marché. Les écoles d'art dramatique déjà existantes forment *in fine* trop de comédiens pour l'offre régionale réelle. Se former pour devenir artiste dramatique en France, implique alors de travailler le plus possible, et d'accepter une situation précaire, surtout si on ne peut financer ses études. Beaucoup de comédiens en région perçoivent des cachets sans être intermittent du spectacle.

1.2. La professionnalisation en groupe

Il existe une autre méthode de professionnalisation dont le cas typique est donné par la compagnie messine *Les Bestioles* : la professionnalisation en compagnie. J'appelle professionnalisation en compagnie toutes les situations où la professionnalisation du comédien repose sur la professionnalisation de la compagnie.

La compagnie *les Bestioles* s'est créée en 1999, alors que ses membres étaient étudiants à

l'Université de Metz en Arts du Spectacle. Ils réalisaient alors des spectacles principalement en partenariat avec le *Service Commun d'Action Culturelle* de l'Université de Metz. Suite à une rencontre avec des comédiens professionnels qui cherchent à créer des spectacles socio-éducatifs de "théâtre forum", ils décident de devenir, par ce biais, comédiens professionnels. Ils acceptent de réaliser des spectacles éducatifs pour accéder au statut d'intermittents du spectacle et pouvoir créer des spectacles artistiques en direction de leur public.

« Les spectacles interactifs nous ont permis de devenir intermittents et de vivre de notre art, c'est-à-dire de devenir comédiens professionnels et de créer une vraie troupe de théâtre, les spectacles interactifs nous permettent d'avoir un vivier d'artistes qui sont intermittents et avec lesquels on crée des spectacles. » explique Martine, metteur en scène *des Bestioles*.

Cette professionnalisation en compagnie est aussi illustrée par la compagnie *Pardes Rimonim* qui, comme *les Bestioles*, s'est créée en 2005, pendant que les comédiens faisaient leurs études à l'Université de Metz. Contrairement aux *Bestioles*, les comédiens ont fini leurs études à Paris. Ils sont ensuite revenus en Lorraine et ont décidé de se professionnaliser ensemble : Bertrand, Amandine et Claire.

« J'aime travailler à l'allemande, c'est-à-dire en troupe et avec un répertoire de spectacle, donc avec les mêmes comédiens, alors je propose à mes comédiens d'assurer leurs statuts d'intermittents, donc de devenir professionnels. » Bertrand, metteur en scène de *Pardes Rimonin*

1.3. **La professionnalisation via les formes légères : le Théâtre du Petit Pois**

Le *Théâtre du Petit Pois* a été créé par Cathy à Metz en 2008. Cathy est caractéristique d'un type de professionnalisation qui répond à un manque de la décentralisation : la professionnalisation par les petites formes. Les petites formes sont des spectacles de théâtre qui ont des caractéristiques particulières : un ou deux comédiens, courte durée, texte simple, décors légers, petits accessoires. Ce type de théâtre s'adapte particulièrement aux tournées dans les endroits non équipés que sont les écoles, et les bibliothèques par exemple.

Le *Théâtre du petit pois* a aujourd'hui trois spectacle à son actif : l'*Oiseau Bleu* d'après Maurice Maeterlinck, *un Cyrano de poche* d'après Edmond Rostand et *Momo* d'après

Michael Ende. Tous ses spectacles ont trois particularités :

- ils sont accessibles à partir de 7 ans et même de 3 ans pour l'*Oiseau bleu*
- des objets comme des marionnettes, des sculptures, ou robe théâtre forme une spécificité théâtrale,
- ils n'ont qu'un seul interprète : Cathy

Cathy a décidé de créer son association en constatant l'existence d'une demande de spectacles pour enfants :

« J'ai commencé à faire des spectacles, enfin des petits spectacles il y a deux ans avec Claudia, ma maman de théâtre, et grâce à son réseau, on a fait plusieurs tourné dans les MJC, bibliothèques ou dans des écoles. On a constaté qu'il y a un réseau qui est en demande de forme théâtrale légère, alors j'ai décidé de consacrer une partie de mon travail de comédienne à ce type de spectacle... On est le *Théâtre du petit pois*, on crée des petites perles avec une plasticienne, Claudia a la mise en scène et moi au jeu. » Cathy, comédienne, 33 ans

Cathy exprime un manque dans la décentralisation théâtrale de spectacles répondent à la demande des professeurs des écoles et des jeunes mères de famille, ces spectacles doivent pouvoir être donnés dans des lieux non ou mal équipés et avec peu de moyens financiers. Le *théâtre du petit pois* répond à ce manque. De plus, il permet à Cathy de « maintenir son statut » comme elle l'explique ;

« J'ai beaucoup travaillé au théâtre DEST, dans des formes pour enfants, puis j'ai moins travaillé avec eux, je me suis retrouvé avec un besoin de travailler, car le théâtre pour enfants me permettait de faire mon statut sans trop de mal, et je déprime de ne plus faire mon métier, de ne plus jouer...alors je me suis dit qu'il ne fallait pas que je reste dans l'attente de contrat, mais que je devienne mon propre employeur...d'autant que j'avais une certaine expérience entre le travail avec Stéphanie Loik, et au Studio Pygmalion, alors je me suis prise en main et j'ai commencé à travailler un texte pour les jeunes enfants, l'oiseau bleu, et j'ai naturellement demandé à Claudia de m'aider. »

Ainsi, le *Théâtre du petit pois* permet à Cathy de faire une tournée de 24 dates pour la saison 2010/2011, ce qui représente un peu plus de la moitié des dates nécessaire pour avec le statut d'intermittent du spectacle. Cathy a su trouver une solution artistiquement et économiquement satisfaisante pour rester comédienne professionnelle.

1.4. La professionnalisation par l'animation d'atelier: *le Théâtre à Dire*

Le Théâtre à Dire est depuis 2005, un lieu qui propose aux thionvillois de s'initier aux pratiques théâtrales. Il caractérise un mode de professionnalisation qui utilise la formation des

amateurs pour créer et faire vivre une compagnie dirigée par un professionnel, dans une ville moyenne où la présence d'un CDN crée une envie de formation, de découverte du théâtre par la pratique, à laquelle le CDN ne répond pas, ne proposant aucun atelier ouvert.

En effet, « chaque saison *Théâtre à dire* en partenariat avec le C.D.N de Thionville présente au mois de juin pendant une semaine les spectacles créés durant l'année au sein des ateliers. Le comédien et metteur en scène Mohamed Mouaffik apporte son expérience d'une quinzaine d'années dans le domaine de l'animation et dans la gestion des cours de théâtre. En plus de son travail d'animateur d'ateliers Mohamed Mouaffik amène à la compagnie son univers artistique qu'il exprime à travers des créations dans différents domaines : mises en scène de textes contemporains et classiques au sein des ateliers, adaptations de textes dramatiques ou de romans et mises en scène pour ses créations professionnelles, mises en voix et mises en espace de textes pour des lectures, metteur en scène de comédies musicales, intervention auprès d'élèves dans différents établissements pour promouvoir le théâtre, comédien dans ses propres créations... Le projet 2010/2011 de la compagnie *Théâtre à dire* à travers ses ateliers, ses lectures et ses créations s'adresse à des publics divers et espère participer ainsi au développement de la culture à Thionville. »³⁷⁶

Le *Théâtre à Dire* surfe sur une vague entre théâtre amateur et théâtre professionnel. Il s'agit d'une compagnie de théâtre dont le metteur en scène est salarié de la compagnie. Il fait partie des comédiens qui ont été formés par la décentralisation. Il travaillait avec Stéphanie Loik lorsque celle-ci dirigeait le CDN de Thionville. Au départ de Stéphanie Loik, Mohamed s'est retrouvé sans contrat et sans projet. Il s'est un temps tourné vers une compagnie thionvilloise qui est aujourd'hui inexistante mais dont il a récupéré le financement et la convention avec la ville de Thionville. Cependant, Mohamed ne se lance pas dans des spectacles professionnels, il met en scène des spectacles avec les amateurs de ses ateliers.

Mohamed fait un travail qui répond à la demande d'éducation artistique locale des amateurs. Répondre à cette demande de loisir est nécessaire dans une ville moyenne comme Thionville et d'autant plus que CDN s'est dégagé du travail de formation des amateurs à la pratique du jeu théâtral. Mohamed se sert doublement de sa position de metteur en scène d'atelier : d'une part, il assure son revenu en animant des ateliers amateurs et d'autre part en mettant en scène des spectacles avec des amateurs, spectacle qu'il pourrait réaliser avec des professionnels, mais dont le coût reste plus raisonnable avec des amateurs.

Mohamed fait le choix du risque limité. En travaillant avec des amateurs, il assure son

³⁷⁶ Présentation du site Internet de théâtre à dire, <http://theatreadire.com/profile/FontanaRenato>, consulté en juin 2011.

statut par l'animation d'atelier. Ensuite, il fait des créations semi-professionnelles avec certains amateurs (les meilleurs) ce qui coûte moins cher et ne demande pas le même investissement en temps de travail et de préparation. Il exploite un créneau « laisse de côté » par ses pairs, plus facile à assumer pour ce metteur en scène expérimenté.

1.5. La professionnalisation comme seconde carrière

Claude, homme de 53 ans, me raconte qu'il est intermittent depuis un an, il fait du théâtre en amateur depuis toujours et s'est vu propulser comédien professionnel grâce au *Théâtre de Cristal* de Nancy. Claude représente ces quelques personnes qui deviennent professionnelles en seconde carrière. Le cadre régional permet en effet d'accéder à cette seconde carrière. Claude, mais aussi Rolande et Maryvonne sont typiques de ce cas de figure.

- CDN et seconde carrière :

Rolande a suivi les ateliers du CDN de Thionville pendant une dizaine d'années avec un « rêve fou », devenir comédienne. Mais plus les années passent, et moins elle y croit. Puis, un jour, « Stéphanie Loik annonce qu'elle cherche des comédiens pour sa prochaine création et qu'elle a envie d'en choisir deux parmi l'atelier. J'avoue que je pensais avoir une chance, j'ai fait tous les stages, tous les ateliers du CDN » raconte Rolande, professeur de français de 46 ans. Et son espoir n'est pas déçu. Rolande est choisie par Stéphanie Loik, d'abord pour participer à un spectacle qui a comme vocation de tourner dans les écoles. Puis la saison suivante, pour la « grosse création », elle sera la seule semi-professionnelle. Elle fera trois spectacles avec Stéphanie Loik, ainsi que les tournées de ces spectacles.

Le second exemple est celui de Maryvonne, une participante de l'atelier senior, du CDN de Thionville dirigé par L. Gutmann. Elle est retraitée et veuve, elle joue de la mandoline. C'est une spectatrice régulière du CDN de Thionville. Après sa participation à l'atelier senior, Laurent Gutmann l'invite à rejoindre sa création amateur *la Rue*. Puis Laurent Gutmann quitte le CDN de Thionville, il crée un nouveau spectacle *Pornographie* au Théâtre de la Colline à Paris. Il y a un rôle de personne âgée, il le propose à Maryvonne qui dit de cette nouvelle vie :

« Je vis à Paris pendant toute la création, juste à côté du théâtre. Je suis sur le plateau tous les jours. C'est une nouvelle vie, je n'ai pas été aussi heureuse depuis la mort de mon mari »
Maryvonne, retraitée, 68 ans

- Compagnie régionale et seconde carrière :

Claude est un bon exemple de cette seconde carrière. Tout comme pour les CDN, il est difficile pour les compagnies de trouver des comédiens âgés de plus de 45 ans en région. C'est pourquoi des compagnies trouvent dans leurs ateliers un vivier d'acteurs prêt à s'engager dans la pratique artistique professionnelle et qui parfois n'attendent que ça. Claude raconte :

« J'ai eu une première vie, un peu banale : employé, marié, avec trois enfants. Puis, j'ai divorcé... Alors, je cherchais des activités pour mes longues soirées, j'ai toujours aimé le théâtre, je suis rentré à l'atelier du *Théâtre du Cristal* à Nancy. Je me suis senti à l'aise sur scène et le metteur en scène me confiait des rôles de plus en plus importants... Il a monté *Martin Brun*, il m'en a parlé, je n'y croyais pas, j'ai mis un certain temps à réaliser qu'il me proposait à moi de jouer « pour de vrai », j'ai bien sûr dit oui... avec beaucoup de peur, de ne pas être à la hauteur, de faire tout foirer, et aussi que tout s'arrête aussi vite que ça commence... Maintenant, j'attends la suite, la reprise de Martin Brun, et les nouveaux projets. » Claude, comédien, 52 ans

Certains amateurs, les plus jeunes et les plus ambitieux et talentueux, deviendront comédiens à "temps plein", les autres trouveront d'autres emplois comme celui d'animateurs de théâtre ou de personnels renforts.

2. Les animateurs de théâtre à la croisée des professions : les professionnels de la transmission théâtrale.

La pratique du théâtre amateur produit une forme indigène de profession celle d'animateurs de théâtre. C'est une profession qui n'est pas stabilisée, ni reconnue comme telle, car elle mélange des compétences sanctionnées, en France, par des diplômes différents, (celle de comédien et d'animateur socio-culturel) et repose sur une implication personnelle forte.

La profession d'animateur de théâtre entend répondre à l'évolution de la place du théâtre dans l'espace public. Comme l'explique, très bien, Didier Doumergue, lui-même animateur de théâtre : « La déconcentration de certains budgets culturels, gérés aujourd'hui par le Département et la Région, change le sens et le contenu de la commande publique qui a permis au théâtre public de se constituer. Mise en relation avec l'évolution de la politique sociale et avec l'instauration d'une

politique de la ville, elle constitue à la fois de nouveaux lieux d'animation théâtrale, et de nouveaux critères d'appréciation de la compétence théâtrale. Ce qui, du point de vue de la reproduction d'une culture théâtrale nationale, apparaît comme un mode de dénaturation de l'animation théâtrale, son utilisation «publicitaire» ou «identitaire», apparaît localement comme une reconnaissance de la valeur artistique particulière du théâtre. Il peut être en effet, dans le même temps, un moyen de réunion sociale des individus, un support de diffusion et un moyen d'apprentissage pour les individus engagés dans l'événement. Il devient nécessaire de penser autrement les relations entre l'animateur de théâtre et les spectateurs, qui exigent une personnalisation de l'animation théâtrale, et de nouveaux types d'équipements capables de garantir l'efficacité de cette animation. L'animation théâtrale locale pose le problème d'une insuffisance de compétence qu'il faut combler, requérant des savoirs qui ne font partie ni de la formation pratique du comédien, ni de la formation pratique de l'animateur socioculturel. »³⁷⁷ Didier Doumergue défend une profession à part entière qui n'est ni celle de comédien, ni celle d'animateur, qui peut prendre en charge des projets issus de la politique de la ville, de création de spectacles dans les ZUP par exemple, ou de développement de l'action culturelle d'un théâtre. C'est ce que défend également Eric : la profession d'animateur de théâtre.

2.1. Le cas d'Eric

Eric est la seule personne avec Didier Doumergue que j'ai rencontrée en Lorraine qui assume pleinement la qualification d'animateur de théâtre. Pour lui, l'animateur de théâtre est celui qui a en charge la formation des amateurs lors d'atelier de pratique artistique, dans le cadre du loisir ou à l'école. « C'est souvent un travail sur le corps, les énergies, l'affect à plusieurs niveaux : création d'images, diction, déplacement. L'objectif est de rendre le public spectateur du théâtre en général, mais surtout de le faire progresser sur sa connaissance de soi-même et ses relations avec les autres. »³⁷⁸

Eric est âgé de 34 ans, il a suivi une formation universitaire en Arts du Spectacle option Théâtre à Metz, il y a passé une licence, et en même temps, il a commencé son métier d'animateur, sous le compagnonnage de Didier Doumergue, qui dirige la compagnie de Théâtre *le Studiolo* à Metz, dont la particularité est qu'elle est rattachée, par une convention, à

³⁷⁷ Didier Doumergue, « Feuilleton sur l'animation théâtrale », *Nickel*, revue trimestrielle du Studiolo, IRTS de Lorraine, printemps 2008.

³⁷⁸ *Le journal de l'animation*, mai 2001 n°19 pp. 36-37.

l'IRTS de Lorraine. Didier a appris sur le tas à Eric à initier des amateurs au théâtre.

Après sa formation messine et fort de son expérience d'animateur, Eric rejoint le « DESS mise en scène » de Nanterre. Pendant deux ans de 2005 à 2007, il se forme à la mise en scène. Dans ce cadre, il réalisera un spectacle, *le Frigo* de Copi, où il mêle le texte original de Copi et sa propre vie. Le spectacle est conçu avec l'aide du performeur Alberto Sorbelli. Ce travail avec le performeur est caractéristique de l'orientation du travail d'Éric car le performeur ne peut pas être considéré comme un comédien professionnel. Eric ne se définit jamais comme metteur en scène ou comédien, toujours comme animateur de théâtre.

Il sera ensuite régulièrement assistant à la mise en scène de Michel Dydim. En Lorraine, il anime des stages pour les amateurs pour les enfants et adolescents et crée des spectacles à la fin de ces stages. Il anime l'option obligatoire théâtre au lycée de la Miséricorde à Metz, pour la compagnie *Boomerang*, et dirige la lecture amateur pour le festival la *Mousson d'été*. La mission qui lui a été confiée « n'est pas de transformer les personnes en comédiens professionnels, mais de leur apprendre comment le théâtre en tant que langage est un outil de transformation et de formation de l'individu. »³⁷⁹

Au vue de son CV, Eric pourrait prétendre à faire de la mise en scène de manière professionnelle, mais il choisit de rester animateur car pour lui : « C'est ce que je sais faire et ce pour quoi je suis formé. »

2.2. Un référentiel de compétence

Au cours de ce travail de thèse, j'ai pu mener un travail d'observation dans un séminaire européen de rencontre des animateurs de théâtre, qui s'est déroulé à Bruxelles du 26 au 29 avril 2003. Ce séminaire organisé par le *Centre de Théâtre Action*³⁸⁰ belge et du *Réseau Culture-Europe*³⁸¹, devait aborder la question de « l'amélioration de l'expression (au sens de

³⁷⁹ Idem

³⁸⁰ Le Centre du Théâtre Action (CTA), fondé en 1985, est une association culturelle qui a pour mission d'informer et de promouvoir le théâtre-action.

³⁸¹ Le Réseau Cultures-Europe, ce sont des personnes, concernées par le caractère culturel de toute pensée ou action humaine. Ce sont des travailleurs de terrain, des chercheurs, des animateurs ou formateurs, des décideurs. Ils font partie du réseau les personnes qui participent régulièrement à ces travaux, des centres, institutions, ONG,

former l'expression critique) des jeunes par le théâtre » et ceci en se penchant sur les compétences nécessaires aux animateurs. Il faut souligner que le métier d'animateur de théâtre n'est pas institutionnalisé, c'est-à-dire qu'il n'existe pas de diplôme national. L'animation théâtrale n'est donc pas reconnue comme profession indépendante (les animateurs sont reconnus comme comédien ou metteur en scène). Ce séminaire, qui réunissait des animateurs, avait comme but d'essayer de formaliser leur activité et de dégager, par-delà les barrières linguistiques et culturelle, une vision commune de leur métier et une déontologie qui peut permettre de garantir la qualité de leur action. Les conclusions de cette réflexion sur les animateurs de théâtre, le référentiel de compétences qu'elle a produit s'applique parfaitement à l'exemple d'Éric.

- **Les savoirs nécessaires pour être animateur de théâtre.** Il s'agit d'acquérir des capacités pratiques dans différents domaines :

- choix du texte : choisir un texte adéquat aux amateurs et au besoin capacité à l'adapter
- distribution : connaître le fonctionnement de l'emploi et pratiquer le changement de rôles pour éviter les frustrations liées à l'exclusivité des premiers rôles
- communication: savoir parler aux amateurs, trouver les mots justes pour les sécuriser et leur permettre de se dévoiler, mêler la technique et le vécu de l'amateur
- ! dynamique du groupe : accorder du temps important à la formation du groupe, temps de pause, de repas, d'échange, donner la parole au groupe

- **Il importe également d'acquérir une sensibilité artistique:** pour un animateur de théâtre, le spectacle produit doit être de qualité, Éric y prête une grande attention :

« Dans le travail avec les amateurs, le spectacle est un moment important, ils sont sur scène, fragiles. C'est important pour moi, qu'ils aient tous un rôle qui leur convient, qu'ils soient beaux sur scène dans un spectacle de qualité. »

Ce sens de la qualité s'acquiert par la fréquentation de spectacles et l'attention aux techniques du corps des individus.³⁸²

ou Hautes Ecoles qui collaborent sur l'un ou l'autre sujet de recherche, de formation ou d'action.

³⁸² J-M. Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, op. cit.

2.3. Les enjeux de la formation de l'animateur théâtral

L'animateur de théâtre s'inscrit dans un processus d'éducation. Il a la charge de transmettre un savoir théâtral, artistique, mais aussi :

- Un savoir corporel
- Un savoir culturel
- Un savoir-vivre en collectivité

La formation d'animateur de théâtre est donc au cœur d'un double questionnement : qui doit être en charge de cette formation des amateurs et que deviennent les étudiants formés au théâtre dans le cadre scolaire (lycée et université) ? Qui doit être en charge de la formation des amateurs de théâtre ?

Selon les animateurs rencontrés, la réponse est double. Les animateurs ont besoin d'une formation particulière qu'ils peuvent acquérir avec des animateurs spécialisés mais qui engage aussi un contact régulier avec des comédiens professionnels qui les mettent en rapport direct avec le processus de création professionnelle.

Tous les étudiants formés en théâtre ne peuvent devenir comédiens ou metteur en scène professionnel. L'animateur constitue un des métiers proches de la formation qu'ils ont reçue, mêlant pratique théâtrale et universitaire. Eric n'est pas le seul qui a choisi la voie de l'animation théâtrale et décidé de se tourner vers la formation des amateurs. Nicolas a fait le même choix qu'Eric, car pour lui :

« Il est important de continuer à créer avec des amateurs, je ne me vois pas travailler autrement, surtout si je veux faire du théâtre. » Nicolas, 33 ans, animateur culturel.

L'animation de théâtre est, de ce fait, une profession en train d'être stabilisée. Il existe une Licence professionnelle « encadrement d'ateliers de pratique théâtrale » proposée à Paris 3, Sorbonne nouvelle. Cette licence a « pour objectif la formation d'intervenants artistiques en milieu scolaire, associatif, théâtral ou sur le terrain social (hôpitaux, prisons...) »³⁸³ Il s'agit d'une formation initiale sur un an. Ce type d'initiative devrait être développé afin de proposer des formations diplômantes à certains étudiants formés au théâtre.

³⁸³ Fiche de présentation du diplôme cf annexe

3. Les besoins de professionnels dans le monde amateur

Comme le signalent les auteurs de *Le Théâtre des amateurs* « le recours à des professionnels dans certaines phases ou dimensions de projets de création théâtrale d'amateurs n'est ni rare ni exceptionnel »³⁸⁴. Les amateurs peuvent faire appel à des professionnels de quatre manières. Trois d'entre elles sont bien identifiées par Thomas Morinière :

- « l'encadrement par des professionnels »,
- la participation du professionnel à « la réception en tant que spectateur »,
- « l'appropriation par les amateurs de production professionnelle en vue de leur reproduction sur scène »³⁸⁵

-s'ajoute l'ensemble des techniques professionnelles, qui constitue une dimension souvent oubliée de la présence de professionnels dans un spectacle, dans un but technique.

En effet, les amateurs se trouvent souvent confrontés à des besoins auxquels ils ne peuvent pas répondre eux-mêmes. Les professionnels interviennent en réalité de deux manières soit d'une manière directe (intervention précise et visible dans le spectacle par apport de savoir faire technique, assistance à la mise en scène, etc.), soit de manière plus indirect (stage de formation, conseils, ...). Ces besoins sont de trois types : techniques, artistiques et organisationnels.

- Les besoins au niveau technique concernant la lumière, la scénographie, et les costumes : les troupes amateurs se trouvent souvent démunis parce qu'ils ne produisent pas les savoirs faire requis en la matière. Pour parer aux besoins de création lumière, les amateurs engagent souvent un technicien lumière professionnel. Cela pallie deux manques : les amateurs n'ont que rarement les compétences pour mettre un spectacle en lumière, et les troupes amateurs ne sont pas équipées pour mettre leur spectacle en lumière (projecteur, rampe, ...). Les techniciens lumière engagées vont arriver avec leurs compétences et leurs réseaux afin d'emprunter le matériel nécessaire.

Pour les besoins de costumes et de scénographie ou d'accessoires, l'appel à des costumiers

³⁸⁴ M-C Bordeaux, J. Caune et M-M Mervant-Roux (dir. par), *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art*, Montpellier, entretemps editions, 2011, p. 22.

³⁸⁵ Thomas Morinière, op.cit. p. 24.

ou scénographes est là encore souvent utile surtout pour les jeunes compagnies amateurs. Tout comme pour les besoins en lumière, faire appel à un professionnel, c'est pouvoir accéder à des réseaux de fourniture de costumes ou de lumières.

Le professionnel permet aussi de travailler efficacement et rapidement et il connaît les « plans pas cher » comme explique Jacques, metteur en scène de *Plexus* :

« Je préfère mettre de l'argent dans un salaire d'un professionnel, comme le technicien lumière et la costumière car ils disposent d'un savoir technique que je n'ai pas et que personne ne dispose dans la troupe. De plus, ils permettent (les professionnels) une vraie économie, car ils savent où se fournir et disposent d'un réseau d'échange important. » Jacques, 54 ans, MCF

- Les besoins au niveau de la mise en scène : les troupes amateurs n'ont parfois pas de metteur en scène attitré, ils créent de manière collective et ont besoin d'une personne qui fait le « regard extérieur » et permet d'atteindre une meilleure qualité au spectacle. De plus, les comédiens amateurs se reconnaissent un défaut de formation en jeu d'acteur. Un metteur en scène peut leur apporter des techniques de jeu et les aider à améliorer leurs pratiques.

« Lorsqu'on travaille avec un metteur en scène que l'on invite, je veux dire que l'on paye, on sent une différence, on avance plus vite, et on travaille le jeu d'acteur. Entre nous, c'est plus du placement, des jeux un peu gros...avec lui, c'est en finesse, en écoute, il dirige vraiment... On essaye d'en inviter un par an, et de changer chaque année, mais ce n'est pas toujours possible...Le metteur en scène ne vient que quelques séances, pour mettre le spectacle en place, et nous faire travailler sur les scènes. » Marie, 50 ans, institutrice, et comédienne au *Gai Luron*.

- Les besoins au niveau de la construction de projet : les troupes d'amateur parlent aussi d'un autre besoin important qui se situe, lui, en aval des spectacles, celui de la construction du projet et plus particulièrement du choix du texte.

« Souvent à la rentrée, on est face à un problème. Une compagnie amateur, c'est une troupe, avec un nombre précis de comédiens, autant de femmes et autant d'hommes. La construction du spectacle, c'est-à-dire le choix de la pièce doit se faire en fonction du nombre et du genre, il n'est pas question de demander à un acteur de ne pas jouer...Alors, c'est un moment difficile, car il faut lire, et choisir, surtout trouver... Parfois, on manque d'idées, parfois on aimerait essayer de nouveaux auteurs, on ne sait pas toujours où et comment chercher...il y a trop de pièces et l'on a pas le temps de faire ce travail-là. » Joël, comédien amateur, agent EDF, 45 ans.

Les compagnies amateurs, comme les compagnies professionnelles, ont besoin pour assurer leur survie d'un suivi administratif et de personnel renfort pour la création. Comme les compagnies professionnelles, elles font appel à des intermittents du spectacle qui dispose des savoirs, qu'ils n'ont pas, ou qu'ils n'ont pas le temps d'acquérir. C'est ainsi que des liens naissent entre professionnels et amateurs dans le cadre amateur.

4. Les autres voies de professionnalisation : techniciens, administrateurs, relations publiques

Les étudiants qui suivent les filières universitaires de formation au théâtre, telle que la filière Arts du Spectacle, ne visent pas qu'à devenir comédiens ou metteurs en scène, du fait de la nature de la formation même et du nombre d'étudiants. Ainsi un certain nombre de personnes formées en ADS vont s'orienter vers d'autres métiers tels que ceux de techniciens, chargé de relations publiques ou administrateurs dans des théâtres ou des compagnies professionnelles. Ces personnes formées au théâtre veulent rester dans ce monde. Elles ne pourront pas l'être du côté de la scène alors elles choisissent, par envie ou stratégie professionnelle, de travailler du côté des coulisses, elles le vivent plus ou moins bien :

« Là, je suis technicien lumière, mais je ne veux pas me couper de la scène, j'espère y revenir un jour, c'est ce que me plaît le plus... » Sébastien, étudiant en ADS aujourd'hui technicien lumière

« Je travaille dans l'administration certes, mais je vais quand même continuer à faire de la mise en scène, en amateur. » Charlotte, ancienne étudiante en ADS

« Je cherche à travailler dans l'administration, administrateur c'est ça qui me plaît, on me dit depuis toujours que je finirai dans un ministère... » Stéphanie, ancienne étudiante en ADS, à la recherche d'un emploi, après avoir fait plusieurs contrats relations publiques dans des théâtres

Le plus grand nombre d'étudiants issus d'ADS vont travailler du côté des coulisses du théâtre. Par exemple, Pierrette a 28 ans, et travaille comme chargée de communication pour différentes compagnies à Paris. Elle a notamment travaillé pour la compagnie *Boomerang* et à la *Mousson d'été*. Pierrette a suivi une formation ADS à l'université de Metz, mais elle a finalement choisi de travailler dans le domaine de la communication :

« Je me suis vite rendu compte que les autres étudiants étaient plus brillants que moi sur scène, de plus, je n'avais pas forcément envie de faire une carrière de comédienne. Donc, j'ai fait des stages avec des compagnies de théâtre et je travaille à Paris depuis 5 ans » Pierrette, chargée de communication et de production, 28 ans

Katia a suivi la même voie que Pierrette, après une licence en ADS, elle décide « de rentrer dans les bureaux » parce qu'explique-t-elle :

« On ne peut pas tous devenir comédien, et je pense qu'on ne le veut pas tous, moi, je ne me sens pas à l'aise sur scène, pourtant j'adore le théâtre, la danse, mais je préfère travailler en amont, ou accompagner les artistes » Katia, chargée de communication pour le 112 à Terville.

Les techniciens, administrateurs, relations publiques ou encore chargés de communication sont le personnel renfort³⁸⁶ pour les compagnies de théâtre professionnelles. Ces postes garantissent le statut professionnel des compagnies car elles ont le budget pour embaucher ce type de personnel, ce qui est souvent ressenti comme un manque dans les troupes d'amateur.

5. Le marché du théâtre régional : loisir/culture/spectacle

Pour finir cette réflexion sur la professionnalisation en région, il est intéressant de s'arrêter un instant sur la notion de marché local du théâtre, enfin de comprendre le fonctionnement de l'offre théâtrale et de la demande des amateurs, pour sortir des conceptions qui opposent systématiquement professionnel/amateur, public/privée. Le marché théâtral local représente l'ensemble des offres théâtrales publiques et privées (spectacle et formation) ainsi que la demande (issu des spectateurs et praticiens). Le monde professionnel et amateur ne s'opposent pas car les offres et les demandes ne sont pas en concurrence, mais complémentaires. Afin de mieux comprendre son fonctionnement, il est donc plus judicieux de réfléchir par réseau (Latour).

Le comédien et metteur en scène, Nicolas T. représente de manière idéale le fonctionnement du marché théâtral local, car il n'oppose pas dans ses compétences professionnelles, le théâtre public, privée ou amateur. Nicolas T. a commencé sa carrière de comédien comme amateur au *Troupô* à Nancy alors qu'il était encore étudiant. Il a vite pris la direction de la compagnie et l'a spécialisé dans le domaine du tous publics en adaptant les spectacles aux enfants et aux parents. Il devient comédien et metteur en scène dans trois compagnies régionales différentes, il est reconnu comme expert, et intervient comme programmateur à la salle municipale *Europa* à Hettange-Grande (Moselle), au *Mom théâtre* à Rombas (Moselle), et il dirige le festival *Nouvelles pistes* (festival de cirque nouveau) à Thionville (Moselle), à la demande des mairies concernées. Nicolas s'intéresse aussi au théâtre d'improvisation, qui est plus considéré comme une pratique amateur, il y intervient comme professionnel.

³⁸⁶ Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 96.

De même, les spectateurs réguliers différencient mais n'opposent pas amateurs et professionnels, le spectateur régulier va prendre en compte l'ensemble des propositions de spectacles sur une zone géographique donnée (souvent autour de son domicile) et va composer ses choix de sortie en mélangeant du théâtre public, du théâtre privé ou municipal, à l'occasion, un spectacle amateur. Ainsi Sylvie explique :

« En début de saison, j'essaye de récupérer le plus de programmes possible, autant en théâtre quand concert, et je vais une sélection, en essayant de respecter un budget et un calendrier, je sors une fois par semaine, et j'essaye de voir des spectacles différents et complémentaires, alors je m'abonne à Thionville au théâtre, ensuite, je choisis ensuite une série de spectacle à la Passerelle qui sont plutôt des concerts ou des humoristes, ensuite je vais à Metz voir de la danse et pour le reste c'est des envies moins définies...Je vais voir des gens que j'aime bien ou des coups de cœur...et puis je vais aussi voir mes amis (amateurs) jouer une fois par an, c'est une sortie obligatoire et souvent plaisante... » Sylvie, 35 ans, kinésithérapeute

Le marché local du théâtre est évidemment concurrentiel, mais les offres de théâtre professionnel et amateur y coexistent.

quand les professionnels travaillent avec des amateurs

Pour conclure cette partie, je m'attarderai sur les raisons qui poussent les professionnels, comme les artistes dramatiques, comédiens et metteurs en scène, à travailler avec des amateurs. On peut dégager deux raisons:

- une (re) qualification professionnelle
- relativiser/assurer un monopole professionnel

Aujourd'hui, l'amateur n'a plus le même statut, il est traité de manière symétrique, comme dans le spectacle *la Rue*, où les amateurs sont mis en scène, en témoignage respectueux de leur investissement dans leur pratique de spectateur. Ce spectacle peut être vu comme un contre don pour leur don de soi. L'amateur peut donc contribuer à requalifier le professionnel et à confirmer son monopole tout en le relativisant.

Ces rencontres amateurs-professionnel se voient aussi dans les ateliers/laboratoire du CDN de Thionville, qui proposent tant aux amateurs qu'aux professionnels de venir partager un enseignement dispensé par un professionnel invité et d'échanger leurs savoirs. Cet atelier contribue à une remise en cause du monopole du professionnel en région. En effet, ce laboratoire montre que les capacités des amateurs et des professionnels sont identiques, et qu'ils peuvent s'ajuster les uns des autres. Il favorise une recomposition des compétences, une déprofessionnalisation du savoir théâtral au profit de sa personnalisation.

Le professionnel reste celui qui prend le risque individuel de monter sur scène, de tenter de gagner sa vie avec son art, et d'être reconnu comme professionnel.

Mais la mise en place de ces diverses formes de collaboration entre amateur et professionnel confirme au public l'utilité sociale du professionnel. Le professionnel de théâtre est celui qui crée du lien social, qui répare des injustices, qui donne la parole.

CHAPITRE 3

LES ACTIONS INNOVANTES DANS L'ESPACE LORRAIN

Aujourd'hui la majeure partie de la population française est entrée en contact avec le théâtre, mais le savoir artistique ne se communique pas qu'à travers le réseau de théâtres publics. Même si la décentralisation théâtrale en France, telle que l'a proposée A. Malraux fonctionne, il n'en reste pas moins que certaines personnes résistent encore de manière consciente au théâtre public où en proposent des alternatives, c'est en tout cas, ce que font les dispositifs que je vais présenter. Le premier préfigure la décentralisation théâtrale, les autres en sont des émanations ou ont été pensés en réaction à celle-ci.

Le théâtre en Lorraine propose des actions dynamiques et innovantes aux passionnés de théâtre : ces actions ont pour particularité de lier les professionnels du théâtre et les amateurs grâce à des dispositifs qui, plutôt que d'opposer professionnels et amateurs, les confondent. Ces dispositifs innovants prennent en compte les amateurs des années 2000, qui sont des amateurs équipés. Ils combinent une tradition et une nouveauté. Tradition, car ils sont issus de la décentralisation théâtrale. Nouveauté car les amateurs y vivent à côté et en accord avec les professionnels. En effet, les amateurs – et les professionnels- sont sortis de l'affrontement dual, le théâtre en région étant aujourd'hui institué et stable, le professionnel n'est plus celui qui s'oppose aux amateurs- souvent pour défendre son professionnalisme-, mais celui qui fait cause commune avec les amateurs, en travaillant pour eux ou avec eux.

Les dispositifs innovants servent les amateurs, les professionnels et aussi l'économie locale du théâtre. Les amateurs sont porteurs d'innovation car ils veulent appliquer et transmettre leur savoir : ils le font circuler en étant au contact des professionnels et en le restituant aux autres amateurs dans les troupes d'amateurs ou les ateliers, ou encore lorsqu'ils échangent entre spectateurs.

Je vais dans cette partie présenter quatre types de dispositifs innovants. Ces dispositifs mêlent amateurs et professionnels, dans des lieux où le théâtre n'est pas chose aisée comme certaines communes rurales des Vosges, ou les prisons. Ces quatre dispositifs sont : le théâtre du Peuple à Bussang, des dispositifs dans l'espace privé (théâtre d'appartement, dans un collège et dans une abbaye), des dispositifs dans l'espace public (le théâtre en site, en

francique mosellan, et des dispositifs sociaux) et enfin le théâtre comme moyen d'interpellation dans l'espace public (en prison et théâtre forum). Mais commençons par les facteurs de la dynamique locale qui peuvent être aussi intra-professionnel, avant de revenir à l'innovation qui va plus nous occuper dans ce travail.

1. Les facteurs de la dynamique théâtrale locale

Pour qu'un dispositif innovant voit le jour, il faut qu'il y ait une conjoncture particulière. Deux types de conjoncture peuvent permettre son émergence, l'une est locale et l'autre nationale. Les dispositifs innovants sont souvent plus visibles localement, bien qu'ils soient la rencontre de plusieurs dynamiques :

- une dynamique locale qui peut être privée ou publique
- une dynamique nationale, souvent en lien avec une volonté politique, comme la décentralisation théâtrale ou un programme culturel des quartiers. Ces politiques nationales sont saisies par des acteurs locaux et utilisées par eux pour mettre en place une dynamique locale qui conduit souvent à une innovation sur le territoire,
- une dynamique professionnelle, qui constitue en réalité un renouvellement artistique lié à la concurrence, aux innovations techniques, à la recherche expérimentale, aux formations universitaires.

Ainsi, un dispositif innovant a besoin, pour sa réussite, de convaincre ses pairs ou les politiques locales ou nationales. Il se situe dans une logique professionnelle ou politique. La logique professionnelle n'est pas propre à une région, mais elle fait apparaître localement des innovations tant du point de vue de la création que de la réception. En Lorraine, elle entraîne une dynamique artistique que je traiterai en premier.

Nous examinerons ensuite les dispositifs qui sont développés en Lorraine, dans une perspective de valorisation de l'espace public local et dans une logique de déprofessionnalisation.

1.1. Convaincre les pairs : innovation théâtrale, création et réception

Pour qu'il y est innovation théâtrale, il faut que les créations valorisent une dimension technique. Celle-ci repose essentiellement sur une intermédiabilité, qui fait se rencontrer les arts plastiques, la danse, la musique, le discours scientifique, et le théâtre. S'intéresser à la création/innovation théâtrale, c'est questionner les conditions de réalisation du spectacle : thème traité, manière de faire et de penser un spectacle, entrer dans les coulisses, regarder vers la direction d'acteur, décortiquer les modes de création. Je commencerai en présentant les spectacles retenus, les conditions de la création et leur scénographie, pour finir par la réception et le point de vue des spectateurs.

Les spectacles retenus ont tous été créés par des compagnies subventionnées publiquement (Région/DRAC), elles jouissent toutes d'une reconnaissance régionale, jouant dans les CDN, scènes conventionnées. Elles ont une reconnaissance nationale, notamment *Arsène* qui a été programmé au *Festival d'Avignon (in)* en 2003. Il s'agit aussi d'un corpus de spectacles auxquels j'ai pu assister et où j'ai pu entrer en relation avec l'équipe de création (acteur, metteur en scène). Ces spectacles ont tous été joués en Lorraine. Trois types de spectacles sont dégagés des observations : le théâtre conférence, le théâtre autofictionnel et le théâtre d'Arsène. Ils associent performance, arts plastiques et ethnographie.

1.1.1. Les spectacles

Le choix du corpus de spectacle répond à plusieurs caractéristiques :

- la première est celle du caractère innovant ou du moins très contemporain dans la création,
- le choix du texte/support textuel ou du thème,
- un rapport scène/salle particulier (par la scénographie) ou pour le jeu avec l'illusion dramatique
- des créations récentes (au plus sept saisons en arrière).

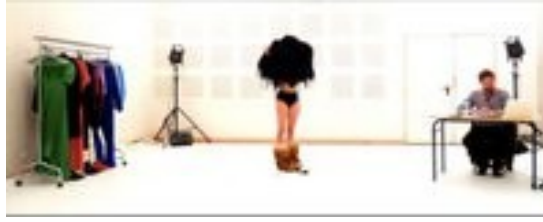
- Le théâtre/spectacle conférence

On voit fleurir dans les programmations théâtrales des spectacles qui sont à la fois une conférence et un spectacle, c'est-à-dire où l'on voit sur scène un acteur/performeur tenir un propos académique et un autre acteur ou danseur illustrer (plus ou moins) les propos. Je prendrai deux exemples de spectacle : *La conférence sur les Asas, chasseurs de météores* de la compagnie *Arséne* et *La variété française est un monstre gluant* conception d'Aurélie Gandit et Matthieu Remy.

Le premier cas est la conférence dansée de Matthieu Remy et Aurélie Gandit. Aurélie Gandit est formée en danse et a soutenu une maîtrise d'histoire de l'art à l'université de Nancy 2 *sur les arts plastiques et la danse : le Ballet Théâtre Contemporain (1968-1978)*. Elle intègre en 2000 la formation curatoriale de l'école du Magasin-Centre National d'Art Contemporain de Grenoble et signe comme co-commissaire l'exposition *Digital deviance*. Matthieu Remy est maître de conférences en langue et littérature française à l'Université Nancy 2. Il est aussi agrégé de lettres modernes. Il a travaillé aux *Inrockuptibles*, à *Rolling Stone*, et à *Télérama*. Aujourd'hui il tient une chronique sur la stylistique des hits dans *Novo* et travaille sur la représentation de la société de consommation dans la littérature contemporaine. Il s'agit, dès l'origine du projet, d'une rencontre entre le monde académique et le monde artistique.

La variété française est un monstre gluant, met en scène un performeur Galaad Le Goaster et Aurélie Gandit. Il est en charge du texte, assis derrière une table, parfois assis sur la table, il reprend, en tout cas, les postures d'un professeur faisant cours. Aurélie illustre le propos en dansant sur des chansons de variété (Sardou, Gainsbourg, ...) ou pendant la lecture du texte. Elle change plusieurs fois de costumes. L'espace scénique est coupé en trois :

- l'espace du texte académique : l'espace du performeur
- l'espace centrale de la danse : celui de la danseuse
- l'espace coulisse : celui des costumes



La variété française est un monstre gluant

La danseuse ne dit aucun texte, le texte est lu comme dans une conférence. La parole ne provient que du performeur. Il y a donc une séparation entre celui qui sait (le performeur) et l'artiste qui ne fait qu'illustrer le propos ou la traduire pour le rendre accessible par l'émotion /le sensible qui peut, lui seul, être partagé par l'ensemble des spectateurs.

La conférence sur les Asas, chasseurs de météores, est le deuxième cas de figure, mis en scène par Odile Darbelley et Michel Jacquelin³⁸⁷, compagnie *Arsène* : il s'agit d'une conférence sur une « ethnie minoritaire » les Asas, l'enjeu du spectacle est de présenter les Asas, de les faire connaître en France. Les Asas sont présentés dans le spectacle comme « une ethnie minoritaire et autochtone du Grand Nord Sibérien. Vers la fin du paléolithique supérieur, on pense que les Åsa participèrent aux grandes migrations à travers le détroit de Béring, migrations qui aboutirent aux peuplements Amérindiens. La similitude d'un certain nombre de rituels Iso avec ceux pratiqués encore actuellement par les Åsa est d'ailleurs souvent avancée comme preuve de l'origine de ce peuplement. Aujourd'hui, il ne reste que quelques petits groupes d'Åsa, éparpillés sur la banquise (leur population est estimée à quelques centaines d'individus). On les appelle chasseurs de météores parce qu'ils vivent dans des zones toujours recouvertes de glace et de neige, là où tout objet solide retrouvé sur le sol ne peut venir que du cosmos. Le Professeur Swedenborg, parti à la recherche des restes de l'expédition André (André, que le père du Professeur (le Général Swedenborg) aida dans la préparation de son voyage, et qui disparut alors qu'il tentait de rejoindre le pôle en ballon) découvrit les Åsa et étudia les conséquences de la chute de divers objets tombés du ballon (petits pois, bol, etc.) sur le comportement et les rituels de ces populations. Il ramena de son expédition un recueil de notes (qui aurait fait référence s'il

³⁸⁷ Odile Darbelley a reçu une formation de comédienne (principalement auprès de Yorgos Sévasticoglou et Antoine Vitez) tout en poursuivant des études universitaires en particulier à Paris III (maîtrise de Lettres modernes et D.E.A. de Théâtre). Elle est co-responsable de la chronique Arrêt sur image à Théâtre/Public. Agrégé d'Arts Plastiques et titulaire d'une thèse sur la photographie, Michel Jacquelin mène en parallèle deux activités : celle de plasticien (il expose entre autres au CREDAC et pour la Galerie Michèle Chomette) et celle de photographe pour le théâtre et la danse (il photographie en particulier les spectacles d'A. Vitez, T. Kantor, P. Bausch, C. Régy, W. Forsythe et collabore à de nombreuses revues comme Théâtre/Public, La Revue du Théâtre, Mouvement). Odile Darbelley et Michel Jacquelin créent ensemble, à partir de 1993, leurs propres spectacles/performances.

n'avait été soigneusement tenu caché par son auteur) et les preuves de l'origine Åsa de sa femme de chambre mythique Hanna Hurri (qu'il fit cependant passer par commodité pour Inuit). On trouve encore aujourd'hui, dans certaines processions de masques Åsa, l'effigie du Professeur. » Dossier du spectacle.



Les Asas

C'est une ethnie, évidemment imaginaire, inventé par Odile et Michel, que l'on retrouve dans plusieurs spectacles. La conférence sur les Asas est animée par *Mona Hurri* qui est « la descendante d'Hanna Hurri la femme de chambre sourde et muette, rééduquée par le Professeur Swedenborg. Elle est celle qui communique : elle fait le lien entre les Åsa, l'extérieur et A. Pophtegme. C'est une sorte de soigneur et elle veille sur les Åsa comme sur le public. » Elle a en charge de présenter les Asas, leurs arts, et leurs cultures et aussi de traduire un Asa présent, qui parle une langue gutturale, raconte son quotidien, récite des poèmes, et témoigne, celui-ci est habillé de manière européenne en costume noir.

La conférence se déroule dans le hall du théâtre BMK, Théâtre du Saulcy à Metz. Autour des spectateurs, une série de photographies présente les Asas, on peut y voir les costumes traditionnels, des masques, et voir les Asas dans leur quotidien. La conférence est d'un style universitaire, avec en plus de la présentation de *Mona Huri*, des interventions ponctuelles sont faites de la salle par un érudit, Michel. On peut distinguer trois types de parole :

- la parole universitaire ou scientifique portée par Mona et par des interventions de Michel, (explication des photos, récit d'anecdotes quotidiennes, observations) « Elle essaie d'expliquer et de comprendre le monde ; elle s'appuie sur des protocoles d'expériences, des observations et débouche sur des conclusions. Elle recouvre des domaines divers, allant de l'ethnographie à

l'astronomie, de la météorologie à l'écologie. »

- la parole des Asas qui est spirituelle ou poétique. « Elle renvoie à une métaphysique, et tente de penser le monde à travers des rituels (musiques, danses, masques, théâtre...) et une tradition. »

- la parole artistique portée par tous les acteurs présents, elle est aussi présente dans les photos exposé : « Elle essaie d'inventer un monde. Elle repose sur une production d'oeuvres, des gestes ou des attitudes, fabrique des dispositifs. On est dans le domaine de l'expérience sensible. »

Dans *la Conférence sur les Asas*, le discours scientifique et indigène forment un tout : ils ne sont pas séparés ou en contradiction, ils se juxtaposent pour créer une poésie qui peut être comprise par le spectateur. Les acteurs interprètent des personnages proches d'eux, ils adoptent un jeu simple (sans effet) et détaché, Hugues qui participent à la dernière création me confiera : « Travailler avec Michel c'est assez compliqué, le mot d'ordre c'est ne joue pas, le personnage porte mon prénom, et pour Odile, c'est toujours plus ou moins le même personnage, qui reste assez proche d'elle. » Hugues, comédien, 34 ans.

- Le théâtre d'Arsène : entre performance/arts plastiques/ethnographie

Le théâtre d'Arsène que nous avons déjà évoqué avec *la conférence sur les Asas* est un théâtre difficile à qualifier car il mêle plusieurs inspirations et reste singulier sur scène. Odile Darbelley et Michel Jacquelin proposent des créations qui reposent sur un référentiel qui leur est propre : l'art tangent et les Asas, et une série de personnages : le professeur Swedenborg, Duchamp Duchamp (frère de Marcel Duchamp inconnu), Hanna Huri ou Mona Hurri (petite fille de la servante du professeur, descendante des Asas), Jack o'Metty (pompier de service)...

« L'art tangent, c'est celui que l'on croise quand on passe à côté. Le point de tangence est pile poil entre Marcel Duchamp et Duchamp Duchamp. L'art tangent, c'est un autre art contemporain, un art underground qui dépasse largement les catégories habituelles de l'art. Depuis Duchamp Duchamp, au fil des mouvements et des groupes, le coefficient de tangence des œuvres est variable. On peut cependant imaginer que moins une œuvre est connue et plus elle est tangente. »

« Le professeur Swedenborg : Suédois émigré tout d'abord à Vienne, il doit rapidement s'enfuir et parcourt l'Europe en tous sens. Il partage son temps entre l'observation astronomique, (il découvre et observe les hapax, phénomènes lumineux qui ne se produisent qu'une fois et que seule la photographie ou les chamans Iso peuvent capter) et l'étude des images laissées dans

l'espace par les corps vivants ou morts. Cette double préoccupation le conduira à s'intéresser à l'hypnose, à la foudre et aux effets secondaires du flash photographique. Découvrant Trimoli, il le fit connaître, et se lia avec Duchamp Duchamp. Il rechercha les traces de l'expédition Andrée en Arctique et en Sibérie où il découvrit les Åsa. Il y marqua beaucoup les esprits et continue à les visiter bien qu'après avoir réalisé sa grande expérience, il ait disparu mystérieusement et soit considéré aujourd'hui comme mort. Sa visite chez les Åsa est fixée tous les ans au solstice d'hiver. Il fut donc le premier à avoir l'intuition de l'existence des Asa et ramena avec lui Hanna Hurri, sa fidèle femme de chambre (devenue par la suite mythique). Le Professeur Swedenborg a voulu "La Fondation Professeur Swedenborg pour l'Art Contemporain" dont il confia la présidence à Duchamp Duchamp. Emmanuel Rath, son actuel dirigeant, lui a donné sa dimension et son rayonnement international. »

La compagnie *Arsène* propose différents types de spectacles (conférence, installation, création théâtrale) et y reprend toutes ces références communes (les Asas, l'art tangent, l'ethnologue, ...). Ces spectacles s'amuse à combiner un jeu avec des lieux communs artistiques (Duchamp) e le savoir académique en pastichant le discours ethnologique.

Le théâtre d'*Arsène* crée un univers qui dépasse les spectacles, qui se retrouve dans une littérature,³⁸⁸ des expositions, le tout participant à la création d'un monde particulier.

- Le théâtre autofictionnel : *souviens-toi, et la bibliothèque vivante*

La compagnie *Pardès Rimonim* et son metteur en scène Bertand Sinapi proposent, un travail sur le souvenir et la mémoire. Ils ont travaillé avec des sociologues chargés de récolter un matériau sur la base d'entretiens avec des personnes âgées et des enfants, ainsi qu'avec un groupe d'amateurs de tout âge.

Pour *Souviens-toi*, le metteur en scène utilise un procédé connu. Il demande aux acteurs de raconter des souvenirs personnels et va les mettre en récit, puis en scène. Ce qui est plus rare c'est que le hall du théâtre accueille une armoire dans laquelle sont rangés quelques objets personnels des acteurs qui témoignent de la véracité des propos entendus sur scène. Sur

³⁸⁸ Odile et Michel ont écrit un article au sujet des Asas : « Le théâtre de l'enlèvement, exemple des Åsa », *Le Mythe : Pratiques, Récits, Théories, Anthropologie et Psychanalyse* Volume 4, Sous la direction de Markos Zafirooulos et Michel Boccara, Éditions Economica Anthropos, 2004, pp. 223-234.

scène, le spectateur pouvait entendre le récit d'une comédienne et de sa sœur handicapée, et retrouver une photo d'elles dans la partie vitrée de l'armoire. La parole délivrée sur scène se voit alors confirmée hors scène. La parole poétique devenant réel.

La Bibliothèque vivante de Cécile Arthus fonctionne un peu près de la même manière. Il s'agit de se rendre dans une bibliothèque publique et d'emprunter un livre humain, qui va se raconter. Une fois son choix effectué, le spectateur se retrouve seul avec un acteur dans un coin de la bibliothèque. Cet acteur va d'abord lui raconter une histoire (conte, extrait de pièce, ...) puis va ensuite lui raconter sa vie et ses choix.

J'arrive à la bibliothèque vers 14 heures, je suis accueilli par Anaël du NEST, qui m'explique le concept et me demande de choisir un livre. Je remarque qu'il y a presque toute l'équipe administrative du NEST et qu'il porte des tee-shirts NEST, les acteurs aussi, avec en plus une phrase de leurs récits personnels et « je suis un livre vivant ». Je choisis donc un récit : une féministe de 30 ans (sur le conseil de Claire Marie du NEST). Je dois revenir pour 14H45, heure de mon rendez-vous avec Marie. Je décide d'attendre en ville. Sur la vitrine de la bibliothèque, je remarque l'autocollant signalétique du festival (l'Afrique en forme de visage de femme) et les affiches du NEST pour la bibliothèque humaine.



La bibliothèque vivante

Je reviens à l'heure dite, on me conduit à une place dans la bibliothèque où mon livre m'attend, c'est une jeune femme de trente ans en jupe et tee-shirt NEST. J'écoute son récit qui s'ouvre par un conte, puis après un temps de silence me raconte ses choix de vie. Je passe un quart d'heure avec elle, c'est le temps du spectacle. Je regagne le hall où l'équipe du NEST recueille les avis des spectateurs.

Carnet de bord, des frontières et des hommes, 2011

Les acteurs font partie de la société civile et ne sont pas professionnels. Ils sont là pour témoigner d'un engagement politique, social, ou autre. La réalité est mise en scène, sans beaucoup d'apparat, et devient spectacle. Pour être assuré de la véracité des propos, on invite le spectateur à poser des questions et à demander des informations à l'acteur pendant le spectacle (un dialogue peut même s'installer).

Dans le cas de ces deux spectacles, on s'attache donc à valoriser l'ancrage dans la

réalité quotidienne soit en utilisant des preuves matérielles (photos, ours en peluche,...) soit en installant un dialogue.

- Le théâtre musical

Le théâtre musical est un terme générique pour désigner tous spectacles incorporant de la musique ou chant au théâtre. C'est une forme très présente en Lorraine. Elle intéresse les deux CDN et leurs metteurs en scène respectif, la scène nationale du CCAM, et plusieurs compagnies, ce qui permet d'avoir en Lorraine un spectre très large de ce genre de spectacles, qui se décline en trois sous groupe :

- le théâtre musical hérité de Brecht. La musique y accompagne la dramaturgie, c'est ce type de théâtre que l'on retrouve dans les créations de Michel Didym ;
- le théâtre musical élitiste, comme celui d'Aperghis, que l'on retrouve au CCAM ;
- un théâtre musical entre les deux : celui de Jean Boillot, ou de l'Escabelle Théâtre.

Je prendrai un exemple précis pour chaque sous-groupe :

-le *Mardi à Monoprix* mis en scène par Michel Didym, avec Jean-Claude Dreyfus accompagné à la contrebasse par Philippe Thiébaud. Ce spectacle, sur un texte de Emmanuel Darley, est représentatif d'une partie du travail de Michel Didym, qui allie texte de théâtre contemporain et musique de scène, avec souvent des parties chantées. La dramaturgie est accompagnée par de la musique, composée pour le spectacle, pour mettre en place le lieu fictionnel, qui fonctionne dans un rapport étroit à la mise en scène, pour lui donner une émotion supplémentaire, elle « concourt à signaler au spectateur une progression rythmique, thématique ou dramaturgique qui le guide phoniquement dans son interprétation de la pièce. (...) L'emploi de la musique s'applique (aussi) à mettre en place des effets de rupture et des contrepoints. »³⁸⁹ C'est aussi lui ajouter un média, pour toucher un spectre plus large de spectateur, les plus sensible à la musique qu'au théâtre.

- *Les siestes musicales* de la compagnie de l'Escabelle. C'est un spectacle qui repose sur une fable, écrite par un auteur de théâtre, mis en musique par les comédiens/musicien de la compagnie, joué dans le noir (on peut, quand même, distinguer les acteurs) et qui propose aux

³⁸⁹ Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, collection « folio essais », 2005, p. 353.

spectateurs de s'allonger sur des coussins pour écouter, et non voir, le spectacle. Le spectateur se retrouve donc dans une écoute d'un texte théâtral mis en musique sans voir le moindre acteur qui, même s'ils sont présents dans le même espace que les spectateurs, restent à des endroits précis et ne bougent pas, disant leurs textes et jouant de la musique. La réception est ainsi privée de la vue, et les acteurs de l'action c'est-à-dire du geste signifiant. Ne leur restent que la voix et la musique. Les acteurs sont équipés de micros HF qui permettent « à l'acteur d'autres registres vocaux et d'autres possibilité de modulation comme le chuchotement. (...) C'est aussi faire passer la voix de l'acteur, par le biais de la sonorisation technique, au même plan que les autres constituants sonores du spectacle, et travailler alors sur une seule et même matière dont le travail deviendra global.»³⁹⁰

-La programmation du CCAM est aussi tournée vers le théâtre musical. Elle propose des spectacles comme *La Ursonate* de Schwitters ou *Ismène* de Ritsos mis en scène par Georges Aperghis (fondateur d'une forme de théâtre musical). La forme de théâtre musical qui intéresse le CCAM est une forme de musique savante, dans laquelle des compositeurs comme John Cage, Mauricio Kagel ou Aperghis écrivent des partitions musicales qui contiennent aussi des actions, ou du texte scandé à lire sur partitions. Cette programmation n'est pas pensée pour le néophyte mais pour l'expert ou le connaisseur, près à se déplacer pour entendre « enfin *Ursonate* sur scène » comme dit Michel, comédien de 53 ans.

1.1.2. La direction d'acteur

La direction d'acteur est au centre de ces spectacles innovants. Ils remettent en question les codes traditionnels de la représentation théâtrale qui demandent une identification complète de l'acteur au personnage, afin de favoriser l'illusion. Le comédien arrive sur scène avec son corps réel et son corps social, « le comédien n'est pas interchangeable et sera toujours vu comme un individu, une silhouette, une voix, une allure voire une histoire personnelle doués de traits distinctifs parfaitement extérieurs à son rôle ou à sa performance.»³⁹¹ Et c'est justement, cette spécificité du corps du comédien et de son histoire personnelle qui va être le point central de la direction d'acteur, qui dans les mises en scène retenues, ne cherche pas à maintenir l'illusion dramatique, mais au contraire à jouer avec elle.

³⁹⁰ Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* op.cit. p. 355.

³⁹¹ Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* op.cit p. 443.

Les metteurs en scène demandent à leurs comédiens non pas que leurs corps de comédien deviennent le corps d'un autre (grâce à un support textuel), mais contraire, que leur corps de comédien reste leur corps réel et social sur lequel va s'appuyer une fable inventée par eux.

La direction d'acteur revient concrètement comme l'explique Hugues à jouer « au plus près de soi. On nous demande à la fois d'interpréter et en même temps de faire le moins d'effet de jeu possible...Ce qui parfois me déroute c'est que le personnage porte mon prénom, tout comme les autres personnages ceux de leur interprète. » Hugues, comédien pour *Arsène*

Dans le cas de l'autofiction au théâtre, l'acteur et son histoire personnelle sont le support unique. Leurs souvenirs sont rattachés par le metteur en scène qui en fait un texte de théâtre, les acteurs sont choisis pour se raconter, et pour s'auto interpréter sur scène. On assiste à l'influence du mode de jeu issu de la performance (plus proche de l'acteur, plus sur la prouesse) sur le jeu d'acteur classique, la direction d'acteur et de manière générale la représentation théâtrale, les metteurs en scène y valorisant un "ici et maintenant" qui chasse l'illusion dramatique, pour faire apparaître un jeu non pas plus naturel, mais qui cherche à introduire la réalité dans la fiction.

Pour le théâtre musical, le comédien devient musicien et/ou chanteur, il doit en tout cas, ajouter une corde à son arc, qui l'éloigne d'un jeu psychologique l'amenant à utiliser sa voix et son corps en lien avec la musique.

1.1.3. La scénographie

La convention veut un rapport frontal, « c'est pourquoi tous les dispositifs non frontaux semblent d'emblée plus innovant ou plus moderne »³⁹². La scénographie est centrale dans les spectacles présentés plus haut, même si les conférences ne proposent pas une scénographie très éloignée du rapport frontal, mais sépare l'espace scénique en deux, un espace réservé à la parole scientifique et l'autre à la parole artistique qui illustre le propos. Le spectateur peut ainsi choisir d'écouter le discours et de regarder l'illustration. On est en dehors du cadre normal du spectacle, qui ne scinde pas la parole et le corps. *La variété française est un*

³⁹² Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* op.cit p. 304.

monstre gluant propose comme bon nombre de spectacles innovants, des coulisses à vue. « L'illusion est alors tenue en respect, même si, par moment, la seule force est censée conquérir l'adhésion du spectateur (...). A travers un jeu de va-et-vient entre la présence des comédiens et la manifestation de la fiction dramatique, toutes sortes d'effets sont ainsi possibles, jusqu'à l'effet de porosité entre les deux univers qui met le public en état d'observer, comme en anonyme, son propre comportement, spécifique du théâtre : croire à la fiction et ne pas y croire à la fois »³⁹³. L'utilisation des coulisses à vue, dans ce spectacle, permet bien de jouer avec le code, et d'affirmer un "ici et maintenant" comme sans artifice, où le spectateur voit qu'il n'est pas face à une illusion dramatique.

La scénographie du théâtre autofictionnel reste dans le cadre normal du spectacle, dans un rapport frontal avec cependant le quatrième mur qui disparaît, permettant aux acteurs de parler directement aux spectateurs comme à un ami, à celui dont on connaît l'écoute. Les acteurs restent cependant dans leur espace, qui leur permet de se livrer sans pour autant placer le spectateur dans un rôle de voyeur, ce dernier ne sachant pas à ce moment de la représentation si ce qu'on lui raconte est vrai ou faux. La question est celle de l'après spectacle qui devient un enjeu et un lieu à scénographier comme le montre l'armoire des *Pardès Rimonin*, qui contient les objets personnels des comédiens).

La bibliothèque vivante, elle ne scénographie pas dans le sens où Cécile Arthus utilise le réel comme tel, deux chaises et un recoin se transforment en un espace scénique, éloigné de tout artifice, pour laisser la place à la parole libre et à l'échange.

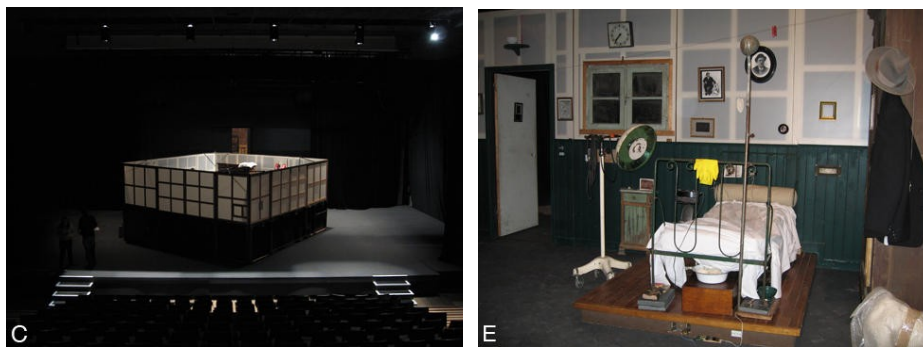
La scénographie chez *Arsène* fait partie intégrante du spectacle, et met le spectateur souvent sur scène, comme partie intégrante du dispositif. Il est celui pour qui est pensé la scénographie du spectacle. La scénographie varie pour chaque spectacle, ainsi *Tout le bonheur est à l'intérieur*, propose « comme pour un match de foot, le public est là, face à face, mais en moins grand nombre. Le théâtre fait de l'esthétique relationnelle sans le savoir: ne fabrique-t-il pas pour « chaque œuvre la proposition d'habiter le monde en commun? Le travail de chaque artiste n'est-il pas un faisceau de rapports avec le monde, qui génère d'autres rapports et ainsi de suite, à l'infini? » (Nicolas Bourmou). Le dispositif met ici en scène l'audience de la télévision comme public du théâtre et de l'œuvre en train de se faire. »

Ur Asamlat (le Hamlet des Asas, mettant en scène l'ethnologue, les asas et leur descendante)

³⁹³ Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* op.cit p. 307.

propose une scène coupée en deux, séparée par un plexiglas. Le spectateur peut voir les Asas jouer leur Hamlet, celui issu de leur culture. Devant le plexiglas, l'ethnologue commente, analyse, questionne et leur descendante explique. Les spectateurs sont eux confortablement assis, comme contemplant une autre culture « sous verre ».

La chambre du Professeur Swedenborg est une reproduction de la chambre du professeur. Les spectateurs sont accueillis dans une « maison » et prennent place dans la chambre, ils sont reçus par l'ethnologue et la femme de chambre du professeur.



La chambre du Professeur Swedenborg

Dans le théâtre musical, les metteurs en scène gèrent de deux manières la présence des instruments de musique :

- en délimitant un espace précis pour la musique,
- en intégrant l'espace musical à l'espace de jeu.

Le premier cas est plus fréquent lorsque le musicien n'est pas comédien, le second lorsque les acteurs sont aussi musiciens.

1.1.4. Réception

Le spectateur des années 2000 est issu de la décentralisation. Il a eu une formation de spectateur, en voyant des spectacles de qualité et en bénéficiant d'apprentissages proposés par les théâtres publics. On peut donc dire de lui que c'est un spectateur équipé, et que sa formation entraîne une exigence quand aux formes de spectacles proposés. De plus, le marché des spectacles étant un marché national et standardisé, le spectateur attend aussi des compagnies et du théâtre public, un effort de recherche et de dépassement de ces formes normalisées.

La réception repose sur un ensemble de code que le spectateur régulier a appris et qui forme un cadre de la réception (Goffman³⁹⁴). Les spectacles présentés jouent ou déforment ce cadre, parfois avec la complicité du spectateur parfois à son insu. Ils opèrent une transgression du cadre par une introduction de la réalité (théâtre conférence ou théâtre autofictionnel) ou d'une réalité elle-même transformée (les Asa ou Duchamps Duchamps).

Le spectateur sait dans le cas des Asa, qu'il y a dans le cadre fictionnel une « modalisation »³⁹⁵ qui introduit une fausse tribu comme si elle était vraie. Le metteur en scène demande au spectateur de contribuer à cette modalisation. De plus, les acteurs de la compagnie renforcent cette modalisation en produisant des livres sur l'Art tangent³⁹⁶, et en l'exposant dans des FRAC, ils produisent aussi des articles universitaire sur les Asas, ils transforment ainsi la réalité introduite dans le spectacle, laissant le spectateur devant un faux vrai.

Le théâtre autofictionnel quant à lui introduit la réalité des acteurs ou du metteur en scène dans le cadre de la représentation, sans que le spectateur sache s'il s'agit ou non de leur réalité. Il est en quelque sorte dupé, ne trouvant des réponses qu'après la représentation dans le hall ou lors de conversation avec les acteurs attestant de la véracité des propos. La posture du spectateur change là aussi.

Les spectateurs font des « tentatives de « mise en cadre » ou de recadrage d'un objet qui non seulement est « décadré » mais également « décadrant ».³⁹⁷ On peut en dire autant pour le théâtre musical, pour le théâtre conférence et pour les autres formes présentées, car ce sont des objets hybrides qui introduisent d'autres codes ou cadres.

Les conditions de réception

Les spectacles présentés demandent plusieurs formes de réception, car ils « tordent » le

³⁹⁴ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, éditions de Minuits, 1991.

³⁹⁵ cf. Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op.cit. J'utilise le cadre transformé et modalisé, car dans ce cas, le spectateur est au courant de la modification opérée sur le cadre du spectacle.

³⁹⁶ Odile Darbelley, Michel Jacquelin, *L'Art Tangent*, Éditions Actes Sud, 2007.

³⁹⁷ Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, Nîmes, éditions Jacqueline Cahambon, 1997, p. 21.

cadre normal de réception qui est celui d'une fable à laquelle le spectateur croit, avec des personnages fictifs, qui se déroulent derrière un quatrième mur, devant lequel le spectateur est installé et regarde l'action se dérouler devant lui sans qu'il y ait d'intervention de sa part sur l'espace scénique. Ici, la place du spectateur est redéfinie : il n'est plus que dans une condition d'écoute mais aussi « d'apprentissage » dans le théâtre conférence, avec une parole qui lui est directement adressée. Dans le théâtre autofictionnel, le spectateur est dupé car il assiste sans le savoir à une représentation de la réalité des acteurs, comme il le comprend après. Il peut aussi être de connivence comme pour le théâtre d'*Arsène*, où le spectateur sait qu'il assiste à transformation artistique de la réalité, à une fabrication (Goffman) les Asas n'existe pas, ni Duchamp Duchamp.

Essai de typologie du spectateur

Ces spectacles créent des nouvelles formes de réception qui génèrent, de nouveaux types de spectateurs (récepteurs). J'en dégage quatre :

- Le spectateur « académique » qui assiste aux spectacles conférences, du type *la variété française est un monstre gluant*. On place le spectateur dans la position de celui qui vient apprendre ou du pair (comme lors d'un congrès scientifique).
- Le spectateur « témoin » qui est celui des spectacles mettant en scène une réalité ou une représentation de la réalité, comme le travail de la compagnie *Arsène* sur les *Asas*. Le spectateur devient celui qui permet, qui rendre visible et va lui-même témoigner de l'existence des *Asas*. Il peut aussi s'agir comme avec *le Sexe Faible*, (une pièce de l'Escabelle Théâtre) de mettre en scène un plaidoyer fondé sur un montage de textes sur la femme.
- Le spectateur « participatif » : qui se retrouve sur scène soit en tant qu'acteur racontant son vécu et spectateur l'écoutant dans un dialogue, (*la Bibliothèque vivante* de Cécile Arthus) soit en tant que spectateur qui poursuit la vérité dans le cas *Souviens-toi*.
- Le spectateur « atrophié » celui des *Siestes* de l'*Escabelle*, qui se voit amputé d'un de ses cinq sens (la vue).

Voilà un bref panorama de l'innovation théâtrale, vu du côté des pairs, que nous

pouvons rencontrer en Lorraine.

1.2. Convaincre les politiques, les collectivités locales, les associations culturelles

Pour mener à bien ses projets, l'artiste ou la compagnie doit porter celui-ci devant les politiques qui sont ses principaux financeurs. Il doit donc trouver le moyen de les convaincre de croire en lui et dans son projet. Ces projets sont de deux sortes, artistiques et d'utilité sociale. En réalité, les projets combinent souvent les deux formes. L'artiste (comédien, metteur en scène) doit ainsi prouver :

- l'efficacité artistique de son projet, ce qui se fait principalement dans la rencontre avec des pairs (autres artistes, ou directeur de théâtre public),
- l'efficacité sociale de la rencontre avec l'objet artistique et l'artiste,
- La qualification personnelle de l'artiste,
- les compétences professionnelles attitrées de l'artiste qui permettent d'authentifier l'acte de création, mais qui ne justifient pas cependant l'utilité sociale,
- l'utilité du plaisir par les personnes concernées qui en sont en général des personnes privées.

Les dispositifs innovants qui vont être traités sont ceux qui permettent la rencontre entre professionnel et amateur sur la base de l'utilité sociale des dispositifs. Ce type de rencontre s'appuie en général sur un partenariat avec des associations culturelles antérieures aux projets, qu'il faut, là encore, convaincre, en mettant en avant les mêmes raisons que pour les financeurs publics et en ajoutant l'intérêt, souvent médiatique, de la réalisation de projet pour l'association partenaire qui peut obtenir une meilleure reconnaissance de son action et du service qu'elle rend.

2. Le jeu avec les statuts

Je commencerai par présenter deux cas typiques du territoire Lorrain. Le premier est assez célèbre, car il préfigure la décentralisation. Il s'agit du *Théâtre du Peuple de Bussang*, créée en 1895. Des professionnels sont amenés à y travailler avec des amateurs, pour réaliser un spectacle annuel. Le second cas est le *Festival de la Mousson d'été*, qui met en relation de

grands professionnels avec des amateurs de théâtre contemporain. Ces deux exemples illustrent une forme d'innovation qui repose sur le jeu avec les statuts. Ensuite, nous verrons l'importance dans l'innovation locale du jeu avec le lieu géographique qui donne matière à ces spectacles, avec comme exemples le théâtre d'appartement et le théâtre dans un lycée.

2.1. Le jeu avec les statuts : les amateurs travaillent avec les professionnels

Les créations régionales reposent souvent sur des collaborations professionnels/amateurs, dans un contexte géographique et de politique locale, qui favorise les rencontres de ce type. Ainsi, le *théâtre du Peuple de Bussang* s'est créé et a survécu grâce à elles. Il en est de même pour le *Mousson d'été*, même s'il s'agit d'un dispositif de formation tout autant que d'un dispositif de création.

2.1.2. Le théâtre du Peuple de Bussang

Le *Théâtre du Peuple à Bussang* est un dispositif théâtral innovant qui a anticipé à la fin du XIXe siècle la politique culturelle nationale de décentralisation théâtrale. Il a contribué à la rhétorique du théâtre public de la décentralisation en prônant un théâtre de qualité à destination du peuple. Bussang bénéficie toujours aujourd'hui des soutiens publics qui ont permis sa survie jusqu'à aujourd'hui.

Le théâtre de Bussang représente un cas exemplaire d'innovation locale pour plusieurs raisons : sa situation géographique, le parcours de son fondateur, les objectifs fixés, son contexte de création, et aussi par le mélange d'acteurs professionnels et amateurs. Il sera un modèle pour la future décentralisation.



- Bussang : le *Théâtre du Peuple de Bussang* est une singularité – de part son emplacement et son histoire - de la vie théâtrale Lorraine. Il se situe dans les Vosges. Il a été fondé le 1er Septembre 1895 par Maurice Pottecher, un enfant du pays. Le *Théâtre du Peuple* est un édifice construit entièrement en bois, qui se trouve à l'ouest du bourg. Il peut accueillir 1 200 personnes et possède la particularité d'avoir le mur de fond de scène qui s'ouvre sur le paysage naturel. Le théâtre se trouve entouré d'un parc arboré, au bord de la montagne. La situation du théâtre, en plein nature, est centrale pour Pottecher car elle permet la convivialité, la simplicité. Laurent Fleury pour parler de l'expérience de Pottecher et de Bussang utilise le terme de rousseauisme³⁹⁸, qui me paraît très éclairant car il permet de souligner l'importance accordée à la nature, à la simplicité et à la volonté éducative.

Bussang est une ville thermale qui à l'époque de Pottecher sera reliée au réseau de chemin de fer, lui assurant ainsi une accessibilité privilégiée. La présence d'un public de curistes fortunés explique, en effet, la possibilité de construire à Bussang un théâtre surdimensionné par rapport à la faible population du village.

- Maurice Pottecher : Pottecher est le fils d'un industriel vosgien, dont l'usine de couverts se situe à Bussang. Et c'est grâce à la réussite de son père que Maurice peut d'une part s'installer à Paris, y faire des études de juriste et disposer de temps pour écrire lorsque, devenu journaliste musical, il reviendra tous les ans à Bussang.³⁹⁹

Il créa son premier spectacle de théâtre amateur lors de la fête du centenaire de la proclamation de la république en 1892. Le spectacle mettait en scène les paysans de Bussang dans un Molière, *le Médecin malgré lui*, joué en patois vosgiens. Ce spectacle confirme à Pottecher son envie de faire du théâtre pour et avec les amateurs.⁴⁰⁰

³⁹⁸ Laurent Fleury, *TNP*, op.cit. p. 29.

³⁹⁹ Voir a ce sujet l'article de J-M Leveratto qui traite du théâtre du Peuple et qui m'a servit a construire cette partie Jean-Marc Leveratto « Le Théâtre du Peuple de Bussang », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 3/2004 (n° 83), p. 5-19.

⁴⁰⁰ Maurice Pottecher, *Le Théâtre du peuple de Bussang (Vosges), son origine, son développement et son but exposés par son fondateur*, Paris, P.-V. Stock, 1913.

2.1.2. Bussang, le cas exemplaire d'une innovation locale

Pour Maurice Pottecher : « Le Théâtre du Peuple entend mêler les classes, et, loin d'exclure l'élite, il la croit indispensable à assurer au spectacle un caractère artistique élevé, à l'empêcher de déchoir dans la vulgarité des effets faciles, du mélodrame banal et de la farce grossière »⁴⁰¹. Il mêlera, du même coup, professionnels et amateurs.

- Un spectacle hybride : à partir de 1895, Maurice Pottecher monte tous les étés avec des comédiens professionnels et acteurs amateurs recrutés à Bussang, surtout les ouvriers de l'usine des Établissements Pottecher, des pièces qu'il a écrites. Celles-ci s'inspirent de coutumes vosgiennes, de l'histoire et de la vie locale, et de légendes médiévales. La première pièce écrite par Maurice Pottecher, *le Diable marchand de goutte*, inspiré d'une pièce de Tolstoï, traite ainsi des méfaits de l'alcool chez les ouvriers et paysans.

- Grâce au soutien matériel des Établissements Pottecher, qui ont pris en charge financièrement et techniquement la construction d'un lieu théâtral à ciel ouvert dans la propriété de la famille, à la limite du village. Il dispose d'un équipement théâtral très perfectionné. La présence de personnes de Bussang sur la scène atteste, d'autre part, au public de curistes fortunés la valeur civique de l'entreprise. « Les ouvriers de ces établissements constituent, outre la main d'œuvre nécessaire à cette construction, une partie des comédiens, et du public, ce qui veut démontrer l'utilité civique de l'entreprise »⁴⁰².

- Le public de Bussang : va contribuer à faire reconnaître le caractère du *Théâtre du Peuple*. Le public riche des curistes va payer en effet un prix conséquent, pour permettre au public pauvre des ouvriers et paysans d'assister gratuitement au spectacle, selon une formule de solidarité (ou de charité) républicaine.

- Bussang est une ville thermale, et elle est reliée par le chemin de fer à d'autres villes thermales comme Vittel ou Contrexéville permettant la venue de curistes à la recherche de distractions.

⁴⁰¹ op.cit. p. 11.

⁴⁰² ibidem

- La femme de Maurice Pottecher, Georgette Camée de son nom d'artiste, comédienne reconnue, a conservé ses relations professionnelles et peut se servir de son carnet d'adresse pour obtenir les collaborations qui vont permettre d'améliorer la qualité du spectacle. Pottecher s'appuiera sur sa femme, comédienne reconnue, elle est second prix de conservatoire, pour assurer la qualité du spectacle, et il utilisera l'emploi afin de permettre aux amateurs de servir le rôle qui leur est attribué.

- « L'intégration de Maurice Pottecher dans des cercles littéraires, artistiques et journalistiques parisiens explique l'écho dans la presse nationale de ses débuts au théâtre. »⁴⁰³ ce qui assure une réputation nationale acquise.

- L'utilisation de cartes postales, faite avec des photographies de Maurice Pottecher permet d'intéresser des étrangers fortunés et des passionnés de théâtre à l'expérience.

- Le train va enfin, au-delà du public des curistes, permettre à des familles modestes de la région de venir passer un dimanche à Bussang, pour pique-niquer dans la clairière et découvrir le nouveau spectacle de l'année, ce qu'ils font encore aujourd'hui⁴⁰⁴.

2.1.2. Bussang en 2010, comment survit une innovation locale

La tradition du *Théâtre du Peuple* vit encore aujourd'hui, et s'y côtoient toujours des amateurs et des professionnels. En effet, un spectacle mélangeant professionnels et amateurs est représenté de mi-juillet à fin août et un spectacle professionnel est donné au mois d'août. Les amateurs sont essentiellement vosgiens, et pratiquent le théâtre durant toute la saison, souvent dans des compagnies amateurs. Les textes de Pottecher ne sont plus joués aujourd'hui, mais le répertoire de Bussang repose sur un théâtre résolument contemporain.

À Bussang, l'utopie populaire demeure intacte

Le Théâtre du peuple fait encore et toujours la promotion d'un théâtre moderne et populaire les spectateurs mangent leurs sandwiches en attendant le début de la représentation. Elle commence à 15 heures. Une tradition que le Théâtre du peuple conserve depuis sa création

⁴⁰³ Jean-Marc Leveratto « Le Théâtre du Peuple de Bussang », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 3/2004 (n° 83), p. 5-19.

⁴⁰⁴ idibem

en 1895.

Un rayon de soleil vient lécher le visage de ces pique-niqueurs En cent quinze ans, cette image bucolique, idyllique, n'a jamais quitté le Théâtre du peuple. Les vêtements des spectateurs ont changé, certes. Ce lieu n'a cessé de présenter un théâtre populaire, proche de son public, quels que soient l'âge et l'origine sociale des visiteurs, qui concilie tradition centenaire et créations d'avant-gardes. Le paisible cadre champêtre laisse souvent place à des spectacles novateurs, parfois impétueux, toujours en adéquation avec l'époque.

Adaptation brutale de Peau d'âne

Pour la pièce de l'après-midi, Olivier Tchang-Tchong, invité par l'actuel directeur Pierre Guillois, a passé plus de six mois en résidence d'écriture à Bussang. Le jeune metteur en scène signe une adaptation brutale de Peau d'âne.

Grand écart

Et Peau d'âne, en plein tumulte sonore, s'enfuit dans la nature pour échapper à sa tragique condition. Le regard que porte Olivier Tchang-Tchong sur cette histoire populaire est poignant. La question de l'inceste est traitée dans toute sa violence...

« Chacun des spectateurs viendra y chercher un plaisir et en emportera un sujet de réflexion », déclarait Maurice Pottecher en 1899. Olivier Tchang-Tchong applique à la lettre le précepte de celui qu'on surnommait ici « Le Padre ». Le soir même, changement de décors et d'atmosphère pour la seconde pièce du jour : le temps est à l'amusement, à la légèreté, à la folie douce.

Pour *Le Gros, la Vache et le Mainate*, Opérette barge, Bernard Menez s'est improvisé metteur en scène. Habitué des films de Pascal Thomas, l'acteur raconte, entre autres histoires, les aventures d'un homme enceint, de son petit ami et de ses vieilles tantes un brin salaces...

Peu d'institutions culturelles ont la capacité de faire sincèrement pleurer de tristesse à 15 heures et de rire à 21 heures. Le Théâtre du peuple négocie ce grand écart. Malgré son grand âge, il captive toujours son public. Et surtout il l'étonne.

Benoît RENAUDIN, pour La croix, 16/08/2010

Comme le montre cet article de La croix, Bussang attire toujours des spectateurs, et qu'il bénéficie d'une couverture journalistique nationale. On peut dire de Bussang qu'il a permis de développer le marché du loisir et qu'il en bénéficie toujours. Cet article reprend un vocabulaire (« utopie populaire », « le padre », « théâtre populaire, proche de son public, quels que soient l'âge et l'origine sociale des visiteurs », « paisible cadre champêtre ») qui met l'accent sur la nature à la fois civique et domestique de l'événement cher à son fondateur.

Aujourd'hui, les dispositifs innovants de ce type sont plus complexes, car ils sont plus nombreux. Mieux financés, ils sont aussi moins visibles et ils doivent, du coup, faire preuve de plus de singularité technique pour être considéré comme tel.

La suite de ce travail va exposer trois types de dispositifs innovants : les premiers se situent "dans les murs" (le théâtre en appartement, un théâtre dans un collège, et un festival d'écriture contemporaine), puis les autres ont lieu "hors les murs" (le théâtre en site, le théâtre en Plateau, et le théâtre en direction de population cible). Pour finir, je présenterai et analyserai une forme de théâtre d'interpellation.

2.2. Quand les amateurs deviennent experts en théâtre contemporain : le cas de La *Mousson d'été*

La *Mousson d'été* est un festival de théâtre consacré aux écritures contemporaines. Le festival se déroule fin août depuis 1995 à Pont-à-Mousson. Il est organisé par la *Maison Européenne des Écritures Contemporaines* (MEEC), la direction artistique en est assurée par Michel Dydim, metteur en scène, directeur de la compagnie *Boomerang* et depuis 2010 directeur du CDN de Nancy. Le programme du festival comporte des textes français, européens et mondiaux, et se déroule en présence d'auteurs, de metteurs en scène et d'acteurs de diverses nationalités.

À ce festival est associée une université d'été (qui se déroule pendant tout le festival) que je vais vous présenter en premier, ensuite nous nous pencherons sur le spectacle/lecture amateur.

La *Mousson d'été* peut être considérée comme un dispositif innovant car le festival propose une mise en réseau riche. Il permet, notamment pendant la lecture amateur et l'université d'été, à des messins de lire des textes brésiliens sous la direction de Parisiens. C'est une mise en réseau complexe, dont je vais en détailler le fonctionnement.

2.3.1. Se former au théâtre contemporain, l'Université d'Été

L'université d'été est consacrée à l'approche des écritures dramatiques contemporaines. Elle a pour particularité de s'installer à l'intérieur du festival de la *Mousson d'été* ; les stagiaires en suivent la totalité du programme (spectacles, mises en espace, lectures). Ils sont français, européens, ils ont entre 18 et 55 ans, sont étudiants, professeurs ou artistes. La direction pédagogique de l'université d'été est confiée à Jean-Pierre Ryngaert, professeur d'études théâtrales à l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle. L'université se scinde en quatre ateliers : Jean-Pierre Ryngaert en dirige un, les autres sont confiés à un auteur Jean-Marie Piemme, un universitaire et auteur de théâtre Joseph Danan, et à Eloi Recoing, metteur en scène, dramaturge et traducteur.

Le programme de l'université:

- Quatre ateliers de jeu, d'écriture et de dramaturgie facilitent l'approche des textes au programme. Ils sont encadrés chaque matin par des écrivains, metteurs en scène, universitaires.
- Deux heures pendant quatre après-midi sont consacrées à des conférences et des échanges plus théoriques, le plus souvent en présence d'artistes de la mousson.

L'objectif de l'université d'été est de confronter, via le théâtre et les dramaturgies contemporaines, des formes et des cultures, des états du monde, en rassemblant des praticiens expérimentés dans le champ artistique et des étudiants et chercheurs désireux de s'ouvrir plus largement aux influences internationales.

Une matinée à l'Université d'été

L'atelier dirigé par Jean-Pierre Ryngaert commence par un échauffement : une marche, qui se développe pour permettre à chaque stagiaire de se rencontrer et d'échanger leur prénom. Le temps d'échauffement prend une trentaine de minutes, et sert à former le groupe et à détendre l'atmosphère tout en installant le travail. Une fois, ce temps passé, les chaises sont disposées en cercle avec l'animateur au centre. « On commence par parler des lectures d'hier » lance Jean-Pierre, qui se fait tutoyer et appeler par son prénom.

Un second temps est consacré à l'évaluation des lectures de la veille. L'animateur propose une analyse après avoir donné la parole au groupe, cette analyse peut être littéraire, esthétique, où sont relevés aussi du coup de gueule.

Un troisième temps s'ouvre par la lecture des textes prévus, qui est faite par les stagiaires à haute voix. Ensuite, une analyse dramaturgique est proposée par l'animateur sous forme d'exercice autour du titre, des personnages, des scènes, des didascalies.

Un quatrième temps laisse place à la mise en espace, l'animateur divise l'atelier en sous-groupes. A chacun, il demande de mettre en espace un passage du texte étudié. Ils ont une trentaine de minutes pour la réaliser ensuite les travaux sont montrés à l'ensemble de l'atelier, qui doit émettre des critiques. Le groupe qui présente doit quant à lui défendre son point de vue sur le texte et expliquer la mise en espace. Puis, il est temps d'aller manger...

Carnet de bord 2007

Cette université accueille différents types de public :

- des spectateurs qui ont une grande pratique de théâtre et viennent découvrir des textes :

« La mousson, ça me permet de lire du théâtre et parfois de lire des textes que je vais voir dans la saison à venir...C'est un temps où l'on s'attarde, on dissèque, on analyse, ça forme ma vision de spectateur. » Hélène, mère au foyer, 36 ans.

- des étudiants, qui cherchent à compléter leur formation, ou à l'approfondir :

« Je finis un mémoire de maîtrise sur les écritures contemporaines, sur le monologue. Être ici, à la mousson d'été, ça me fait réfléchir, en plus on rencontre des enseignants parisiens. » Anne, étudiante messine, 23 ans.

- des professeurs de collège ou lycée - animateurs d'atelier théâtre avec leurs élèves. Ils sont le public privilégié de la *Mousson d'été*. Ces professeurs participent pour se former au théâtre contemporain, ou à la dramaturgie, et découvrir des textes :

« À l'atelier de la mousson, on a travaillé le texte, je l'ai lu et relu après la mousson, et il me restait tout le temps en tête, je me suis dit, je dois le monter... » Claire, professeur de français

- des praticiens amateurs de théâtre lorrain, qui y puisent une grande inspiration. Ils y lisent des textes, y découvrent des auteurs qui monteront au cours de leur carrière. J'ai observé que la *Mousson d'été* intéresse particulièrement les troupes universitaires qui cherchent des textes innovants du point de vue de l'écriture (langue et narration).

« C'est à la mousson d'été, atelier d'hiver, que j'ai vu ce texte, enfin ce spectacle, il m'a plu... J'ai acheté le texte plus mois après et j'ai décidé de le travailler. Sans la Mousson, je n'aurais pas été cherché dans ce type d'écriture qui me paraît austère en lecture seul. » Marie, étudiante, metteur en scène amateur, 25 ans

- de jeunes écrivains :

« Je viens à l'Université d'été, presque de manière stratégique, pour apprendre des trucs pour mieux écrire et pour être en contact avec l'équipe de la Mousson, comme ça ils connaissent déjà mon nom. » Alexandre, étudiant, écrivain amateur, 26 ans

La mise en lecture : faire lire le théâtre contemporain



Lecture professionnelle à la Mousson d'Eté

La mise en lecture est très proche de la mise en espace, c'est une forme théâtrale particulière, qui se situe entre la lecture à plat et la mise en scène. Il s'agit de mettre les acteurs en situation de jeu texte en main. Mettre des acteurs en situation de jeu, c'est-à-dire qu'il faut créer du jeu, pour rendre le texte le plus clair possible, le donner à comprendre, à entendre aux spectateurs.

À la Mousson d'été, il y a un style de mise en lecture, les acteurs jouent des situations simples en essayant de tirer vers le comique de ces situations, le but recherche est de parer à l'ennui qui peut naître de la simple lecture à plat. L'objection que soulèvent ces mises en lecture est de

réduire les textes à leurs aspects comiques et de gommer des subtilités d'écriture.

Carnet de bord, 2007

2.2.2. Faire passer le théâtre contemporain, la lecture amateur au festival la Mousson d'été

La lecture amateur fait partie intégrante de l'événement. Le spectacle amateur se déroule en fin de festival. Il est réalisé par la *Troupe amateur du Bassin Mussipontain* et a toujours lieu à l'*Espace Saint-Laurent* de Pont-à-Mousson. Le spectacle est dirigé par Éric Lehembre depuis 2006. J'ai assisté Éric à la mise en scène du spectacle amateur en 2006 et 2007, puis en 2010 et 2011. La *Troupe amateur du Bassin Mussipontain* est formée, en 2006, de six Mussipontains, de sept Messins, et un Nancéen. Le choix des acteurs s'est fait par casting organisé par la *Mousson d'été*. C'est Eric, l'animateur de l'atelier, qui choisit :

« Je choisis comme je peux, en fonction du texte, il y a beaucoup de rôles, et je vois qu'il a beaucoup de jeunes et de filles, ce qui ne correspond pas vraiment à mon texte. Je ne sais pas vraiment comment choisir...Je cherche un juste milieu entre la qualité du jeu et ma distribution.»

Les personnes qui se présentent au casting de 2006 sont un public que l'on peut diviser en trois groupes/catégories :

- les jeunes de l'atelier théâtre du lycée de Pont-à-Mousson, qui participent déjà à la *Mousson d'hiver*⁴⁰⁵ avec cet atelier théâtre
- les amateurs qui pratiquent le théâtre pendant la saison et qui sont des spectateurs de la *Mousson d'été*,
- les jeunes acteurs en voies de professionnalisation, qui voient dans cette lecture un tremplin pour connaître des professionnels, auteurs, acteurs et metteur en scène.

Tous ces amateurs ont en commun, une connaissance du théâtre contemporain, et une volonté de « s'y frotter » par le biais de l'interprétation. Mais on peut dégager d'autres raisons expliquant leur volonté de participer à la lecture amateur :

- venir découvrir un texte contemporain :

⁴⁰⁵ Émanation du festival la *Mousson d'été*, qui se déroule en février et qui est centré sur l'écriture dite jeune public. La *Mousson d'Hiver* a été créée en 2003.

« Tous les ans, j'attends avec impatience le texte du spectacle. Je me délecte de ce moment de découvert d'un texte, que je n'aurais certainement pas lu. » Théophile, 20 ans, étudiant messin.

- venir apprendre à lire, à dire un texte contemporain :

« Je suis inscrite au conservatoire, je tente les concours, je fais la mousson pour perfectionner ma manière de dire du théâtre contemporain. » Justine, 20 ans, étudiante messine.

- venir pour l'expérience de faire du théâtre contemporain :

« Je suis ici pour me frotter à la lecture d'un texte contemporain. Je suis là pour voir comment on va s'y prendre... » Claude, 53 ans, comédien mussipontain.

Lors de ma participation à la *Mousson d'été*, j'ai été surprise par la volonté des amateurs de faire du théâtre contemporain, de participer à ce mouvement qu'instaure la *Mousson d'été*. J'ai aussi été étonnée de voir à quel point, par la médiation du théâtre contemporain, les amateurs acceptent une langue et des thématiques très sollicitantes pour l'acteur comme, par exemple, le viol et l'inceste dans la lecture en 2010 de *Sous les arbres* de P. Minyana.

Les individus qui participent à ce spectacle entrent dans un dispositif de qualification des amateurs, ils pratiquaient déjà tous le théâtre, et viennent à la *Mousson* pour approfondir leur connaissance en théâtre contemporain.

2.2.3. Être festivalier à la Mousson d'été

À la *Mousson d'été*, il y a aussi des spectateurs, souvent des professionnels de la région et parfois d'ailleurs, venus écouter du théâtre contemporain. Il y a à chaque lecture, salle comble, on peut estimer à une centaine le nombre de festivaliers par jour. La *Mousson d'été* a comme particularité, d'avoir des acteurs connus nationalement pour servir ses lectures. On y a vu entre autres : Jean-Claude Dreyfus, Judith Magre, des comédiens de la *Comédie Française*. Ainsi le plaisir du festivalier est triple: il voit jouer de grands acteurs, entend de nouvelles écritures, et se sent membre d'un réseau international.

Une journée de festivalier à la mousson d'été

Il n'y a bien sûr pas une journée type à la mousson mais plusieurs, en fonction du statut qu'a le festivalier : acteur, auteur, stagiaire, metteur en lecture, spectateur, et c'est ce statut qui détermine l'organisation de celle-ci. Ceux qui se lèvent tôt et les autres.

Les matinées sont les plus typiques, pour les stagiaires. Il leur faut se lever tôt, les ateliers débutent à 9h30, il s'agit pour eux de décortiquer un texte, de faire des propositions, tantôt de mise en espace, tantôt d'écrire, ou d'analyse dramaturgique, ils réfléchissent. Pour les comédiens, metteur en lecture, il s'agit pour certains de répéter et pour d'autres de se reposer. Les auteurs eux sont plus libres, ce qui est

normal vu que le festival leur est dédié.

Il est 12h30. Les festivaliers arrivent en groupes, liés aux ateliers, formés par les lectures, ou aux autres fonctions, le groupe de techniciens par exemple. Tous mangent, se parlent, échangent. Ils se mélangent aussi, et l'on voit l'équipe administrative manger avec des stagiaires, des stagiaires avec des auteurs. Le repas reste le meilleur moment pour échanger, tout le monde veut savoir ce qu'a pensé l'autre, ce qu'il aime et déteste. Un midi, je mange à une table de stagiaires, nous parlons de la mise en espace qu'ils proposent du texte de *Débris*.⁴⁰⁶ L'un d'eux me dit, qu'il n'aime pas aller au plateau, qu'il préfère en rester à l'analyse, une autre qu'au contraire, elle aime ce moment expérimental du passage à la scène, et dit qu'elle est impatiente de voir la lecture, pour savoir si les propositions qu'ils font, sont éloignées ou proches de celle de la lecture. Et les questions habituelles : tu viens d'où, tu fais quoi ? Je suis entourée de professeurs, de membres de l'équipe de Boomerang. Pour le plupart, ce sont des habitués de la Mousson, ils en sont à leur troisième au moins. Ils aiment la Mousson, c'est un rendez-vous avant la rentrée, c'est la découverte des textes, des auteurs, de l'écriture contemporaine française et étrangère. L'un d'eux me dit « moi, je trouve que le choix de changer de région géographique et une bonne idée, qui irait lire un auteur sud américain, algérien, sans y être invité. C'est bien de changer de région, comme ça tu changes en même temps de manière de voir et d'écrire le théâtre contemporain. ». Un autre midi, je mange à la table de l'équipe technique. Là les conversations sont plus d'ordre organisationnel : « Où est un tel ? », « Qui va faire ça ou ça ? ».

Il est 14h, le moment de la première lecture arrive. Puis les lectures s'enchaînent, jusqu'au repas de soir, autre moment d'échange.

Autant de tables, autant de conversations différentes, toujours des rencontres, toujours du théâtre. Les lectures du soir, sont celles que l'on attend le plus. Ce sont souvent celles avec le plus d'acteurs -, ou ce sont de vrai spectacle et parfois hors de l'abbaye. Comme pour *Une vie de théâtre, ébauche d'un portrait*, autour des journaux de Lagarce⁴⁰⁷. Là, on prend le bus, et on y parle encore théâtre. Près de moi, j'entends une conversation autour du lien entre théâtre et cinéma, avec des questions : est ce que *Bulbus*⁴⁰⁸ ne serait pas plutôt écrit comme un scénario ? Ça ressemble à *Kusturica*, non ? Arrivée dans la salle, des blagues autour des auteurs contemporains morts, après trois jours de festival, les festivaliers se connaissent, ils plaisantent. Le spectacle commence. Silence, et là une émotion monte, de plus en plus, la salle rit, sourit, et plus il est question de la mort, plus la salle est émue, j'entends autour de moi, l'émotion arrive à son paroxysme, pour une fois, on peut pleurer au théâtre. Et la Mousson d'été change de statut. Ce n'est plus simplement un lieu de découverte de texte, c'est aussi un lieu de mémoire, du théâtre. Un deuxième spectacle, puis enfin le concert, c'est le moment de lâcher prise. Là on fait la fête au chapiteau tous ensemble : comédiens, auteurs, stagiaires, la scène est un lieu ouvert, où musiciens, metteur en scène, acteurs, techniciens sont côte à côte...Et dans la salle, on danse ensemble, sur la même piste.

Carnet de bord, Mousson d'été, 2007

La *Mousson d'été* est un point d'un réseau de théâtre contemporain international. À Pont-à-Mousson, les textes lus proviennent d'Amérique du sud, d'Europe, et les festivaliers sont européens. Le festival nécessite beaucoup d'argent pour traduire les textes étrangers, accueillir les auteurs de tous pays, payer les artistes et l'équipe administrative.

⁴⁰⁶ Dennis Kelly, *Débris*, Paris, Editions Théâtrales, 2008

⁴⁰⁷ Jean-Luc Lagarce, *Journal (1990-1995)*, Paris, les Solitaires Intempertif, 2008

⁴⁰⁸ Anjas Hilling, *Bulbus*, Paris, Editions Théâtrales, 2008

Le jeu avec les statuts (professionnel/amateur ou connu/inconnu) n'est visible que sur un territoire comme la région et il y questionne l'innovation car il permet de faire se rencontrer des individus et des fonctions qui ne se croiseraient pas en dehors du cadre de festival ou de salles régionales. En effet, certains grands professionnels ne se rendraient pas aussi accessible à Paris par exemple, le cadre régional crée un espace que l'on peut comparer à celui des vacances et d'une disponibilité qui lui est propre, en témoigne les propos de cet universitaire parisien :

« A Pont-à-Mousson, je me sens comme en vacances, je fais la bise aux stagiaires, alors parfois cela crée des situations incongrues, comme celui de cette jeune étudiante rencontrée pendant le Mousson d'été, que je revois à Paris en cours, qui vient pour me faire la bise, à qui je dois expliquer que la Mousson et les cours à Paris sont deux choses différentes. » Carnet de bord, 2005

3. Le jeu avec les lieux

Investir des lieux « impropres » ou inadéquats, fait aussi partie de l'innovation locale, car ils permettent de faire naître une dynamique de création et de réception. Ces lieux peuvent être privés (l'appartement) ou publics (le lycée). L'innovation se trouve dans l'identité des programmeurs, dans certaines avancées techniques, dans des capacités d'adaptation des artistes et du public.

3.1. Les dispositifs innovants dans des espaces fermés

Les dispositifs innovants ne se trouvent pas toujours sur la place publique, ou au centre des villages. Les dispositifs que je vais présenter maintenant prennent place dans des lieux que l'on peut qualifier de « fermés ». Tous les spectateurs n'ont pas le moyen d'y accéder, ils doivent être dans le réseau car l'entrée se fait souvent uniquement par invitation (pour le théâtre en appartement), ou les informations ne circulent que dans le groupe de pairs. Les personnes qui créent ces dispositifs cherchent à produire des effets sur les personnes, à partager leur passion théâtrale, leurs découvertes d'auteurs de théâtre ou d'acteurs. Ils essaient de créer des réseaux de familiarisation avec le théâtre. Ces réseaux peuvent être simples comme pour le théâtre d'appartement ou plus complexes comme pour l'*Espace*

Molière.

3.1.1. Le théâtre d'appartement et ses accueillants : l'exemple du *Caillou blanc* à Metz

Sur un territoire régional, on peut voir apparaître une programmation portée par des amateurs de théâtre, en effet, certains amateurs se lancent dans la programmation et ils le font dans le lieu domestique par excellence : chez eux. Leur motivation est de parer un manque et se faire plaisir. Le manque est celui d'une programmation de théâtre public qui ne se déplace pas dans certains lieux isolés socialement ou géographiquement. Il s'agit aussi de se faire plaisir dans le choix des spectacles et en tant qu'organisateur de soirée.

Le théâtre d'appartement s'inscrit dans l'histoire théâtrale. Il est d'un côté l'héritier du théâtre de salons du XVIIe et XVIIIe siècle, y compris le théâtre clandestin érotique qui ont pu, à l'occasion, présenter des spectacles dans les appartements. De l'autre, il peut invoquer l'exemple du théâtre d'avant-garde ou expérimental, dans années 1970 avec des metteurs en scène comme Tadeusz Kantor, Julian Beck et Pierre Ascaride.

Aujourd'hui, il se développe comme un réseau parallèle au réseau institutionnel, étatique. Il permet à de jeunes compagnies professionnelles, ou à des compagnies amateurs d'avoir des lieux de diffusion, et de création. Il contribue à l'émergence d'un nouveau public, parmi lequel des spectateurs qui ne rentraient pas dans les théâtres institutionnels mais qui sont sensibles à la convivialité, et à la proximité de la démarche proposée.

Le théâtre d'appartement :

C'est inviter des amis, des membres de sa famille, voisins à venir passer une soirée ou une après-midi chez soi, c'est une saveur particulière, une manière différente de recevoir, ou de réunir ses amis.

- C'est offrir à ses convives un spectacle à la maison, un moment de théâtre à partager, loin des salles de spectacle et proche de soi

- C'est leur demander d'apporter de quoi prolonger la soirée ensemble, après la représentation, en amenant de quoi constituer un pot de l'amitié.

Extrait du tract du spectacle *Jack l'éventreur* joué en appartement



Affiche pour le spectacle Jack l'éventreur en Appartement et l'installation des chaises

Ce tract valorise le registre domestique en utilisant des termes comme : « amis » « famille » « voisin », « chez soi », « à la maison », ce qui montre aussi l'importance pour les accueillants et de pouvoir partager avec d'autres leur passion pour le théâtre mais aussi une partie de leur intimité, comme le dit Charlie : « j'invite des gens chez moi, c'est pas un théâtre, ils viennent dans mon salon, ma cuisine, c'est un partage de théâtre et d'intimité. ».

A) Les « accueillants »

Les accueillants, sont les personnes qui prêtent leur appartement pour une ou plusieurs représentations. Ils représentent plusieurs types d'offres :

-Occasionnels, ils répondent à une sollicitation d'une compagnie, ou d'un théâtre, qui tourne des spectacles en appartement avec une volonté d'élargir son public et de trouver des lieux de création et de diffusion professionnelle. Ils servent de relais au théâtre ou à la compagnie.

- D'autres ouvrent leur appartement sur toute la saison et fonctionnent comme de petit théâtre de poche, et allant jusqu'à proposer des ateliers de pratiques artistiques. C'est le cas du *Caillou Blanc* animé par Charlie et Cathy à Metz. Leur programmation mêle spectacles conçus par des acteurs et metteurs en scène professionnels ou en voie de professionnalisation, leurs propres créations et l'accueil de spectacle amateur. Ils se comportent comme de véritables programmeurs et fonctionnent comme des lieux de création (prêt de l'appartement pour créer des spectacles et pour répéter).

Les accueillants du théâtre d'appartement peuvent être sollicités par un théâtre ou une compagnie, mais pour la plupart, ils mettent en place, par eux-mêmes, une programmation qu'ils choisissent. Charlie, programmateur du *Caillou blanc*, nous explique ses choix de programmations :

« J'essaye de voir beaucoup de spectacles, dans beaucoup de salles de la région...J'en aime certain, mais tous ne rentrent pas chez moi...Alors, je choisis en fonction de la capacité à investir mon salon, et en fonction de la qualité du spectacle (texte, acteur, metteur en scène) et parfois je me paie le luxe de passer des commandes à de jeunes artistes. » Charlie, professeur de Chimie, 55 ans.

B) La programmation

La nature de la programmation est occasionnelle ou permanente. Les hôtes du théâtre en appartement mettent leur appartement à disposition après avoir fait l'expérience d'une soirée chez un ami ou une connaissance.

La programmation saison 04/05 au Caillou Blanc à Metz:

Samedi 25 juin 2005 à 20 h et dimanche 26 juin à 16 h :

Lorette

Spectacle de théâtre et danse pour les appartements

Lorette est une forme artistique fragmentaire, navigant dans un univers onirique et surréaliste.

Interprétée par trois femmes, comédiennes, danseuses, de nationalités différentes, ce spectacle interroge la féminité avec fantaisie et convivialité.

Mise en scène Augustin Bécard

Un spectacle de la Compagnie Viracocha, spectacle fait par des acteurs et metteur en scène professionnels

Le dimanche 12 mars 2005 à 16 heures:

Enfin bref

de Rudi Bekaert

Lecture par les Gougnafiers

Mise en scène et en espace de Yannick Toussaint spectacle fait par un metteur en scène professionnel

Le samedi 26 mars 17 heures:

Un thé de fous et Alice

(lecture, d'après Alice au pays des Merveilles de Lewis Carroll)
Mise en scène de Katia Collura pour La compagnie Makeuwish
avec: Maud Galet-Lalande, Emilie Lett, Franck Lemaire, Nicolat Milot, Carlos Rodrigo.

Le samedi 22 (20h) janvier 2005 :
Ensemble Paschal de l'Estocart
Ensemble de musique renaissance professionnel

Le samedi 13 (20h) et le dimanche 14 (16h) novembre 2004 :
Frauen Dichterliebe und -Leben
cycle de Robert Schumann
sur des poèmes de A. von Chamisso et H. Heine

Deux logiques s'entrecroisent dans la programmation :

- **Une logique de salon**⁴⁰⁹ : le théâtre est prétexte à l'organisation d'une soirée entre amis autour d'une œuvre, c'est un divertissement mondain, qui fait communiquer monde domestique et monde de renom⁴¹⁰. La formule articule en effet un spectacle et un buffet.

Les personnes qui accueillent le spectacle n'ont rien à fournir mis à part leur appartement, le jour de spectacle. Le spectacle ne coûte rien aux accueillants. Il est demandé aux spectateurs une participation monétaire par le biais du chapeau et il leur est aussi demandé d'apporter quelque chose à boire ou à manger.

Un buffet du type auberge espagnole est prévu afin de permettre aux spectateurs de discuter entre eux et de rencontrer l'équipe artistique. Ce moment est conçu comme un moment d'échange convivial entre les invités, qui ont après la pièce un moment de vie en commun, sur lequel ils peuvent échanger, et, c'est aussi une rencontre avec l'équipe artistique (metteur en scène, comédiens, techniciens).

Ce moment permet de développer son sens critique, d'affiner ses goûts et ses jugements.

⁴⁰⁹ C'est-à-dire une logique héritée des salons littéraires, logique d'échange intellectuel, mais ici dans un but de permettre un échange artistique et d'offrir un divertissement à ceux qui n'y ont pas accès.

⁴¹⁰ Luc Boltanski avec Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

C'est aussi celui de rencontre amicale qui, comme dans toutes soirées, permet à l'accueillant de consolider son réseau, d'y intégrer d'autres personnes, de mélanger ses réseaux.

« Je profite autant de la soirée pour offrir un spectacle à mes amis, que pour inviter enfin des gens chez moi pour la première fois. » Françoise, accueillante, éducatrice spécialisée, 29 ans.

Cet aspect convivial du théâtre d'appartement permet de faire tomber les barrières invisibles (tenue vestimentaire, rituel de la sortie au théâtre, réservation,...) qui existent au théâtre.

- Une logique d'éducation populaire : une œuvre civique

Une justification de l'investissement est pour les hôtes qu'ils contribuent à faire tomber la peur à l'égard du théâtre, en utilisant les rapports domestiques de confiance qui existent entre parents et voisins. Les animateurs du *Caillou Blanc* soulignent cette valeur positive du théâtre d'appartement :

« Les parents de Magali viennent voir plein de choses différentes, ils viennent parce que c'est chez nous, parce que c'est leur fille qui les a invités. » entretien avec Charlie et Cathy, animateur du *Caillou blanc*

Le projet du *Caillou blanc* est de favoriser l'appropriation du théâtre, en invitant leurs voisins, leurs amis. Il touche une population hétéroclite qui le plus souvent n'a pas un rapport d'habitude avec le théâtre, qui est caractérisée par les professionnels comme le « non-public ». Les animateurs soulignent leur volonté de rendre le théâtre accessible à tous, et, avec les ateliers de pratique artistique développer dans le salon de Charlie, une fois par semaine, par un comédien professionnel, de développer aussi un rapport de pratique avec l'art théâtral.

Les raisons du succès sont du théâtre d'appartement donc doubles :

- La situation est innovante et offre une expérience originale : le théâtre d'appartement fait s'interpénétrer l'espace de jeu de l'espace des spectateurs, ce qui crée un rapport de proximité que l'on ne trouve pas habituellement dans les salles de spectacle. Cette proximité a un effet sur la réception du spectacle. Le spectateur se retrouve dans un rapport d'intimité physique avec les acteurs, ce qui produit une relation privilégiée avec le spectacle, il (le spectateur) vit une expérience gênante (Le spectateur baisse plus souvent les yeux, bouge très peu, évite le regard de l'acteur) mais aussi, gratifiante du fait du don de soi de l'acteur que l'on ressent plus fortement.

Sarah Meneghello note que le théâtre d'appartement « change le vécu de spectateur »⁴¹¹ par cette relation intime instaurée.

- Le plaisir du secret : le théâtre d'appartement apporte le plaisir du secret, de ce qui est réservé à des initiés. Le théâtre d'appartement fonctionne par le bouche-à-oreille, le réseau. Il n'est accessible que par l'intermédiaire d'un ami, un collègue, ou un parent.

Du coup, il « est souvent insaisissable. Difficilement repérable parce que n'apparaissant pas dans un lieu qui lui est consacré, il échappe souvent aux recensements officiels »⁴¹²

C'est un réseau indépendant, de domestication de l'art et par ce fait d'appropriation des œuvres. Ce réseau permet d'amener l'art à la maison, dans un rapport de proximité, de rassembler autour d'une œuvre artistique, de personnaliser la rencontre acteur/spectateur, oeuvre/spectateur.

Il se prête ainsi à un discours de célébration de la ré-appropriation politique du théâtre qu'il autorise, par sa capacité à faire sortir le théâtre des lieux institutionnels, et de le replacer dans un rapport direct au public, sa capacité à toucher un nouveau public. Le succès du théâtre en appartement en Lorraine apparaît aussi dans sa récupération par les théâtres institutionnels. Ainsi, en 2008, le CDTL propose dans sa programmation un spectacle en appartement.

« Si tu ne vas pas au théâtre, le théâtre ira à toi ! », pourrions-nous nous exclamer à la manière de Lagardère. Vous les habitués, vous les fidèles, nous pensons bien vous accueillir de nouveau, et nous vous proposons d'ailleurs un programme qui vous permettra à la fois de vivre le théâtre que vous aimez et d'en découvrir de nouveaux aspects.

Mais il y a tous les autres, ceux qui ne viennent pas au théâtre, ceux qui se méfient peut-être du théâtre ou de notre théâtre, ceux qui sont intimidés, et à qui nous aimerions montrer ce que nous faisons et qui nous définit. Comment ? En allant à leur rencontre. Notre espoir : susciter le désir de renouveler l'expérience dans un de nos lieux, dans l'espace et le temps réels du théâtre...Partir du théâtre comme ceux qui n'y vont pas le perçoivent, dans ses clichés scolaires ou télévisuels : interminables tirades classiques à analyser, pur divertissement boulevardier.

Conception et mise en scène Laurent Gutmann, avec Catherine Vinatier et Eric Petitjean

Tract de présentation du spectacle en appartement du CDTL, *La nuit va tomber, tu es bien assez belle*

⁴¹¹ Sarah Meneghello, *Le théâtre d'appartement*, op.cit. p.55

⁴¹² *ibid.*

Cette forme valorise l'expertise des simples spectateurs qui s'improvisent programmateur, animateur de discussion, et osent émettre des jugements, des opinions, afin d'affiner leur compétence. De plus, des spectateurs font l'effort d'entrer en contact avec les comédiens, le metteur en scène, les accueillants leur offrent parfois une occasion de monter sur scène.

Ce qui se dégage de l'observation de cette forme de modélisation des spectateurs est double :

- D'une part, la valorisation de l'expertise du spectateur, et sa mise en situation d'utilisation de son corps comme d'un instrument de mesure de la qualité théâtrale. Le théâtre d'appartement est à cet égard exemplaire. Qu'il s'agisse d'un lieu aménagé au sens de l'institution ou d'un lieu privé, il s'agit d'impliquer physiquement les spectateurs dans le discours sur l'art théâtral. L'objectif est que les individus se sentent plus légitimes d'émettre des jugements personnels autour d'une œuvre. Pour cela, on leur propose de participer aux pratiques et d'entrer dans un rapport de collaboration avec des professionnels. L'hétérogénéité de ces forums hybrides, au sens de Michel Callon, leur caractère improbable socialement qui fait de leur stabilisation une réussite, motivent les acteurs. Elle permet de traduire leur langage, les intérêts professionnels et leur offre la possibilité de contribuer à la diffusion du théâtre sur la base des liens faibles qu'ils ont établis.

- D'autre part, ce dispositif innovant témoigne de l'effort d'ajustement des professionnels avec les publics locaux auxquels ils s'adressent, ajustement qui requiert le recours à des intermédiaires. Cette nécessité de s'adapter aux attentes des publics résulte, comme nous l'avons notée, de la décentralisation. Elle fournit aux spectateurs les moyens d'apprécier par eux-mêmes la qualité artistique, ce qui va leur donner à la fois le désir de s'égaliser à des professionnels reconnus et la capacité de faire du théâtre en s'ajustant aux normes professionnelles au risque de déprofessionnaliser les metteurs en scène et comédiens. Bref, il s'agit pour les professionnels de satisfaire le droit à tous de s'initier aux pratiques artistiques, tout en contrôlant la pratique « sauvage » du théâtre, la convenance et le risque de disqualification locale du théâtre qu'elle implique. C'est dire que le développement de ce type de dispositif constitue, pour une partie, une réponse professionnelle à une demande locale d'éducation artistique. Cependant, pour une autre partie, il résulte d'une auto organisation des spectateurs, et constitue pour certains d'entre eux un vecteur de professionnalisation.

Le théâtre en appartement existe aujourd'hui pour répondre à une demande de sortie

théâtrale moins conventionnelle, plus populaire. Il offre une sortie théâtrale « à la bonne franquette » comme le dit amuser Denis, un acteur invité au *Caillou Blanc*.

3.2. La télévision comme innovation technique : le public entre dans le privé

Aujourd'hui, avec les DVD, les captations de pièces deviennent un véritable marché du fait de la possibilité offerte par le DVD, de rentabiliser les pièces au-delà de leur programmation. Ce marché, comme celui du spectacle en général, se distingue en un marché de la nouveauté (les sorties) et un marché des catalogues. Il est possible grâce aux innovations techniques qui permettent la bonne qualité de captation et de diffusion en direct. Les magazines nous confirment la naissance de ce marché des nouveautés théâtrales.

LE THEATRE CARTONNE SUR FRANCE 2

8 millions de téléspectateurs pour une pièce de théâtre ! En une soirée, France 2 a permis à 7,99 millions de voir "Fugueuses", une pièce de Pierre Palmade et Christophe Duthuron, jouée par **Line Renaud et Muriel Robin**. Avec cette retransmission, en direct du Théâtre des Variétés à Paris, France 2 s'est glissé en tête des audiences de la soirée avec une part de marché moyenne de 33,4%.

B.D. - Lundi 07 janvier 2008 à 08:52⁴¹³

L'atout des captations théâtrales est de faire « venir chez vous », en direct et sur une grande chaîne, France 2, le théâtre. Pour rendre le théâtre attractif, les chaînes utilisent le direct pour donner une illusion de spectacle vivant et permettre aux spectateurs de se trouver en condition presque réelle. C'est grâce à la retransmission télévisée que des pièces parisiennes deviennent accessibles en province.

Le théâtre à la télévision. Demandez le programme.

Quand vous ne pouvez pas aller au théâtre, **le théâtre vient à vous**. C'est le pari de France Télévisions dont les ambitions culturelles prennent tournure. « Captation ». Un mot bien dur pour une chose toute simple : la diffusion en direct sur une chaîne de télévision d'une pièce de théâtre. L'idée est relancée depuis quelques temps déjà, grâce notamment à **France 4 qui offre une fois par mois une pièce en direct et ce depuis la création de la chaîne il y a deux ans et demi**.

Direct

Le théâtre à la télé n'est pas une idée neuve. **L'émission Au théâtre ce soir qui durera dix-sept ans**. Aujourd'hui, l'art scénique revient doucement au goût du jour, avec des audiences plutôt modestes. Mais le geste est là et France Télévisions s'est engagée à plus de culture.

Emilie-Anne Jodier, Edition *France Soir* du jeudi 25 octobre 2007 n°19627 page 18

⁴¹³ <http://www.programme-tv.net/actus-tv/730/france-2-continue-le-theatre-en-prime.html>, consulté le Lundi 07 janvier 2008.

Faire entrer des stars, (comme Clovis Cornillac- qui a d'abord été une star du théâtre public) ou des vedettes télévisuelles dans les pièces retransmises à la télévision, est une autre façon d'intéresser les spectateurs. À la télévision, ce sont les pièces comiques issues du répertoire populaire qui touchent le plus de spectateur.

« Castings prestigieux »

« Nous avons été les premiers à proposer des pièces à l'affiche, donc au centre de l'actualité théâtrale, souvent en direct et avec des castings prestigieux », rappelle Jacques Expert. « Au programme sur les planches de Paris Première : du Feydeau, en direct, avec **Clovis Cornillac**. « Ce genre de programme, c'est un peu les gènes de la chaîne, s'amuse Jacques Expert. **Le théâtre peut très bien passer à la télévision, et plaire au public. Il suffit de bien choisir. » Il faut que les pièces soient tirées du répertoire populaire, et de préférence comique, pour être fédératrices.**

Emilie-Anne Jodier, Edition France Soir du samedi 9 février 2008 n°19717 page 19

Le service public et les chaînes privées font ressurgir la concurrence. La question de la diffusion de pièces de théâtre. Mais les deux s'accordent sur le caractère positif de la retransmissions. La télévision est vue comme pouvant donner une seconde vie au spectacle.

Théâtre - Hôtel du libre-échange sur Paris Première samedi à 20h50

Le théâtre est à la mode sur le petit écran. Mais il n'est pas l'apanage du seul service public.

La culture n'appartient pas qu'au service public à la télévision. Alors que France Télévisions se démène pour diffuser des pièces de théâtre, le directeur des programmes de Paris Première tient à mettre les pendules à l'heure. « Tout le monde va vouloir revendiquer le théâtre, s'amuse-t-il. Mais ça fait bien longtemps que Paris Première diffuse des pièces. Nous avons même mis en avant l'événementialisation du théâtre à la télévision. » Un terme un peu barbare pour une idée toute simple : donner envie aux téléspectateurs de savourer le spectacle vivant.

Pour nous, le théâtre réalise les mêmes audiences qu'un grand film. Je ne doute pas un instant que la pièce de samedi va très bien marcher, à notre niveau bien sûr.

Et il appuie sur le fait que les diffusions ne contredisent pas le succès d'un spectacle dans les salles. « Je suis persuadé que le fait de proposer une pièce à la télévision n'entraîne pas une baisse de la fréquentation. En ce qui nous concerne, certaines pièces ont connu une seconde vie après avoir été diffusées sur notre antenne, comme Arrête de pleurer Pénélope 2. » Si la télévision peut donner un petit coup de pouce, pourquoi s'en priver ?

Emilie-Anne Jodier, Edition France Soir du samedi 9 février 2008 n°19717 page 19

Le marché des captations semble donc être un marché à deux temps :

- le temps des retransmissions télévisuelles qui fonctionnent comme des premières, ce qui est renforcé par le direct et qui reste très théâtre privé parisien
- le temps des DVD, qui remplissent une fonction plus démocratique et qui ont un répertoire plus large allant du théâtre privé au théâtre public de répertoire et contemporain.

Ainsi se développe un nouveau type de spectateur, celui des retransmissions en direct, et

un nouveau type d'objet d'attachement, le DVD de théâtre.

3.3. Un vrai théâtre dans un collège : l'*Espace Molière*

L'Espace Molière est un théâtre de poche qui se trouve dans le collège de Talange (Moselle). Il s'agit d'un dispositif innovant pour trois raisons :

- l'endroit où il programme (un collège), c'est le seul théâtre à part entière dans un établissement scolaire en Lorraine, alors qu'il existe six espaces d'exposition d'arts plastiques en Lorraine,⁴¹⁴
- par sa manière de programmer, qui est collégiale et repose sur ce que pourrait appeler une association de spectateurs,
- ensuite par le soutien qu'il accorde aux compagnies professionnelles régionales. *L'espace Molière* entretient un lien fort avec le *Théâtre du Jarnisy*, mais il accueille aussi des créations régionales.

L'Espace Molière est relevé comme exemplaire par Claude Rosenkrantz dans son ouvrage *Théâtre populaire et décentralisation théâtrale en Lorraine*. Il y souligne l'intérêt de la « politique culturelle concertée et qualitative en milieu scolaire » qui a permis sa création. « À partir d'un club, d'un atelier de pratique artistique en partenariat avec une compagnie professionnelle, puis d'un jumelage, naît la nécessité d'un lieu de diffusion. C'est ainsi qu'en 1993, s'ouvre un petit théâtre dans un collège (financé par les collectivités territoriales et la DRAC) ouvert sur la ville, et proposant une programmation professionnelle...Maryvonne Rousseau et le *Théâtre du Jarnisy* en sont les moteurs. »⁴¹⁵

3.3.1. Du club-théâtre au théâtre de poche

L'Espace Molière à Talange est issu d'un club-théâtre et à son développement⁴¹⁶. Le club de théâtre du collège de Talange a été créé dans la fin des années 1970. À partir de 1987, le

⁴¹⁴ Violette Nemessany, op.cit., compte six ERA (espace de rencontre avec l'art) qui sont en réalité des lieux d'exposition. p. 208-210.

⁴¹⁵ Claude Rosenkrantz, *Théâtre populaire et décentralisation théâtrale en Lorraine 1945-2000*, Goviller, TEM association, 2008, p. 78.

⁴¹⁶ Le club théâtre est un atelier théâtre organisé dans l'école, sur le temps libre, c'est-à-dire hors des horaires de cours.

club s'est transformé pour devenir un atelier de pratique artistique théâtrale. Les élèves reçoivent une formation complète en jeu et en régie, les pièces de théâtre sont désormais travaillées dans leur totalité et présentées comme des spectacles à l'intérieur du collège. Le besoin d'une salle s'est alors fait ressentir. Du fait de l'absence de lieu adéquat dans la ville ou à proximité, le principal de l'époque ainsi que le professeur animateur de l'atelier-théâtre ont su convaincre la DRAC et la municipalité afin d'obtenir la construction d'une salle de 60 places à l'intérieur du collège. C'est en juin 1993 qu'a été inauguré *l'Espace Molière*. Cette salle est alors devenue un outil pédagogique primordial pour les ateliers du collège, mais elle a été et reste toujours investie d'une mission culturelle, celle de promouvoir la culture théâtrale dans la ville par la mise en place d'une programmation professionnelle. Entre 1993 et 1996, la retombée positive et immédiate de la construction de cette salle est la mise en place d'une structure de jumelage entre le collège de Talange et le *Théâtre du Jarnisy*, compagnie professionnelle située à Jarny. Elle a été choisie par affinité humaine et artistique avec l'équipe de direction de *l'Espace Molière*, plusieurs membres de l'équipe suivant la formation amateur dispensée par cette compagnie. L'intérêt que retire le *Théâtre du Jarnisy* de ce jumelage est de disposer d'un lieu de programmation et plus généralement un lieu relais pour ses activités, ce qui lui permet d'asseoir son importance en Moselle et de demander des subventions pour ces actions précises.

C'est l'ensemble du collège qui profite de ce partenariat. Dans le cadre de ce jumelage⁴¹⁷, différentes activités ont été mises en place :

- un travail sur le conte pour tous les élèves de 6ème,
- une expérience d'écriture théâtrale pour certains élèves de 4ème et de 3ème,
- la création d'un atelier de scénographie
- l'atelier « école du spectateur »
- une formation sur trois ans pour des enseignants du collège

Les subventions de la DRAC et de la municipalité pour les programmations professionnelles de *l'Espace Molière* ont permis, par exemple, de programmer 10 spectacles pour la saison 09/10, parmi lesquels des spectacles de la *Comédie de Reims*, du CDN de Nancy, du *Théâtre de Jarnisy*, etc. *L'Espace Molière* continue aujourd'hui encore de programmer des spectacles professionnels et développe des liens forts avec le *Théâtre du*

⁴¹⁷ Le jumelage est un dispositif précis du plan des arts à l'école Lang Tasca.

Jarnisy.

3.3.2. Quand les amateurs programment : leurs trucs

L'Espace Molière à Talange est géré par une association « une vraie » explique sa présidente Marie-Rose (professeur dans le collège):

« On est sept bénévoles, on fait vivre la salle, sur notre temps libre, personne n'est payé. » Marie-Rose explique aussi « on prend des risques, on a soixante d'abonnés et l'on choisit des spectacles pour eux. On doit aussi faire attention à la salle, c'est un théâtre de poche tout ne rentre pas... »

- Un choix de programmation collégiale :

« On choisit ensemble, on a comme principe d'être tous d'accord, enfin d'être le plus d'accord possible. C'est une façon pour nous, de prendre moins de risque. Et ça permet de faire une sélection, on est sept, il faut se mettre d'accord à sept, on discute, on argumente, on pense à notre public. »

- Une sélection faite à Avignon off :

« Alors pour la programmation, on fait comme les pros, on part une semaine à Avignon. Nous, on va au camping, mais à part ça, on fait comme les pros. On fait une présélection de pièce avant d'aller à Avignon, et puis on y va tout voir, tout, et tout est discuté, argumenté. Ça c'est pour Avignon. »



L'équipe de l'Espace Molière pendant le festival d'Avignon

- Un choix local :

« On travaille avec une compagnie le Jarnisy, on est aussi tous d'accord pour bosser avec eux, on fait leurs ateliers amateurs... On les aime bien. On a confiance en eux et en leur travail »

Malgré sa situation géographique, ce lieu arrive à s'ouvrir sur la cité et tisse des liens avec les autres associations culturelles de sa ville. Il est aujourd'hui connu dans l'espace mosellan.

Ces deux types de programmeurs amateurs, théâtre en appartement et l'*Espace Molière* représentent des expériences innovantes, qui les rapprochent des programmeurs professionnels, pour deux raisons :

- le risque des choix de programmation pour leurs publics,
- le travail mené avec les compagnies professionnelles régionales auxquelles l'*Espace Molière* et le théâtre d'appartement apportent un soutien économique et de diffusion. Ils se substituent alors au théâtre public, qui doit aider et programmer les compagnies régionales.

Ainsi, les dispositifs innovants dans l'espace privé se caractérisent par la formation de réseau privé, mais qui soutiennent la création en région, même nationale et internationale. Nous allons voir que les dispositifs innovants dans l'espace public sont quant à eux tournés vers un public moins théâtral, considéré comme un « non-public », leur but est tout d'autre que les dispositifs de l'espace privée, ils sont plus ouvert sur la cité mais reste fermé sur eux et peuvent participer à un cristallisation.

4. La construction de l'espace public

Les dispositifs innovants vont contribuer à une revendication du théâtre dans l'espace public en investissant des lieux improbables, comme les carrières, des lieux de mémoire ou des lieux en lisière de l'institution théâtrale. Le théâtre dans l'espace public sert de médiateur pour entrer en contact avec la population afin de toucher le « non public », celui qui ignore son goût pour le théâtre, celui à qui il faut le révéler. Il permet aussi aux acteurs des spectacles de réinvestir l'espace public. L'espace public est un lieu d'échange entre citoyens un moyen d'appropriation de la sphère publique par ces citoyens qui exercent une critique contre le pouvoir ou du moins expriment leur parole. En valorisant certains lieux ces dispositifs affirment et montrent leur souci de la publicité (au sens d'Habermas) du théâtre.

4.1. Le théâtre en site, la valorisation du monument

De nombreuses troupes d'amateurs ont été créées dans l'objectif de défendre le patrimoine Lorrain. Cette défense peut porter sur plusieurs types de patrimoine, architectural, historique, ou dialectal. Cette forme de théâtre d'amateurs se développe surtout en zone rurale (comme à Rodemack, village mosellan connu pour son patrimoine médiéval).

Des compagnies se forment pour mettre en valeur le patrimoine architectural de leur ville, à l'exemple du *Théâtre d'Henri're* à Remilly, formé en 1950 dans le but d'offrir un clocher et des fonts baptismaux à leur église⁴¹⁸. C'est également le cas de l'association des amis des vieilles pierres de Rodemack⁴¹⁹ qui, grâce au spectacle théâtral, présenté lors de la fête *Rodemack, Cité médiévale*, récolte une partie de l'argent qui permet de restaurer son patrimoine architectural, notamment ses remparts médiévaux. La fête médiévale a été créée en 1978. Chaque fête médiévale est accompagnée de spectacle de rue, mélangeant amateurs et professionnels et un spectacle amateurs mis en scène par un professionnel est donné chaque année.

D'autres proposent des fresques, des reconstitutions historiques ou pseudo-historiques de

⁴¹⁸ Michel Caffier, *Le théâtre en Lorraine*, Metz, Éditions Serpenoise, 1997, p. 224.

⁴¹⁹ Rodemack est un village mosellan de 1088 habitants en 2007. Le village est classé parmi les [plus beaux villages de France](#), il y a entre autres un château fort et des remparts médiévaux. cf. l'étude de Jean-Marc Leveratto, « arts des fêtes et histoire locale » in Richard Lioger (dir), *la mémoire du sociologue*, Besançon, Presses de l'Unesco, 1988.

leur localité à une période donnée. C'est le cas de la compagnie *Connaissance de la Meuse*, qui a comme ambition et comme but de « se souvenir pour agir », avec la reconstitution chaque année de la bataille de Verdun pendant la Première Guerre Mondiale et ce depuis 15 ans⁴²⁰. Ce spectacle, *Des flammes à la lumière*, « est une fresque historique grandiose réalisée par 550 bénévoles dont 250 acteurs français et allemands sur scène, 1100 projecteurs, 900 costumes, 40 Km de câble, des effets spéciaux »⁴²¹.



Des flammes à la lumière, connaissance de la Meuse

Les créations de ces troupes se justifient, dans les deux cas, par le lieu de mémoire partagée que représente le site dans lequel elles jouent, lieu qui se prête à une reconstitution historique : Rodemack est une citadelle médiévale, Verdun un champ de bataille célèbre.

Les compagnies investissent des sommes importantes dans ces spectacles. Le but n'est pas uniquement la performance technique. Il s'agit de reconstituer le passé de la localité pour faire éprouver aux spectateurs, habitants de la région ou touristes de passage, la grandeur historique de la localité :

« Véritable machine à remonter le temps, la Fête Médiévale [de Rodemack] est devenue une institution qui rallie des milliers de spectateurs depuis plus de 20 ans. Cette Franche Feste, qui célèbre le retour du solstice d'été, plonge le public dans un grand bain moyenâgeux rempli de saynètes de la vie quotidienne jouée par des professionnels, ou amateurs en costumes d'époque. Pour quelques heures, bateleurs, bouffons, artisans, ménestrels, fauconniers, orfèvres, marchands, danseurs, jongleurs, cracheurs de feu, troubadours ou encore preux chevaliers ou autres gentes dames animent de leurs savoir-faire cette magnifique fresque vivante »⁴²².

Le maître mot est la mémoire du lieu, dont le respect amène les comédiens amateurs à se prêter au jeu de la reconstitution, et permet aux spectateurs de faire un voyage dans le temps.

⁴²⁰ Michel Caffier, op.cit.

⁴²¹ Données issues du flyer de présentation du spectacle, 2009.

⁴²² Plaquette de présentation de *Rodemack, Cité médiévale*, 2009.

Ces dispositifs sont innovants car ils sortent le spectateur et le praticien amateur de leurs fonctions traditionnelles : ils deviennent actifs en participants à ces spectacles, ils prennent une place de citoyens dans la cité car ils deviennent passeurs et/ou restaurateurs d'histoire locale.

1.2. Le théâtre en dialecte

Placer le théâtre en dialecte dans les dispositifs innovants peut sembler curieux. Pourtant, il y a toute sa place, non seulement parce qu'il met en avant une dimension identitaire forte (le francique) en Moselle, mais aussi en raison des modes de diffusion et d'information qu'il adopte afin de rester hors de l'espace théâtral traditionnel et de créer un espace de diffusion qui lui est propre. Le théâtre en Francique ne cherche pas à rejoindre les réseaux issus de la décentralisation, mais continue à faire vivre son réseau en réaction à une culture de théâtre public (et même un certain théâtre amateur) qu'il juge à la solde de l'État. Le théâtre francique est un îlot de résistance culturelle.

C'est en Moselle Est que se développe le théâtre en Francique. Le francique désigne certaines langues ou dialectes germaniques parlés en Allemagne, en France, au Luxembourg et en Belgique. En France, il est utilisé dans le nord-est de la Lorraine, ainsi que dans le nord et l'ouest de l'Alsace. Le francique est considéré comme une des [langues régionales de France](#) et l'une des deux langues régionales de Lorraine⁴²³. Le Bureau européen pour les langues moins répandues estime qu'en 1990 la France devait compter 40 000 luxembourgeois et 175 000 autres plattophones (cet organisme individualise en Lorraine deux langues régionales : le luxembourgeois et le lorrain).⁴²⁴

Le théâtre en platt, ou francique mosellan, n'utilise que cette langue pendant ses représentations. Il ne touche donc que les personnes le pratiquant. Le théâtre est un moyen de montrer que la langue est toujours vivante. C'est aussi une façon de la rendre visible aux yeux de non-pratiquant. Les représentations en platt se déroulent dans des salles polyvalentes ou

⁴²³ Bernard Cerquiglini, *Les langues de la France*, rapport au Ministre de l'Éducation Nationale, de la Recherche et de la Technologie, et à la Ministre de la Culture et de la Communication. 1999, http://www.dglf.culture.gouv.fr/lang-reg/rapport_cerquiglini/langues-france.html, consulté en juin 2011

⁴²⁴ *Sciences humaines*, hors série n°10 sept-oct 95, p. 27.

des cafés ; les billets à 8 € (gratuits pour les enfants jusqu'à 16 ans) peuvent être achetés dans ces cafés, au bureau de tabac, à la boulangerie, au Crédit Mutuel, ce qui aussi très significatif de ce théâtre organisé en un réseau totalement indépendant, parallèle, totalement éloigné des autres troupes de théâtre amateur, comme en témoigne cette liste de point de vente :

La liste des points de vente pour la compagnie S'fresche theater :

- Café de la poste, Rue principale, 57410 Siersthal
- Lingerie Marie-France, Rue Foch,57230 Bitché
- Tabac Georges, Rue principale,57410 Rohrbach-lès-Bitché

Il y a 21 troupes d'amateurs de théâtres en platt recensées en 2008 :

Théâtre la bonne humeur d'Achen, Baerenthal, Bettviller, Les joyeux lurons de Etting, Lothringer Theater de Goetzenbruck, association théâtrale Grundvillers, Herbitzheim - Die Herzumer Buhnezappe, Holving - Daaler wind, Sarreguemines, [Saargeminer Platt Theater](#), s'Fresche Theater, Volmunster. les compagnons de la scène Henridorff, Das Lothriger theater, Klim Bim's Club, Groupe théâtral du foyer rural Hilsprich, troupe théâtrale d'Arzviller, Les Obadiers de Dabo, Théâtre de l'Albede Hirbach, cercle théâtrale de Metting, association théâtrale Saint Louis, Schleifhewel theater de Phalsbourg.



Les compagnies de théâtre en platt se donnent des objectifs particuliers comme *Les compagnons de scène de Henridorff* qui ont pour objectif de : contribuer à la conservation du patrimoine linguistique local, apporter notre contribution à la vie culturelle locale, apporter une aide à des organismes d'utilité publique ».⁴²⁵

⁴²⁵ Issu de la plaquette de présentation 2008 de la troupe d'amateur.

Une tournée de la compagnie *Saargeminer Platt Theater* :

Sarreguemines Salle des fêtes du CHS le 26 octobre 2007 à 14h30
Sarralbe Complexe culturel le 19 janvier 2008 à 20h30
Grosbliedersstroff Salle jeux et loisirs le 2 décembre 2007 à 15h
Forbach C. A. C. le 18 novembre 2007 à 15h
Freyming-Merlebach Salle culture le 8 mars 2008 à 20h
Gersheim Kulturhaus le 20 janvier 2008 à 20h
Wittring A la capitainerie le 1 mars 2008 à 20h

Beaucoup de compagnies dialectales reversent leurs bénéfices à des œuvres, comme le fait la troupe *Fresche Theater* qui marque son soutien aux œuvres de charité et explique sur son site internet ⁴²⁶:

Chaque année la Troupe choisit une œuvre de charité à laquelle elle reverse l'intégralité de la 1ère représentation. C'est ainsi que près de 20000 euros ont déjà été versés aux œuvres listées ci-dessous :

2000 - Association "Le Lièvre et la Tortue" 2001 - Association "Le Lièvre et la Tortue"
2002 - Association "Le Lièvre et la Tortue" 2003 - Soeur Anna (Equateur) et Père Alfred (Rwanda)
2004 - Lutte contre la Mucoviscidose 2005 - Association "Laura les couleurs de la vie"
2006 - Soeur Adeline Schaaf (Madagascar)-2007 - Soeur Anne-Céline Barthelmé (Equateur)-
2008 - Association Enfance Sources d'avenir (Togo)- 2009 - Association de Soutien Aux Handicapés du Pays de Bitche : 2042 euros - 2010 - Don pour le chauffage des Eglises de Siersthal et Lambach : 1444 euros

Il est difficile d'entrer en contact avec les compagnies de théâtre en platt. Lors de l'enquête sur les compagnies amateurs, l'équipe de recherche n'a essuyé que des refus. Nous avons cependant pu rencontrer un porte-parole du théâtre en platt (désigné comme tel pour lui-même et représentant les compagnies de théâtre en platt avec leurs accords) qui a pu expliciter cette pratique :

« Parler du théâtre en dialecte c'est évoquer la face cachée du théâtre amateur en Moselle. Le théâtre dialectal est un théâtre qui marche, il se joue souvent à guichet fermé. En une dizaine de représentations, le nombre de spectateurs est de 3 à 4000 environ. Les troupes ont souvent une base villageoise et s'appellent théâtre de telle ou telle localité. Ce théâtre dans sa forme actuelle est un phénomène récent. Entre les deux guerres, et jusque dans les années cinquante, chaque commune, ou plutôt chaque paroisse avait sa salle de théâtre. Il a fallu attendre les années 80 pour que réapparaissent en Moselle-Est des pièces en dialecte, exclusivement des comédies. La densité des troupes n'est plus

⁴²⁶ www.freschet-heater.net, consulté le 10 septembre 2010.

la même, loin de là, mais elles font de petites tournées qui les amènent parfois au chef-lieu d'arrondissement. Il n'y a pas de metteurs en scène ; le décor représente un salon avec de vraies portes, de vraies fenêtres, il est interchangeable. L'éclairage blanc est au maximum durant les trois ou cinq actes. Aucune troupe n'a recours à un professionnel, personne ne suit de stage de formation. »⁴²⁷

Un spectacle en Platt de la compagnie [Saargeminer Platt Theater](#) : LLES WAJEM KLASSEFECHT !



PAUL est le Président de la classe 1947 de Sarreguemines PAULETTE, son épouse fait des mains et des pieds pour que son mari organise enfin un beau voyage de groupe à l'étranger. Eux, qui ne sont jamais sortis de l'hexagone. Et les cotisations sont régulièrement déposées depuis cinq ans au CREDIT MUTUEL. La destination n'est pas encore fixée et une réunion du Comité s'impose avec CHRISTIAN, le facteur et ERNEST, le paysan. Mais voilà que les femmes respectives mettent leur grain de sel, chacune ayant un autre choix à proposer. La situation se corse ! Et voilà qu'on parle des papiers nécessaires pour partir à l'étranger, le passeport ou la carte d'identité. Le constat est amer, car personne n'est apparemment en règle. Carte d'identité périmée, perdue ou même jamais établie ! Alors que tout ce beau monde s'apprête à demander illico presto les papiers nécessaires, voilà qu'on apprend la nouvelle réforme pour l'obtention de la carte d'identité... Et cela ne va pas être une mince affaire ! Car les nouvelles directives ministérielles stipulent dorénavant une connaissance minimum de la langue française. Un peu comme au permis de conduire, un examen (une dictée) est aujourd'hui nécessaire pour l'obtention de la carte nationale d'identité. Monsieur STRANG, l'instituteur en retraite appelé à la rescousse, aura du travail plus qu'il ne se l'imagine ! Quant à SOPHIE (la fille de PAUL) et SERGE (le gendre) tous deux rêvent de voyage et usent même d'un stratagème pour arriver à leurs fins. Ce qui fait bondir la belle-mère madame HUNZINGER de Ribeaupvillé, et tante LUWISS qui habite en Lorraine.

Rassurez-vous, le rire est assuré !

Feuille de salle du spectacle

Le théâtre en platt développe une esthétique proche du sitcom (les décors sont réalistes, les costumes issus du quotidien), et le ton est celui de l'humour, que l'on peut même qualifier de politique. Le théâtre en platt se moque des hommes politiques nationaux et locaux, les auteurs y relèvent les absurdités politiques : « l'humour y fait de la résistance et permet de dire ce que les spectateurs pensent » explique Jean-luc, chef d'entreprise de 52 ans. Sur la scène se retrouvent tous les âges adultes, de 25 ans à 65 ans. Le platt est défendu par tous ceux qui le

⁴²⁷ Communication présentée par Alphonse Walter au colloque *Le théâtre amateur en Lorraine*, 2001, Université de Metz.

parlent, et plus particulièrement par la scène, car ces spectacles sont sources de diffusion et de partage de la langue : «dès que l'on rentre dans la salle de spectacle, on parle en platt, ce qui arrive de moins en moins, et ça fait plaisir de pouvoir échanger dans cette langue...Moi je ne le parle d'avec des gens plus âgés que moi, et là c'est la langue de l'échange. » explique Jean-Luc.

4.3 . Le spectacle en lisère de théâtre : Intermède et Transit

Le théâtre sort parfois de sa fonction purement artistique pour remplir un rôle social, et dans le même geste, les artistes sortent eux aussi du théâtre. Ils se retrouvent alors sur ses marches, comme c'est le cas pour le spectacle *Intermède*, ou encore dans des salles intermédiaires comme *Transit*. Si les artistes se retrouvent alors dans une fonction plus sociale, les comédiens amateurs ne font du théâtre que par passion. Pour *Intermède*, les comédiens amateurs sont des « jeunes de quartiers » et pour *Transit* de demandeurs d'asiles. Ces deux spectacles s'inscrivent dans des dispositifs politiques qui reconnaissent l'efficacité des interventions artistiques auprès de publics défavorisés, en attribuant aux artistes la capacité de transformer l'identité sociale des individus et des lieux qu'elle concerne. Les artistes sont sollicités pour faire travailler des individus issus de ses publics défavorisés et contribuer ce faisant à leur requalification en utilisant le pouvoir qu'a le théâtre de produire « une action réellement efficace sur le corps des participants. »⁴²⁸

4.3.1. Intermède : faire du théâtre avec le non-public devant le théâtre

Dans le cadre du pacte de relance pour la ville, Monsieur Philippe Douste-Blazy, ministre de la Culture, a impulsé pour l'année 1996, 29 projets culturels élaborés dans les régions avec l'appui des municipalités et des partenaires locaux de son ministère. Le spectacle *Intermède*, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler dans ce travail, est la création issue de ce Programme Culturel des Quartiers, donc d'une volonté politique. Il s'agissait de requalifier les jeunes habitants d'un quartier de Thionville en les intégrant à la dynamique de création d'un spectacle théâtral.

⁴²⁸ Jean-Marc Leveratto, *Action culturelle et usages du théâtre. Évaluation du Projet Culturel dans les Quartiers de Thionville* (1996), Rapport de recherche laboratoire ERASE pour la DRAC Lorraine, p. 12.

Les conditions de la création

Le *Théâtre Populaire de Lorraine* chargé de diriger le PCQ de Thionville à décider de confier la réalisation du spectacle à Marc-Ange Sanz, perçu comme "l'homme de la situation" :

Depuis plusieurs saisons j'ai invité et coproduit Marc-Ange Sanz et son spectacle **Un pur moment de Rock'n Roll**. J'ai proposé à celui-ci de me soumettre un projet.

(...)

Marc-Ange Sanz dirigera donc **Intermède**, spectacle tiré d'un texte de Matthias Langhoff. Participeront à cette aventure les comédiens de l'Empreinte et Compagnie aux côtés de mes comédiens et bien-sûr des jeunes et moins jeunes des quartiers de Thionville.»

Stéphanie Loïk,
Programme de la saison 96-97 du *Théâtre Populaire de Lorraine*.

«Il y a quelque temps nous présentions *Un pur moment de Rock'n Roll* de Vincent Ravalec, évocation des banlieues à la dérive, et comme à l'accoutumée, nous rencontrions les spectateurs après la représentation. Dans le public, de nombreux jeunes issus des quartiers s'étonnaient de «s'y retrouver» parce que le théâtre c'était «prise de tête». Aujourd'hui, certains parmi eux sont au cœur du projet en train de se faire : nous nous re-trouvons ».

Marc-Ange Sanz
Programme de la saison 96-97 du Théâtre Populaire de Lorraine.

Le spectacle naît de la rencontre entre un artiste - qui joue le jeu de l'utilité sociale disqualifiée, car il est sensibilisé aux questions d'exclusion - et une population, "les jeunes des banlieues" thionvilloises. Marc-Ange accepte aussi en jugeant que le spectacle va autant servir sa qualification artistique que la progression personnelle de ceux qu'il est censé concerner. « L'accent mis sur l'efficacité sociale du contact des exclus avec l'artiste favorise en effet la prise en compte de la qualification personnelle de l'artiste. Cette rhétorique politique du projet conduit donc l'opinion publique à lier l'investissement personnel de l'artiste dans l'action et la réalité artistique de l'action. »⁴²⁹ Le projet repose donc sur l'artiste, ses compétences et son investissement dans l'action, autant pour la réussite sociale qu'artistique.

⁴²⁹ Jean-Marc Leveratto, *Action culturelle et usages du théâtre.*, op. cit. p. 6.

Le choix du texte

Marc-Ange Sanz décide de mettre en scène *Intermède* de Matthias Langhoff. Dans le programme du TPL, il donne une explication à ce choix :

Savoir attendre, entendre, ne pas s'assourdir de ses propres réactions, rester attentif à l'autre, c'est ce que demande essentiellement le théâtre à tous, acteurs et spectateurs. Ensemble, nous avons choisi de réfléchir, d'inventer à partir du contenu tragique de l'épopée homérique l'Iliade.

Contrairement à ce qu'on croit, les jeunes se passionnent pour cela. En effet, comment mieux dénoncer l'aveugle espoir de progrès sans limite sinon en revenant à l'éternel recommencement des guerres et des souffrances qui n'ont pas de fin et ne sont jamais, ni pour les vainqueurs, ni pour les vaincus, récompensées. Que l'histoire se répète, quelle lapalissade ! Envahir un pays - accomplir un génocide - exécuter la jeunesse au son des hymnes patriotiques... Les Dieux eux-mêmes ne sont pas absents de nos guerres des étoiles.

Dans les mois où Euripide présente ses Troyennes à Athènes - un des plus beaux réquisitoires contre les guerres - le peuple grec vote la guerre contre la Sicile au cours de laquelle tous les hommes de la ville de Mélos sont mis à mort par les Athéniens et toutes les femmes et enfants réduits à l'esclavage. Le théâtre ne change rien au monde. Puisse-t-il encore interroger quelques consciences ».

Marc-Ange Sanz,
Programme de la saison 96-97 du Théâtre Populaire de Lorraine.

Les participants amateurs restent perplexes à la lecture du texte, comme en témoignent les propos de Mehdi :

« Non, c'est vrai que quand je l'ai eu, je l'ai lu, ça ne m'a pas plu tout de suite. Mais ce qui a joué beaucoup, ce qui m'a motivé, c'est parce que j'avais envie d'en faire...L'ambiance [du groupe], y'avait une ambiance spéciale qui m'a plu beaucoup... Le texte après, quand il a été lu, joué et qu'on a commencé à avoir notre propre texte à nous, ça m'a donné envie de le jouer et euh, les relations avec les comédiens, ça m'a donné envie... Je me suis dit oui, j'ai envie de le faire. C'est vrai que j'avais montré ma pièce aux éducateurs, ils m'ont dit C'est quoi ça ?! C'est vrai que je voulais leur faire aussi un pied de nez. Peut-être que ça vous plaît pas, mais moi, je le ferai quand même...Mais bon pour eux le théâtre, c'était Qu'est ce que tu nous fais là ? c'est pas un travail, c'est rien du tout...

Non d'abord j'ai pas fait le rapprochement [avec le projet culturel des quartiers] parce que je me voyais pas du tout jouer une pièce comme ça. Mais moi je me voyais jouer la guerre de Troie, je me voyais pas jouer *Intermède*. »⁴³⁰

⁴³⁰ Propos de Mehdi rapporté dans le journal de bord du PCQ de Thionville de Peggy Pierrot.

La distribution

Le spectacle *Intermède* mélange amateurs et professionnels. Il s'agit d'interpréter un montage de textes autour d'un texte central *Intermède* de Mathias Langhof qui traite de la guerre de Troie. La distribution prête rapidement à controverse, car les premiers rôles ont été donnés exclusivement aux comédiens professionnels, et seuls quelques courts monologues sont confiés à des amateurs, qui ont montré leurs qualités. Les autres sont cantonnés à former un chœur de femmes et un chœur d'hommes. Mal ressenti, ce choix a cependant permis au spectacle d'atteindre une grande qualité. En témoignent le nombre de spectateurs et la volonté de l'équipe de reprendre le spectacle la saison suivante bien qu'il s'agisse d'un texte difficile qui demandaient une grande attention aux spectateurs.

Le lieu de la représentation

Le spectacle ne s'est pas joué dans le théâtre mais devant, sur les marches du théâtre. Ce choix s'explique car il permet au spectateur qui ne sont pas habitués aux codes de la sortie théâtrale de venir simplement voir leurs familles ou amis jouer, et dans la mesure où ce spectacle est joué par des amateurs qui ne sont pas familiers du théâtre, ce choix est apparu judicieux, tant au metteur en scène qu'aux responsables du théâtre, car il a permis au spectacle d'être vu par beaucoup de monde.

Si le spectacle a eu un succès public, il reste cependant qu'il n'a pas rempli l'ensemble des attentes suscitées. Le spectacle devait en effet être l'occasion de donner la parole aux exclus, ce qu'il n'a pas fait pour cause qui relève la quasi-absence des "jeunes des banlieues" dans le spectacle final. Ils soulignent donc « l'échec patent du projet culturel, qui n'a pas permis aux jeunes du quartier de se qualifier politiquement, c'est-à-dire d'apparaître au titre de citoyen devant la communauté des citoyens réunis, et artistiquement, c'est-à-dire de produire, par leur don de comédien, le plaisir inhérent à l'événement du théâtre. La parole personnelle des exclus des quartiers concernés à Thionville par le Projet n'a pu s'exprimer ni pendant l'événement ni grâce à l'événement parce que d'autres ont parlé à leur place. »⁴³¹ Sur les 38 personnes qui ont assuré cette représentation finale, la plupart était des personnes de fait extérieures aux quartiers. Si l'on excepte les 9 enfants, n'ont été impliquées dans *Intermède* que 4 personnes sur toutes les personnes des quartiers qui

⁴³¹ Jean-Marc Leveratto, *Action culturelle et usages du théâtre. Évaluation du Projet Culturel dans les Quartiers de Thionville* (1996), Rapport de recherche laboratoire ERASE. pour la DRAC Lorraine, p.16.

ont participé aux ateliers de préparation du travail. Si l'on excepte les acteurs professionnels, les 22 « jeunes » participants de la représentation finale étaient majoritairement des individus disposant d'un niveau DEUG, ayant pour beaucoup déjà une expérience du théâtre. Ils ne peuvent donc absolument pas être identifiés sociologiquement à des « exclus », c'est-à-dire à des jeunes adultes en difficulté ou à des personnes défavorisées.

L'après spectacle : des réussites individuelles

Le spectacle a permis à certains des acteurs amateurs de se découvrir ou de confirmer des aptitudes pour la pratique théâtrale. Au-delà de ces problèmes de compréhension entre "les gens de théâtre" et les "gens des quartiers". Bernadette et Hugues sont tous deux devenus comédiens professionnels. D'autres ont pu faire leurs objections de conscience⁴³² au Centre Dramatique de Thionville : c'est le cas de Stéphane, Yvon, Jérémy et Ludovic. Depuis Stéphane est devenu régisseur son, Ludovic est chargé de relations avec les publics à *L'apostrophe*, scène nationale de Cergy Pontoise et du Val d'Oise.



Quelques acteurs d'*Intermède*

⁴³² L'objection de conscience est un acte personnel de refus d'accomplir certains actes allant à l'encontre d'impératifs religieux, moraux ou éthiques dictés par sa conscience. Certains objecteurs se considèrent comme des pacifistes ou des antimilitaristes. Souvent, l'objecteur de conscience refuse la conscription, l'appel au service militaire obligatoire.

4.3.2. Transit : un spectacle avec des demandeurs d'asiles dans une école de travailleurs sociaux

Transit, spectacle mis en scène par Jean de Pange, est une création théâtrale avec des demandeurs d'asile. Il s'agit donc de non pratiquants. *Transit* a été créé à Metz en 2001 sous l'impulsion d'un travailleur social qui imagine un projet d'insertion par le théâtre et cherche un metteur en scène qui pourrait l'y aider. Il sollicite à Jean de Pange, 25 ans, jeune metteur en scène messin. Jean relève le défi, aidé de deux anciens élèves des Beaux-Arts de Metz, Tommy Laszlo et Gerson Bettencourt. Il reste à convaincre les demandeurs d'asile. Le jeune metteur en scène constitue « péniblement un groupe de quelques volontaires pour mener à bien un projet à ce jour unique : faire jouer, par des demandeurs d'asile, une pièce en public. »⁴³³

Le groupe est formé par « Youri, Valeri, Ediké, Karha et Florije [qui] viennent de Lettonie, Biélorussie, Géorgie ou Albanie. Ils sont à Metz depuis trois mois pour les uns, trois ans pour d'autres, et vivent en foyer, dans l'attente d'un papier qui ne vient jamais, d'une réponse sans cesse différée, d'une expulsion jamais lointaine. Leurs journées, ils les passent souvent à ne rien faire, ou alors à boire, à se droguer parfois, vivant de petits boulots au noir ou de trafics. »⁴³⁴ *Transit* est un spectacle allégorique, inspiré de l'histoire de ces demandeurs d'asile, joué en russe, la seule langue commune à tous. Avec des comédiens amateurs comme Karha, 30 ans, géorgien, artiste peintre, arrivé en France dix-huit mois avant le spectacle, après la destruction de son atelier, débouté d'une première demande d'asile, il a appris le Français, il deviendra l'interprète du spectacle : il traduit les instructions de Jean de Pange aux apprentis comédiens. Le spectacle est créé en cinq mois, ce qui est un temps assez court pour des apprentis comédiens, la majorité des spectacles amateurs se répète sur une saison entière soit 10 mois, mais c'est également un temps assez long pour intéresser des personnes en attente administrative, susceptible de quitter la France à n'importe quel moment.

Pour financer le projet, l'équipe « se lance à la recherche de subventions. Ironie du sort, la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) de Lorraine, un service de l'Etat, apporte sa modeste contribution (1500 euros) pour un spectacle qui met en scène des réfugiés pour la plupart en situation irrégulière. Le monde associatif et plusieurs théâtres de la région fournissent le reste de

⁴³³ Nicole Gauthier, *Libération société* du 28/05/2001

⁴³⁴ *ibidem*

l'aide. »⁴³⁵

L'innovation dans ce spectacle tient aussi à sa forme qui allie théâtre, arts plastique et vidéo, en effet pour communiquer la langue pose un problème, les demandeurs d'asile parlent russe et les animateurs ne le parle pas, ni même les futurs spectateurs. Jean imagine alors un spectacle plus métaphorique, et utilise aussi les compétences de Tommy, qui signe la scénographie et la musique :

« C'est ainsi que j'ai tout naturellement dégagé les enjeux du spectacle : une expression dramaturgique des mécanismes qui déterminent l'exil actuel. Le piège était de céder à l'anecdote. Construire le récit uniquement à travers leurs expériences personnelles eut été à mon sens une erreur grave. Un renoncement à un véritable projet artistique.

Pour avoir quelques chances de réussir, l'entreprise se devait de dépasser le contexte de simple action sociale. Donner à ces huit personnes la possibilité de témoigner au-delà de leurs simples vécus. On comprendra que c'est dans la contrainte que s'est justifiée l'existence de *Transit*. En premier lieu, celle de travailler avec des expatriés, psychologiquement instables, fortement touchés par l'alcoolisme et ne donnant aucune garantie sur leur engagement. Il est à noter que le groupe s'est renouvelé à plus de cinquante pour cent. Mais, c'est aussi de la contrainte artistique propre qu'est née la dramaturgie.

En effet, le grand défi était celui du langage, ou comment véhiculer du sens. Ils ne parlaient pas français, n'étaient pas comédiens et encore moins mimes, musiciens ou danseurs. Un mot d'ordre s'imposait alors : simplicité. Il s'agissait là de se glisser sous la gangue du langage pour aller à l'essentiel et témoigner au plus près. C'est à la manière d'une vieille légende et sur le mode de la métaphore que je décidais de construire mon récit. » explique Jean.



Transit, IRTS de Lorraine, 2001

Le propre du spectacle et d'être joué et de s'arrêter après la représentation, pourtant Tommy Laszlo a filmé toutes les répétitions, "au cas où" l'aventure se serait arrêtée avant la représentation, alors le théâtre se fait documentaire, ainsi Jean précise :

⁴³⁵ ibidem

« Dès le début du travail, nous avons décidé de réaliser un maximum d'images. Il n'était pas encore question de documentaire, mais plutôt d'un souci de conserver la trace d'une entreprise dont nous n'osions pas espérer l'aboutissement. Aujourd'hui, le destin a repris ses droits. Mais, malgré l'éclatement du groupe que nous constituions, malgré les reconduites à la frontière, malgré la précarité qui a violemment repris ses droits : il nous reste ces images fixées sur notre petite caméra numérique, comme une résistance active contre une réalité amnésique qui voudrait nous faire croire que "cela n'est pas arrivé". Mais le travail de mémoire ne doit pas constituer l'unique moteur de film. Car, de la même manière que nous nous étions servi des histoires personnelles de ces hommes et femmes pour construire notre spectacle, nous nous devons aujourd'hui d'organiser ces images d'archives comme une expression actuelle et originale du drame de l'exil. »

4.4. Le théâtre de la Seille en lisière de la ville : les chômeurs

Les pouvoirs publics essaient de valoriser tous les secteurs susceptibles d'embaucher des jeunes. Le *théâtre de la Seille* est né en 1988 en réponse à un appel d'offre du Conseil Général de la Moselle qui liait théâtre et emploi. L'objectif est d'utiliser le théâtre pour créer une première embauche de Rmiste ou un retour à l'emploi : des contrats à mi-temps de 6 ou 12 mois sont proposés. Le *théâtre de la Seille* perçoit par ailleurs une subvention de 2000 euros de la Fondation Batigère au titre de la création de spectacles dans le cadre d'une insertion sociale et professionnelle pour des publics en difficulté, ainsi que des subventions de la ville de Metz, de la région Lorraine, du FSE, le tout au titre de l'insertion par l'emploi.

C'est Philippe Voivenel qui dirige le *théâtre de la Seille*. En 1998, le théâtre emménage dans une vraie salle de théâtre située dans le quartier Bellecroix de Metz sur une colline boisée, séparé du centre-ville par la rivière de la Seille. Il est classé Zone Urbaine Sensible, c'est un quartier d'habitat constitué d'ensembles collectifs.

Le *théâtre de la Seille* est innovant car il institue un procédé, celui d'utiliser le théâtre comme outil de socialisation et même de retour à l'emploi. Pilippe Voivenel explique :

« Le théâtre permet de reprendre une activité en douceur et valorisante. Je demande aux Rmistes de venir par demi-journée, et de participer à un spectacle soit comme comédiens ou comme techniciens, costumiers, accessoiristes. Ils y trouvent tous une façon de se valoriser et l'expérience collective est très positive aussi. »⁴³⁶

Emmanuel, 36 ans, et Jérôme, 35 ans, sont tous passés par le théâtre de la Seille. Emmanuel est toujours au RMI, mais s'est découvert une passion pour le dessin, il travaille au

⁴³⁶ Entretien réalisé en 2002.

contrat (affichiste, publicitaire) mais n'arrive pas à vivre de son art. Le *théâtre de la Seille*, lui a permis « de voir que c'était possible de vivre de mon art ». Jérôme est toujours au RMI, après être déjà devenu intermittent du spectacle, il est aujourd'hui comédien. Il travaille avec différents théâtres mosellans, mais n'arrive pas à faire le nombre d'heures nécessaires pour obtenir le statut d'intermittent. D'autre, après être passés par le *théâtre de la Seille*, reprennent leur activité antérieure ou entrent en formation : c'est le cas de Marc, qui a entrepris de faire un CAP de couture, après s'être prêté au jeu de costumier à la Seille.

Il reste à interroger un autre aspect que peut revêtir le théâtre en région celui de porte-parole ou moyen d'interpellation dans l'espace public.

5. Le théâtre comme moyen d'interpellation de l'espace public

L'amateur dont il est question dans cette thèse est celui qui aime le théâtre, celui qui a déjà un intérêt à son égard. Ces amateurs expriment eux-mêmes leur amour et leur volonté de faire du théâtre. Il existe cependant des cas innovants de transmission du théâtre tourné vers des non-amateurs, et des non-pratiquants et se déroulant hors des lieux théâtraux avec un but d'interpellation sociale et d'éducation, en direction d'une partie de la population : le théâtre veut agir sur un public. Pour cela, les personnes qui génèrent ces projets se servent d'une capacité propre aux théâtres d'impliquer les individus et de les rendre sensibles.

5.1. L'animation théâtre en milieu comme éducation sanitaire et sociale : l'exemple du théâtre forum

Le théâtre forum est une formule imaginée par Augusto Boal⁴³⁷ dans les années 1960. « Le théâtre forum remet en cause l'idée qu'il y a des gens qui auraient le droit de parler au nom de tout le monde », il donne la parole à l'opprimé, en mettant en scène « des situations d'oppressions concrètes »⁴³⁸. Le principe est assez simple. Des comédiens improvisent, autour de thèmes problématiques de la réalité sociale, économique, sanitaire d'une communauté ou des

⁴³⁷ Augusto Boal, metteur en scène et formateur brésilien (1931-2009), il est connu pour la diffusion théâtrale fondée sur une idéologie révolutionnaire et un activisme politique, connue sous le nom de théâtre de l'opprimé.

⁴³⁸ Les citations sont extraites du livre de Mado Chatelain, Julian Boal, *Dans les coulisses du social*, Toulouse, Editions érès, 2010, p. 25 et p. 22.

situations d'oppression, puis fixent une fable de 15 à 20 minutes. Mais cette fable est proposée au public, comme dans un spectacle classique. À la fin de la scène, - dont la conclusion est en général catastrophique - le meneur de jeu ou joker propose de rejouer le tout et convie les membres du public à intervenir à des moments clé où ils pensent pouvoir dire ou faire quelque chose qui infléchirait le cours des événements. Il s'agit d'une technique de théâtre participative qui vise à la conscientisation et à l'information des populations opprimées d'une façon ou d'une autre. Le théâtre forum « demeure un bon outil de formation surtout quand le canevas (trame de l'improvisation) tente d'échapper aux généralisations. »⁴³⁹

Pour illustrer cette forme de théâtre je prendrai l'exemple de *Double Flip*. Ce spectacle de théâtre forum propose une mise en situation autour de la maladie du SIDA. Il s'agit d'une forme de "théâtre interactif de prévention", selon les termes de Martine Waniowski et Brice Durand, les auteurs du spectacle, membres de la compagnie de théâtre professionnelle messine *les Bestioles*. Cette forme de théâtre propose une éducation sanitaire et sociale.

Le texte est écrit à l'aide d'un cahier des charges. L'équipe travaille ensuite sur des improvisations autour de thèmes proposés par les commanditaires du spectacle, le *Studiolo* (compagnie théâtrale implantée dans une école de formation de travailleur sociaux) et le CHU de Brabois. Les thèmes incontournables pour les commanditaires étaient : les modes de transmission du virus, l'homosexualité, les relations sexuelles, le dépistage, le traitement d'urgence, l'existence de la maladie et son traitement.

Le spectacle double flip

Le théâtre forum se découpe en trois parties : le spectacle qui dure une vingtaine de minutes, l'intervention du joker, et la reprise du spectacle avec interruption du public. Le spectacle de théâtre forum se joue dans n'importe quel lieu ; école, centre de prévention par exemple, le décor est réduit au minimum afin de permettre une grande adaptabilité.

Avant le spectacle, les jokers expliquent le fonctionnement, c'est eux qui font le lien entre la scène et la salle.

Le spectacle :

Le spectacle met en scène des situations autour de la prise de risque du SIDA, il est composé de quatre scènes : scène la jeune fille et sa mère où nous assistons à une conversation entre une fille de 17 ans et sa mère. La mère veut parler de la sexualité avec sa fille sans vraiment pouvoir y arriver, la fille lui apprend qu'elle est en couple depuis 6 mois, et qu'elle veut

⁴³⁹ J-P Ryngaert, in Michel Corvin(dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998

faire ou a déjà fait l'amour avec son ami.

Scène de l'arrivée du jeune homme : le jeune homme arrive, il a la particularité d'avoir un tatouage (ce qui permettra d'évoquer aussi ce mode de contamination), les deux jeunes se retrouvent seuls, ils veulent avoir une relation sexuelle, mais n'ont pas de préservatif, ils échangent autour de la confiance dans la relation de couple, de l'importance de l'amour. Ils décident d'avoir une relation non protégée.

Scène du retour de la fille : la fille rentre chez ses parents, la mère décide d'avoir une discussion sérieuse avec sa fille sur les relations sexuelles, la fille est nerveuse et avoue à sa mère ce qu'il vient de se passer en disant : « Je l'aime, je pourrais mourir pour lui, je n'ai pas peur ».

Scène de l'amie de la famille : une femme arrive, les parents discutent avec elle de leur fille, la femme leur apprend qu'elle est VIH positif depuis cinq ans, et qu'elle suit une trithérapie.

Le joker :

Le joker est une personne qui sert de lien entre la scène et la salle. Deux femmes assument cette fonction pour ce spectacle, il s'agit d'un médecin de Brabois et d'une bénévole, ce duo fonctionne bien, l'une étant plus centrée sur les informations, et l'autre ayant un discours plus humaniste. Les jokers prennent la parole, expliquent le principe de la seconde partie, posent des questions autour du thème : Que savez-vous du SIDA ? que comprenez vous de la pièce ? Avez-vous déjà été dans des situations similaires ? Comment avez-vous réagi ? Elles écoutent la salle, la cernent, et proposent à certains spectateurs de monter sur scène pour qu'ils expliquent et montrent leur réaction.

La reprise des scènes :

Le spectacle est repris et interrompu par les jokers qui demandent aux spectateurs de monter sur scène afin d'être dans la situation et de montrer comment ils réagissent en situation. Les spectateurs sont accueillis par les comédiens, qui prennent le temps de les mettre à l'aise. La scène rejouée permet aussi aux éducateurs de faire parler les autres spectateurs sur la réaction de l'acteur spectateurs, de prendre position par rapport à lui. Ainsi, lorsqu'une jeune spectatrice va prendre la place de la jeune fille dans la scène de la relation sexuelle et qu'elle dit refuser une relation non protégée, les autres spectateurs reconnaissent deux choses, la complexité de refuser face à une personne avec laquelle on veut avoir une relation sexuelle, et une forme d'impossibilité à aller acheter un préservatif au moment là. Les spectateurs commentent les réactions de la spectatrice actrice : « tu crois vraiment que tu peux juste dire non et c'est tout, si tu te retrouves dans une chambre avec ton mec, c'est dur de refuser, t'es pas là comme ça », « Moi, je pense qu'elle risque rien... », « Puis le sida, il existe un vaccin ».

Ces phrases réactions permettent aux jokers d'intervenir sur les modes de contaminations, et de faire le point sur les connaissances des spectateurs autour du SIDA.

La dernière scène de l'amie séropositive suscite des réactions contre les malades qui devraient selon un spectateur « être enfermés ». Les jokers interviennent ici sur la prise en charge des malades, demandent si les spectateurs connaissent des personnes atteintes du VIH, parlent du kit d'urgence.

Carnet de bord, 2006

L'idée du théâtre forum est d'appliquer « mécaniquement les lois de la dialectique : développer

qualitativement et quantitativement un conflit de volontés dans une structure d'interdépendance⁴⁴⁰». Le spectacle forum permet une éducation par une mise en situation conflictuelle et l'échange qui en découle (échange mené par un expert de la situation, ici un médecin). Les spectateurs sortent de la représentation avec des informations concrètes sur la maladie, les modes de contamination, et les manières de se protéger. Le dispositif ne bride pas la parole, car le média permet aux spectateurs de parler sur la scène jouée, et ils n'ont pas l'impression de parler directement du SIDA mais des situations qu'ils viennent de voir sur scène et auxquelles certains ont participé.

Le financement et la diffusion du théâtre forum⁴⁴¹

Dans le cadre de l'année européenne de l'égalité des chances pour tous, la HALDE (Haute Autorité de Lutte contre la Discrimination et pour l'Égalité) avait lancé, sur proposition du gouvernement, un appel à projets. 50 candidats, des associations pour la plupart, y avaient répondu et 5 dossiers ont été sélectionnés par un jury composé de 9 membres issus des différents ministères concernés. Le Studiolo-IRTS de Lorraine a eu l'honneur de figurer parmi les lauréats de ce concours, grâce à son projet de spectacle interactif (« théâtre-forum contre les discriminations ») destiné à sensibiliser le public lorrain au droit, à l'égalité et à la non-discrimination.

Les objectifs de l'année européenne 2007 sont les suivants :

- Informer et sensibiliser le public sur chacun des six critères de discrimination identifiés par les directives européennes : le sexe, la « race » ou l'origine ethnique, la religion ou les convictions, le handicap, l'âge, l'orientation sexuelle.

- Provoquer une prise de conscience de l'importance des discriminations et de la nécessité de défendre l'égalité des chances pour tous.

- Mieux intégrer l'objectif d'égalité des chances dans les politiques et programmes publics. Les trois domaines retenus par la France pour l'année européenne sont l'éducation, l'emploi et le logement.

C'est dans cet esprit que le Studiolo avait élaboré son projet de théâtre-forum. La mise en œuvre de ce projet a commencé dès l'automne 2006, lors d'une semaine consacrée à la technique du théâtre interactif appliquée à la lutte contre les discriminations avec les moniteurs-éducateurs de 1ère année de l'IRTS de Lorraine.

L'équipe du comité de pilotage du projet, constituée des animateurs du Studiolo, des personnes ressources d'INTERSERVICE MIGRANT EST, des comédiens, musiciens, techniciens de la compagnie Viracocha-Bestioles, s'est lancée dans l'élaboration d'un texte original dont la forme littéraire sera confiée à Brice Durand, déjà auteur de *Double flip*, notre spectacle interactif de prévention du SIDA.

Au printemps 2007, le spectacle sera répété puis testé et amélioré auprès de différents publics partenaires du projet. La Première est prévue à l'automne 2007, salle Harlekin Art. Il sera ensuite proposé à des structures ayant signé la charte de l'égalité des chances 2007 et qui sont investies dans une démarche de lutte contre les discriminations sur l'ensemble des quatre départements lorrains.

⁴⁴⁰ Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, [La Découverte](#), 2006. p. 130.

⁴⁴¹ Issu de la revue *Nickel* n°14, printemps 2007, consultable en ligne : <http://jul.goetz.free.fr/BLOG/14web.pdf>

Ce spectacle inter-actif sera destiné à des publics d'adultes pouvant se trouver en situation de discriminants : employeurs ou collègues de travail, membres de l'ANPE, agents immobiliers, etc., aussi bien qu'à des personnes en situation de discrimination, car il permettra d'écouter leur parole et d'amplifier leur positionnement. Par la suite, toutes sortes de publics, jeunes adultes ou adolescents, y seront conviés : scolaires, étudiants, jeunes travailleurs

Le théâtre forum ici présenté est un dispositif innovant non seulement par le rapport de réciprocité entre scène et salle qu'il instaure, tous devenant acteurs et tous créant ensemble le spectacle, mais aussi par la collaboration qu'il établit entre professionnels (éducateurs, infirmiers,...) qui apportent leurs expériences, et le public, reconnu comme partenaires. De plus, il donne au théâtre un autre fonctionnement, un outil social, en obligeant les comédiens à travailler en binôme avec des professionnels des questions sociales ou sanitaires, et leurs donnant du coup un statut d'utilité sociale concrète.

5.2. Du théâtre en prison : l'exemple d'Histoires Vraies

Depuis plusieurs années se développe en France, une volonté gouvernementale de « donner de l'importance à l'action culturelle en milieu carcéral. Le temps de détention doit permettre au détenu d'accéder à la culture qu'il s'agisse de la culture scolaire ou artistique », comme l'explique Florine Siganos dans son ouvrage *L'action culturelle en milieu carcéral*.⁴⁴² La politique culturelle en milieu pénitentiaire a été initiée en 1983, avec la signature de protocoles d'accords entre les Ministères de la Culture et de la Justice entre 1986 et 1990. Le Ministère de la Culture offrait des possibilités financières pour des actions de qualité à partir du Fonds d'Intervention Culturelle. Ces actions culturelles prennent le relais des interventions caritatives d'écoute et d'aide aux détenus. Le développement de ce type d'actions montre une évolution de l'action culturelle sur les populations carcérales, jusqu'ici ignorées, sans doute du fait qu'elles ne constituent pas des publics potentiels. Ces actions sont innovantes car elles sortent pour l'artiste du rapport traditionnel au public. Comme le souligne toujours Florine Siganos la loi française contre l'exclusion de 1998 rappelle « le droit à la culture pour tous ». Apporter le théâtre dans la prison, c'est répondre à ce droit et de ce fait traiter les détenus comme des citoyens « principe sans lequel leur réinsertion est impossible ».

En prison, la culture, et plus particulièrement le théâtre sont perçus comme un moyen de

⁴⁴² Florine Siganos, *L'action culturelle en milieu carcéral*, Paris, L'harmattan, 2008.

résoudre les problèmes sociaux, et les problèmes liés à l'identité de la personne (du détenu). Plus qu'un mode de création artistique, le théâtre est ici avant tout un outil créateur de lien social et reconstruteur d'identité, entre détenus, avec l'animateur, et parfois avec les spectateurs.

Ainsi faire du théâtre en prison offre aux détenus une possibilité de:

- se réconcilier avec lui
- s'intégrer au collectif et
- d'avoir un espace de liberté individuelle

Le spectacle *Histoires vraies ?*, à été monté à la maison d'arrêt de Metz Queuleu, le 17 mars 2010, par Jean de Pange. La maison d'arrêt de Metz Queuleu accueille des détenus condamnés à une peine de prison de moins d'un an, des prévenus en attente de jugement, ou des détenus en attente d'affectation dans une autre prison pour purger la totalité de leur peine. L'établissement est en surpopulation, il a connu au cours de ces dernières années plusieurs suicides. Il y cohabite des mineurs et des adultes.

Jean de Pange, metteur en scène et comédien professionnel pour la compagnie *Astrov*, a mené un atelier autour du théâtre contemporain avec 15 détenus, hommes et femmes, accompagnés par un surveillant, un éducateur spécialisé et un psychologue.

« Je me souviens la première fois que je suis allé en prison, pour l'atelier...D'abord, il y a les portes, et ce long protocole pour entrer dans la prison, il faut compter une heure juste pour parcourir l'espace qui sépare la porte d'entrée de la prison à celle de la salle de théâtre. Bien sûr ce n'était pas vraiment une salle de théâtre mais une salle. J'ai dû y créer l'espace théâtral. Puis, ils sont arrivés, personne n'osait me regarder en face... Après un long moment, on s'y est mis, j'avais apporté des textes...Ils ont fini par lire, toujours en me regardant. J'ai appris que certain étaient là pour avoir des sortes de bon points...Puis petit à petit, ils ont aimé les textes, ils s'y retrouvaient, comme dans *Zucco* de Koltès, et ils ont arrêté de me regarder de biais, et l'atelier c'est presque déroulé comme un autre. »

Le récit d'une spectatrice d'*Histoires vraies ?*, Sandrine, professeur de français en Lycée technique âgée de 35 ans, met en relief le caractère inattendu de la situation :

« Cette après-midi, j'ai vécu une expérience forte en émotion. Je suis allée voir le spectacle de Jean de Pange à Queuleu, dans la prison. J'y allais pour voir un spectacle avec des amateurs. Et, il m'est arrivé un truc de fou, une émotion forte. D'abord, je n'étais jamais entrée dans une prison, alors j'ai découvert ce monde, et ses portes, et ses fouilles. Ensuite, on s'installe et là, houa une autre baffé...Une émotion énorme, on est là, à regarder des prisonniers qui disent des textes, des poésies, et qui sont époustouflants. J'ai pleuré, c'est tellement...Et après on a échangé avec les

comédiens, avec Jean, on a bu un verre, ils étaient contents, les comédiens. Ensuite, je suis rentrée chez moi, et eux ils sont restés en prison, enfermés. Je ne sais pas s'ils ont tué quelqu'un, volé, ils sont là pour un mois, un an... On a vraiment partagé une émotion avec ces gens. Je me sentais plus que spectatrice, témoin de vie, comme si je portais un peu avec eux leur souffrance. »

Sandrine valorise deux aspects particulièrement troublant de la situation:

-le rapport aux détenus :

« Je me rappelle que je leur ai demandé leur prénom, et que je l'ai appelé par leur prénom, et ce simple échange était déjà rempli d'émotion »

-le rapport à l'administration pénitentiaire :

« Au départ, je ne savais pour comment me comporter dans la prison, et je ne savais pas comment parler aux surveillants, aux prisonniers...J'étais troublé par la présence permanente du surveillant... »

Sandrine souligne le moment émotionnel fort qu'elle a vécu et l'importance pour elle et pour les détenus d'être reconnus comme des personnes avec leurs histoires de vie particulière. Le spectacle sert, pour elle, de réhabilitation sociale de ces détenus.

L'amour du théâtre permet ainsi à des populations marginales de prendre la parole. La pratique théâtrale remplit alors une fonction sociale.

Pour les spectateurs, c'est aussi une expérience innovante car le spectacle prend une forme peu commune : les spectateurs participent à une action réparatrice à laquelle ils donnent une justification.

Il est intéressant de souligner que non seulement le « théâtre veut agir sur un public », mais que parallèlement dans les faits, le théâtre se retrouve à son tour agi par ce nouveau public / public spécifique (parce que le dispositif ne peut fonctionner que s'il s'adapte à ce public). Ce processus est donc réciproque (le théâtre veut agir sur un public, ce qui impose qu'au moins en partie, il se laisse agir par lui) ce qui amène vers l'innovation issue de cette réciprocité, qui ne se trouve que dans ce type de spectacle marginal.

Ces actions innovantes rendent compte d'une diversité dans l'offre de théâtre en Lorraine tant pour les spectateurs que pour les praticiens. Elles permettent aussi de repenser l'amateur de théâtre, qui est vu comme un spectateur, un praticien, et aussi un individu ordinaire voir marginalisé, elle permet aussi d'interroger les rapports entre professionnel et amateur qui sont

souvent troubles et confus et que l'échelle locale permet de clarifier et de comprendre

Dans ce travail de thèse, j'ai essayé de rendre compte d'une pratique complexe, celle d'amateur de théâtre, qui prend deux postures : l'usager et le praticien⁴⁴³. J'y trace un chemin de la passion théâtrale, qui parfois se conclure par une entrée en profession. La progression de ce travail de thèse est phénoménologie dans le sens où elle se centre sur l'expérience de l'amateur, et elle se conclut sur une réalité « dure » d'événements qui existent, comme la professionnalisation.

Cette thèse essaye de corriger des modèles qui sont trop globaux, et elle réintroduit de l'incertitude dans les modèles établis, ou comme le dit Jean-Louis Fabiani «il faut se tourner vers l'approche ethnographique pour augmenter notre savoir sur les modes de relations aux objets culturels dont on sait désormais qu'ils ne peuvent plus être référés à un modèle unique»⁴⁴⁴. La logique de ce travail est d'aller du spectateur régulier, c'est-à-dire l'usager, à l'amateur qui pratique et qui peut entrer en relation avec le monde professionnel. Mon observation rend visible un ensemble hétéroclite qui forme le monde du théâtre en Lorraine. En effet, ce monde repose sur un ensemble composite d'acteurs, d'objets et de dispositif, il renvoie à des activités et des pratiques, à des lieux et à des moments, à des expériences et à des savoirs, à des compétences et à des techniques, à des mots et à des interprétations. Les observer, les rend plus complexe. Car il est question de rendre compte d'une action collective, dans laquelle se mêle des actions individuelles. Trois enjeux se sont dégagés de l'observation participante : l'engagement corporel, la sociabilité, la technicité.

- L'engagement corporel constitue à la fois une mise à disposition du corps pour la réception des spectacles, que la mise à disposition pour jeu d'acteur. L'engagement corporel est aussi un instrument d'évaluation⁴⁴⁵ de la valeur artistique et éducative des différentes situations. Sa prise en compte permet de ne pas réduire le corps à un principe d'alignement de conduite au sein d'une classe sociale. « La capacité d'un dispositif, et de son animation, à toucher la sensibilité des participants les aide à se détacher des plaisirs familiers inculqués par le

⁴⁴³ sur la définition d'un praticien amateur de théâtre cf. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art*, Montpellier, l'Enttetemps éditions, 2011, p.15.

⁴⁴⁴ Jean-Louis Fabiani, *Après la culture légitime. Objets, publiques, autorités*, Paris, l'Harmattan, 2007, p. 25.

⁴⁴⁵ cf. Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, la Dispute, 2006, p. 183-188.

modelage culturel familial et à incorporer de nouvelles formes de plaisir artistique.»⁴⁴⁶ comme les plaisirs issus de l'engagement corporel. L'observation participante m'a conduit à valoriser l'engagement corporel, et ainsi à prendre en compte sa médiation, son expertise et sa communicabilité.

- La sociabilité est un enjeu central des situations observées. Pour tous les amateurs, usagers ou praticiens amateurs, leur pratique est l'occasion de nouer de nouvelles relations sociales, de créer un nouveau réseau social, et de mettre en place à travers lui un contrôle de la consommation culturelle. Le réseau, on le voit bien localement, est mobilisé par les amateurs, pour s'informer, se former et s'organiser.⁴⁴⁷

- La technicité des personnes engagées dans la formation des amateurs et de certains amateurs eux-mêmes apparaît au plan local, on a pu le voir aussi au plan national, avec l'arrivée de formation à destination des animateurs théâtre et des « personnes renfort » à l'activité théâtrale. La professionnalisation est inséparable de la vocation personnelle et de la prise de risque qu'elle comporte. C'est aussi grâce à la dynamique culturelle locale qui est vecteur de la reconnaissance de professionnalisation locale, que certains comédiens/ metteur en scène/ auteurs peuvent prétendre devenir professionnels en ayant reçu des formations locales (université, conservatoire de région). L'observation locale permet de voir apparaître trois types de professionnalisation : celle des artistes, celle des médiateurs -principalement des animateurs-, celle des personnels techniques et administratifs.

Au cours de ce travail, je me suis heurtée à plusieurs difficultés : une difficulté liée aux définitions des termes (spectateur/praticien/amateur), une réticence de la part des praticiens amateurs face à l'analyse et à une difficulté à observer une pratique culturelle :

- Les difficultés liées aux termes : pour rendre compte de la pratique d'amateur de théâtre au sens le plus général, je me suis retrouvée face à une pratique complexe qui mêle celle de spectateurs et de praticien. Le problème auquel je me suis confrontée est assez simple : le terme d'amateur désigne de manière indigène le praticien amateur, surtout le comédien amateur. Ce terme « d'amateur » est utilisé par les professionnels du théâtre pour

⁴⁴⁶ Violette Nemessany, *La transmission des arts plastiques*, thèses sous la direction de J-M Leveratto, 2007.

⁴⁴⁷ cf. Bruno Latour et Michel Callon

parler des participants aux ateliers de pratique artistique, aussi des compagnies de théâtre d'amateurs en ajoutant le nom de la compagnie : « les amateurs des *trou de mémoire* » par exemple. De plus, les amateurs entre eux utilisent le terme « compagnie » ou « troupe » pour parler aussi bien des autres amateurs que des professionnels. Ayant aussi été traité comme une initiée, les individus utilisaient sans cesse simplement le nom/prénom des personnes ou de compagnies, il m'a fallu avoir une connaissance des associations théâtrales pour arriver à suivre certaines conversations entre amateur. L'utilisation des noms, voir des prénoms, montre une volonté de dévoiler sa familiarité avec le monde théâtral tant professionnel qu'amateur.

- Les praticiens amateurs, surtout les participants aux troupes d'amateurs, se sont parfois montrés réticents, particulièrement lors de l'enquête initiée par la DRAC, y voyant une volonté de surveiller ou d'espionner leurs pratiques, de réduire leurs subventions ou de leur demander des droits d'auteurs impayés. J'ai cependant pu me rapprocher de certaines compagnies par un réseau familial et amical.

- La dernière difficulté est liée à l'observation de la pratique culturelle. J'ai tenté d'aller au-delà de certaines généralités et des représentations sociales. J'ai essayé d'écouter et de prendre en compte les singularités individuelles et « d'accéder au sens que les individus accordent à leurs pratiques »⁴⁴⁸, par exemple celle des spectateurs de théâtre à la télévision, celle des spectateurs qui composent leurs abonnements en mélangeant les programmations de théâtre public et privé, ou celle d'un théâtre d'amateurs qui défend une création contemporaine et pas seulement un théâtre comique.

- Les méthodes de professionnalisation en région restent assez floues : les amateurs semblent parfois se substituer aux professionnels, de plus certains professionnels –parisien- essayent de rendre les contours entre amateurs et professionnels encore plus vagues.

Comme dernier point, je questionnerai la décentralisation théâtrale en 2011 en Lorraine :

- D'abord, on peut dire que la décentralisation a fonctionné pour les spectateurs qui sont aujourd'hui des spectateurs équipés et peuvent assister à des spectacles de qualité et de hautes factures sans le moindre problème de compréhension technique, esthétique et éthique. Comme le dit Jean-Marc Leveratto : « la démocratisation de la compétence théâtrale interdit désormais d'opposer, comme on pouvait le faire au début de la décentralisation dramatique, le savoir

⁴⁴⁸ Laurent Fleury, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Collin, 2006, p. 100.

professionnel à l'ignorance du spectateur qu'il est chargé d'éduquer. »⁴⁴⁹ Les écoles de spectateurs, la formation scolaire, les rencontres organisées par les théâtres ont rempli leurs fonctions, les spectateurs réguliers de théâtre sont maintenant de vrais experts.

-Ensuite, au niveau des comédiens, metteurs en scène et auteurs amateurs, la décentralisation a là encore réussi dans leur formation. On peut dire que ces amateurs appliquent le modèle professionnel, se frottent aux stages et ateliers issus du théâtre public. La décentralisation a donné une nouvelle énergie à la pratique en amateur, et l'on peut aujourd'hui assister à des spectacles amateurs proposant des créations de texte contemporain proche de spectacles professionnels.

- La décentralisation théâtrale a aussi été créatrice de nouveaux emplois notamment ceux de médiateurs que sont les relations avec le public et aussi les animateurs de théâtre. Il est donc manifeste que la décentralisation théâtrale « multiplie les opportunités, pour les individus motivés, de s'investir dans les fonctions de médiation artistique, et ainsi d'y acquérir une compétence technique, tout en faisant reconnaître leur compétence personnelle »⁴⁵⁰

-Enfin, le dernier point, qui est aussi plus trouble, concerne les professionnels de théâtre qui voient aujourd'hui leur fonction se redéfinir. La décentralisation a permis à beaucoup de passionnés de devenir comédien de manière professionnelle sous l'impulsion des politiques culturelles, mais « cette professionnalisation revêt cependant des formes particulières qui ne correspondent que très partiellement aux critères habituellement retenus par la sociologie des professions » explique Vincent Dubois.⁴⁵¹ En effet, cette professionnalisation est réelle, mais tient autant à l'« effet rhétorique que de l'effet de croyance »⁴⁵² car peu de comédiens sont diplômés d'école de théâtre et beaucoup se disent autodidactes.

L'arrivée de Jean Boillot au CDN de Thionville, haut lieu de la décentralisation en Lorraine, qu'il renomme le NEST, est un exemple qui illustre parfaitement ce trouble. Jean

⁴⁴⁹ Jean-Marc Leveratto, *théâtre scolaire, et théâtre amateur*, 1998, non publié

⁴⁵⁰ Violette Nemessany, *op.cit.* p. 397.

⁴⁵¹ Vincent Dubois, *La Politique Culturelle - Genèse D'une Catégorie D'intervention Publique*, Paris, Belin, 1999, p. 240.

⁴⁵² *ibidem*

Boillot ayant conscience des points énoncés ci-dessus - à la fois de la formation poussée des amateurs et de la difficulté de s'affirmer en tant qu'artiste en région - propose, quelques mois après son arrivée, un atelier libre en direction des amateurs et des professionnels de la région :

Découvrez les Ateliers Libres du Centre Dramatique National Thionville Lorraine :

Le CDN de Thionville-Lorraine, conduit par son nouveau directeur, Jean Boillot, met en place un nouveau temps de pratique artistique. Un temps qui favorise l'échange, la circulation d'idées, un temps pour partager des histoires, en inventer, en jouer : **les Ateliers Libres du Centre Dramatique.**

De quoi s'agit-il ? De faire du théâtre ensemble, du théâtre autrement... Concrètement, nous vous invitons à nous retrouver les jeudis soir, et ce dès le 4 mars prochain, pendant 3 heures de 19h30 à 22h30, à l'Atelier du Théâtre en Bois. Douze séances nous conduiront jusqu'au mois de juin. Chacune des séances sera autonome et ouverte à tous ceux qui voudront venir, dans la limite des places disponibles. Vous pourrez participer à l'une et pas à l'autre. Il n'y aura aucune obligation d'assiduité. Les ateliers seront animés par Jean Boillot ou par les artistes associés à son projet artistique, Irène Bonnaud (metteur en scène) et Nicolas Bonneau (conteur), ou encore par d'autres artistes invités. Chaque séance sera l'occasion d'exercices individuels ou collectifs, autour de récits. Les ateliers porteront sur des thématiques diverses : une programmation sera prochainement établie et communiquée. Toutefois, au-delà de ces thèmes, c'est votre curiosité, votre disponibilité, qui seront les clefs de la réussite de ce projet. Inutile d'avoir une expérience de pratique théâtrale, aucune obligation de ne pas en avoir : confirmés ou débutants, professionnels ou amateurs, jeunes (à partir de 16 ans) ou moins jeunes...

Les Ateliers Libres du Centre Dramatique sont ouverts à tous ceux qui veulent se rencontrer et partager une expérience de théâtre. Ticket d'entrée indispensable : un billet d'un spectacle que vous avez vu ou que vous irez voir cette saison au CDN de Thionville-Lorraine. L'autre contrainte : pour une question d'organisation, l'inscription est obligatoire pour chacune des séances : +33 (0)3 82 82 14 92, infos@cctl.fr.

À bientôt !

Tract d'information NEST 09/10

Cet atelier sera remis en cause par plusieurs professionnels de la région, se sentant mis en dangers par l'amalgame entre professionnels et amateurs, considérant aussi ne rien avoir à faire avec des amateurs, surtout lors de temps consacrés à la formation. Cependant certains jeunes professionnels participent à cet atelier car il leur « permet de découvrir d'autre chose, de progresser de manière légère » comme le souligne Aude, comédienne, en voie de professionnalisation.

Cette anecdote montre le flou qu'il existe en région entre les amateurs et les

professionnels, dans le sens où aujourd'hui les amateurs sont des amateurs formés et soucieux de développer leurs compétences et savoir faire. Les professionnels en région restent une catégorie instable qui ne repose pas sur une qualification claire, bien qu'il existe de réelles différences techniques, esthétiques et éthiques entre les professionnels et les amateurs. Jean Boillot joue un jeu, celui de proposer de les mélanger comme si pour lui, ils font tous deux partie d'un ensemble homogène. Il reste encore beaucoup à éclairer sur les liens entre les professionnels entre eux, et sur la définition même d'artiste en région.

Pour conclure, je citerai Philippe Coulangeon qui éclaire cette situation : « En dépit de l'institutionnalisation croissante de la formation des artistes et de la certification des compétences, et malgré la réglementation de plus en plus poussée du marché du travail des artistes et du marché des œuvres, le développement des pratiques amateurs met parfois à mal la frontière qui sépare le monde des amateurs de celui des professionnels. Hors des métiers de l'interprétation savants (musiciens d'orchestre, sociétaires de la Comédie-Française, etc.) bien des carrières d'artistes ne sont en effet jamais que des pratiques amateurs converties au fil du temps en activités professionnelles. »⁴⁵³

Les compagnies professionnelles doivent ainsi faire preuve d'inventivité aujourd'hui pour être visible localement et montrer leur création - et leur professionnalisme - . Elles ouvrent ainsi (elles aussi) les lieux privés - de la création - que sont les salles de répétitions et cherchent à créer d'autres liens avec leurs spectateurs, peut être aussi à créer de nouveaux spectateurs qui s'engagent à leur côté pour soutenir la profession d'artiste en région. En témoigne l'exemple des RugYssantes :

Les Ruggysantes ou quand une compagnie professionnelle ouvre ses portes : entre privé et public

« Depuis un peu plus d'un an, L'Escabelle-Cie théâtrale dispose d'un espace de travail à Rugby. Le 21 mars 2009, avec la participation d'artistes invités, elle en ouvrira les portes au public pour une soirée de rencontres, autour de quelques pièces, théâtrales et musicales, de quelques verres et d'une soupe...

Les RugYssantes : des soirées que nous souhaiterions reconduire chaque trimestre, afin qu'elles deviennent, à terme, un espace privilégié où l'engagement d'artistes peut croiser l'engagement d'un public d'amoureux et de curieux du spectacle vivant, autour d'œuvres en construction, de pièces courtes, de lectures, de performances... dans un esprit intime et convivial, où le geste artistique retrouve le sens du rassemblement, celui d'une fête...

⁴⁵³ Philippe Coulangeon, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris. Editions La Découverte, Collection Repères, 2010, p. 78.

Bienvenue à vous à l'édition zéro du 21 mars ! »

flyer/invitation à la première Rugyssante

Les Rugyssantes existent depuis un 2009, elles comptent une centaine de spectateurs par soirée. Leurs formes particulièrement conviviales qui consistent à voir des formes courtes et à se restaurer entre celles-ci, créant un certain enthousiasme dans le public qui se plaît dans ce lieu au milieu des champs, loin des institutions théâtrales. Aux Rugyssantes, on y voit le travail de L'escabelle, propriétaire du lieu, et d'autres compagnies régionales comme La soupe, La Cie Echo, ou d'autres groupes de musique comme les Branks, MAD, ce qui revient à dire qu'on y voit des spectacles régionaux de qualité. Certaines compagnies citées ayant fait l'objet d'aide de la DRAC, on y rencontre le conseiller théâtre de la DRAC, des directeurs de salles. Les Rugyssantes sont un lieu hybride entre le théâtre public et l'initiative privée. L'Escabelle a ouvert son lieu de création pour permettre aux compagnies de montrer leurs projets, et aussi pour permettre aux spectateurs d'abord du village de Rugy de rencontrer le théâtre. Il y a malheureusement peu d'habitants de Rugy, essentiellement les voisins proches et leurs connaissances, mais beaucoup d'habités des salles de théâtre.

Les Rugyssantes sont particulièrement notables car la compagnie *L'Escabelle Théâtre* s'est autosaisie pour parer un double manque : un lieu de diffusion pour les projets des compagnies et un lieu convivial pour les spectateurs de Rugy et d'ailleurs.

« À Rugy, ce que j'aime c'est que tu es comme de la famille, on entre dans la cuisine, on parle aux artistes, on fume des clopes ensemble...Parfois, je suis un peu impressionnée... »
Sylvie, 36 ans, Infirmière

« Quand tu vas à Rugy, tu sais que ça va être détendu, que tu vas voir des spectacles de qualité et souvent assez courts, que tu vas manger, que tu vas écouter de la musique...Bref que tu vas passer une bonne soirée, souvent entre potes » Clotilde, 30 ans, ingénieur son

« C'est chouette ici, on se sent à l'aise, on voit des gens que l'on connaît, de bons spectacles, j'aime, c'est sympathique. » Gilles, 60 ans Retraité

Les Rugyssantes sont financés par la compagnie et surtout par le fait que les spectacles se produisent gratuitement. D'autres compagnies proposent ce type de manifestations : le Totem et la compagnie Matéria Prima, et l'été d'il jardino et la compagnie Tiramisu toutes deux à Nancy.

Carnet de bord Rugyssante 2009

Enfin, l'ensemble des résultats de cette thèse me semble valider l'intérêt d'une observation localisée, c'est-à-dire au plus près des amateurs. Ce travail montre l'importance d'analyser l'amateur dans son ensemble, en lui donnant une place centrale dans son analyse. Il permet aussi de se rendre compte que sur un territoire donné, si on joue le jeu de l'analyse localisée, apparaissent des situations inédites et innovantes qui permettent de se poser des questions plus précises sur une pratique culturelle, et mettent au jour des rapports entre des acteurs dans des situations originales.

Ce travail appelle, je l'espère, d'autres études du même genre⁴⁵⁴. Cette thèse pose le problème qu'elle ouvre plus de pistes qu'elle ne peut suivre. Ce sont quelques-unes de ces pistes dont j'entends maintenant explorer.

⁴⁵⁴ Mon travail se rapproche du travail mené à Avignon par Emmanuel Ethis, Damien Malinas et J-L Fabiani, et aussi des thèses de Fabien Hein, Viollette Nemessany et Laurent Kasprowicz. de l'université P. Verlaine de Metz.

SOMMAIRE	9
1.Mon attachement au théâtre en Lorraine.....	17
2.Ma démarche de chercheur.....	23
3.Ma démarche empirique.....	25
a) L'observation ethnographique : La posture flottante.....	27
b) L'observation de spectacles du point de vue du cours d'action.....	28
c) L'observation de la fréquentation des spectacles en Lorraine.....	32
d) La réalisation des entretiens : du public au privé.....	33
e) L'indentification de la population des praticiens amateurs	36
f) Cadre théorique	37
4.La Lorraine comme cadre d'observation	41
4.1. L'offre théâtrale en Lorraine	42
4.1.1. L'offre de théâtre public : de la décentralisation en Lorraine	42
4.2. Le théâtre amateur en France	58
L'AMATEUR COMME USAGER : LE SPECTATEUR	
Chapitre 1	
Les spectateurs, ceux qui aiment aller au théâtre.....	64
1.Les spectateurs de théâtre : Une présentation statistique, morphologie sociale et culturelle	65
2.Comment les spectateurs rencontrent le théâtre ?.....	73
2.1. La décision de s'engager dans la pratique.....	78
3Figures d'amateur : les spectateurs.....	80
3.1. Le spectateur "sans volonté".....	81
3.2. Le spectateur régulier.....	81
3.3. Le spectateur passionné.....	82
3.4. Le spectateur "professionnel".....	83
3.5. L'étudiant spectateur.....	84
4Comment choisir un spectacle ?	85
Les techniques de composition de la consommation :	98
CHAPITRE 2	
LA GESTION DES ÉMOTIONS PAR LES SPECTATEURS.....	102
1. La sortie théâtrale.....	104
a) Les salutations	107
b) Venir seul ou ensemble.....	108
1.2. L'installation dans la salle	109
1.3. La construction du spectateur collectif.....	113
-L'échange organisé par le théâtre :.....	126
3.1. Les modes de surgissement de l'émotion pendant le spectacle.....	132
3.2. Ce qui reste de l'émotion ressentie.....	132
CHAPITRE 3	
LES OBJETS ET LES DISPOSITIFS DE (R) ATTACHEMENT AU THEATRE.....	135
1. De l'émotion à la qualification du plaisir: les échanges après le spectacle comme moyen de l'attachement	136
2. Le savoir du spectateur.....	142
3. Le faire : transmettre sa passion.....	146
1.La collection : les objets de (r) attachements.....	149
2. Les objets extraits du spectacle.....	150
5.1. Les objets rattachés au spectacle.....	155
3.La transmission du plaisir	160
6.1. Les beaux livres pour enfants ou éducateurs :.....	161
6.2. Des livres pour enseigner le théâtre :.....	164
6.3. Les livres pour « faire un spectacle » :.....	164
7. Les lieux d'attachement : de l'association au théâtre.....	167
7.1. L'association à l'initiative des usagers: les cas des usagers du CCAM et du FAC.....	168
7.2. L'association comme dispositif d'intéressement : le cas de l'auberge des spectateurs du CDTL.....	170

L'AMATEUR COMME PRODUCTEUR : QUAND AIMER CONSISTE A "EN FAIRE"

CHAPITRE 1

LA PRATIQUE EN AMATEUR.....	180
1.L'enquête sur les troupes d'amateurs en Lorraine.....	180
Une pratique urbaine et rurale.....	186
2.L'entrée dans la pratique théâtrale.....	187
2.1. La famille.....	187
2.2. L'école.....	188
3.Les motivations de la pratique du théâtre en amateur.....	190
4.Figures du praticien amateur.....	191
4.1. Le débutant.....	191
4.3. L'amateur expérimenté ou le premier rôle.....	193
5.1. Les personnes.....	195
5.2. Les objets qui permettent le choix.....	196
5.3. les journaux.....	205
5.4. Les Listes.....	208
Conclusion.....	210

CHAPITRE 2

L'OFFRE DE FORMATION THEATRALE EN LORRAINE.....	211
1. L'offre de formation théâtrale publique : de l'école au CDN.....	211
1.1. Le théâtre à l'école.....	212
1.2. Les ateliers de pratiques artistiques dans les théâtres publics.....	228
1.2.1.Les conservatoires, un rayonnement régional.....	229
1.2.2.Les ateliers animés par les compagnies professionnelles.....	232
2.Les ateliers de formation associatifs de la ville à la campagne.....	233
2.1. Les ateliers à la ville : les Maisons de la Culture Saint Marcel : pour faire du théâtre.....	233
2.3. Les ateliers à la campagne : MRJC et Foyers Ruraux « pour s'occuper ».....	235
3.Les différentes formes de théâtre d'amateurs en Lorraine.....	236

CHAPITRE 3

LE SPECTACLE AMATEUR.....	241
1.1. L'équipe.....	242
1.2. Former une troupe d'amateurs.....	242
1.3. Faire du théâtre.....	244
1.4. Le répertoire des troupes lorraines.....	245
2.La formation des comédiens amateurs.....	253
2.1. La formation au sein de la troupe amateur.....	254
2.2. L'imitation : la reproduction d'un spectacle.....	255
2.3. Le stage : initiation à des techniques du corps.....	256
3.Le public visé.....	258
3.1. La communication des troupes d'amateurs : comment faire venir le public.....	259
4.Le financement.....	260
5.Deux cas de troupes d'amateurs contemporaines.....	266
5.1. Les rats des champs : l'exemple de Trou de mémoire et de Don Quichotte.....	266
5.2. Les rats des villes : Plexus, une compagnie universitaire.....	269

CHAPITRE 4

APPRENDRE À FAIRE DU THÉÂTRE, devenir comédien amateur.....	276
1. Les animateurs.....	277
1.1. Les animateurs néophytes.....	278
1.2. Les animateurs d'atelier scolaire : comédien – professeur.....	279
1.3. Les animateurs d'atelier.....	280
2.Les trucs.....	282
2.1. Les trucs pour faire fonctionner le groupe : le chœur, exercice d'ensemble.....	283
2.2. La prise de contact avec la scène.....	283
2.3. La prise de possession de l'espace et la découverte du personnage.....	285
2.4. L'improvisation.....	286

2.5. Le travail sur la voix : du souffle à la diction.....	288
2.6. Les techniques d'apprentissage de l'interprétation.....	290
2.7. L'attribution des rôles : de l'emploi à l'interprétation.....	293
2.8. Le travail à la table.....	295
2.9. Le langage : des mots ordinaires aux mots techniques.....	296
2.10. Gérer la sensibilité des amateurs.....	298
3. En dehors des cours de théâtre	301
3.1. Les ateliers d'écritures.....	301
3.2. L'atelier lecteur.....	303

**AMATEURS ET PROFESSIONNELS EN LORRAINE :
L'INNOVATION THEATRALE LOCALE**

CHAPITE 1

LA DECENTRALISATION EN LORRAINE COMME vecteur DE PROFESSIONNALISATION LOCALE.	309
1.L'histoire de la décentralisation en Lorraine	309
1.1. Jacques Kraemer : l'enfant du pays ou comment devenir directeur d'un théâtre.....	310
1.2. Stéphanie Loik : « la mission de service public ».....	312
1.3. Laurent Gutman : pour l'amour de l'art ou de l'importance de former les amateurs.....	317
2.Programmer dans un CDN : trois directeur, trois projets.....	322
2.1. Le temps du spectateur citoyen.....	323
3.Quand les spectateurs jouent dans un CDN : L'exemple du spectacle la Rue	324
3.1. Donner la parole aux "amis" du théâtre.....	326

CHAPITRE 2

QUAND LES AMATEURS SE PROFESSIONNALISENT.....	328
1.Quand les comédiens amateurs se professionnalisent	328
1.1. La professionnalisation des jeunes	333
1.2. La professionnalisation en groupe	334
1.5. La professionnalisation comme seconde carrière.....	338
2.Les animateurs de théâtre à la croisée des professions : les professionnels de la transmission théâtrale....	339
3.Les besoins de professionnels dans le monde amateur	344
4.Les autres voies de professionnalisation : techniciens, administrateurs, relations publiques	346
Conclusion : quand les professionnels travaillent avec des amateurs	349

CHAPITRE 3

LES ACTIONS INNOVANTES DANS L'ESPACE LORRAIN.....	350
1.Les facteurs de la dynamique théâtrale locale.....	351
1.1.2. La direction d'acteur.....	360
1.1.3. La scénographie.....	361
1.2. Convaincre les politiques, les collectivités locales, les associations culturelles.....	366
2. Le jeu avec les statuts	367
2.1. Le jeu avec les statuts : les amateurs travaillent avec les professionnels.....	367
Le théâtre du Peuple de Bussang.....	367
2.1.2. Bussang, le cas exemplaire d'une innovation locale.....	369
Bussang en 2010, comment survit une innovation locale.....	371
2.3.1. Se former au théâtre contemporain, l'Université d'Eté	373
2.2.2. Faire passer le théâtre contemporain, la lecture amateur au festival la Mousson d'été.....	376
2.2.3. Être festivalier à la Mousson d'été.....	377
2.Le jeu avec les lieux.....	379
3.1. Les dispositifs innovants dans des espaces fermés.....	379
3.1.1. Le théâtre d'appartement et ses accueillants : l'exemple du Caillou blanc à Metz.....	380
3.3. Un vrai théâtre dans un collège : l'Espace Molière.....	389
3.3.1. Du club-théâtre au théâtre de poche.....	390
3.3.2. Quand les amateurs programment : leurs trucs.....	391
4. La construction de l'espace public.....	393
4.1. Le théâtre en site, la valorisation du monument.....	393
1.2. Le théâtre en dialecte	395
4.3. Le spectacle en lisère de théâtre : Intermède et Transit.....	399
4.4. Le théâtre de la Seille en lisière de la ville : les chômeurs.....	406
5. Le théâtre comme moyen d'interpellation de l'espace public.....	407

<u>5.1. L'animation théâtre en milieu comme éducation sanitaire et sociale : l'exemple du théâtre forum.....</u>	<u>407</u>
<u>5.2. Du théâtre en prison : l'exemple d'Histoires Vraies.....</u>	<u>411</u>
CONCLUSION GENERALE.....	415
TABLE DES MATIÈRES.....	423
BIBLIOGRAPHIE.....	427
ANNEXES.....	437

BIBLIOGRAPHIE

- ABIRACHED R., Sous la direction de, 1992. La décentralisation théâtrale, Actes Sud papiers,
- ALBERONI F. 1981. Le choc amoureux, recherches sur l'état naissant de l'amour, éditions Ramsay
- ANCEL P. et PESSIN A.(dir). *Les non-publics : les arts en réceptions* Paris : l'Harmattan, 2004.
- ANRAT, 1989. *Le Théâtre et les jeunes publics, Cahiers n°1*, Actes Sud, Paris
- ANRAT, 1991. *Théâtre, éducation et société, Cahiers n°3*, Actes Sud, Paris
- ANRAT/CMEA, 1989. *Le théâtre et les jeunes publics*, Actes Sud, Paris
- ARBORIO A.M., FOURNIER P. 1999. L'enquête et ses méthodes : l'observation directe Nathan université, Paris
- BANU, G. 1987, *Mémoires du Théâtre* , Actes Sud, Babel
- BAULIEU, D. (sous la direction), 1993. L'enfant vers l'art, autrement ;
- BEAUDOUIN V. et MARESCA B. 1997. Les publics de la comédie française, fréquentation de la salle richelieu, Ss la direction de Jean-Michel Guy, Paris, la documentation française, Corvin Michel, dictionnaire encyclopédique du théâtre, Larousse, 1998
- BECKER H. 2002. Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales, Editions La Découverte, Paris,
- BOLTANSKI, L. et THEVENOT, L. 1991. De la justification. Les Économies de la grandeur. Paris : Gallimard.
- BOLTANSKI Luc, GODET Marie-Noël. Messages d'amour sur le Téléphone du dimanche. In: Politix. Vol. 8, N°31. Troisième trimestre 1995. pp. 30-7
- BOURDIEU P, PASSERON J-C. 1964. Les héritiers, les étudiants et leurs études, Minuit, Paris,
- BOURDIEU P, BOLTANSKI L, CASTEL R, CHAMBOREDON J-C. 1965. Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie, Minuit, Paris,
- BOURDIEU P, DARBEL A, 1966. L'amour de l'art. Les musées et leur public, Minuit, Paris,
- BOURDIEU P, BOLTANSKI L, CASTEL R, CHAMBOREDON J-C, PASSERON J-C, (1968), Le métier de sociologue. Préalables épistémologiques, Mouton-Bordas, Paris, 1983.
- BOURDIEU P, PASSERON J-C. 1970. La reproduction, Minuit, Paris,
- BOURDIEU, P. 1980. Le sens pratique, Minuit, Paris,
- BOURDIEU P. 1980. Questions de sociologie, Minuit, Paris,

- BOURDIEU, P. 1979. La distinction. Critique sociale du jugement. Paris : Éditions de Minuit. Coll. Le Sens commun.
- BOURDIEU P, 1965. Champs intellectuels et projet créateur, Les temps modernes, n°246
- DE BRIANT V., PALAU Y., 1999. La médiation, définition, pratiques et perspectives, Nathan université, 128
- CAILLAT G., CITTERIO R., 1994. *Du théâtre à l'école*. CRDP de l'académie de Lyon ; Hachette, 126 p
- CAFFIER Michel, le théâtre en lorraine, encyclopédie illustrée de la Lorraine, édition Serpenoise
- CALLON Michel, 1986. Eléments pour une sociologie de la traduction- la domestication des coquilles St jacques et des marins pêcheurs dans la baie de saint-Brieuc » l'Année sociologique, n°36
- CHANCEREL, L. 1946. le théâtre et la jeunesse, Bourrelier et Cie
- CORCUFF, P. 1995. Les nouvelles sociologies. Constructions de la réalité sociale. Paris : Nathan, collection "128"
- COULANGEON P. 2010, *Sociologie des pratiques culturelles*,. Editions La Découverte, Collection Repères, , p 78
- DENIZOT, M., 2005. Les formes d'accompagnement public du théâtre amateur », Actes du colloque international « Le théâtre des amateurs, un théâtre de société(s) », Théâtre s en Bretagne, CNRS/LARAS, Rennes, pp. 109-116.
- DJAKOUANE, A. 2003 : « Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra », (avec Emmanuel Pedler), in Donnat O., Tolila P. (dir), *Le(s) Public(s) de la culture*, Paris, DEP/OFCE, Presse de Sciences Po.
- DJAKOUANE, A. 2005 , *Les publics de la Scène nationale de Cavaillon 2003-2004. étude sociodémographique de la fréquentation de la scène nationale, mesure du renouvellement des publics, perception de l'offre et évaluation de la politique de décentralisation des spectacles sur le territoire d'implantation.*
- DJAKOUANE A. (2005), « De l'espace incertain des pratiques culturelles à l'espace négocié des carrières de spectateurs : une épreuve pour la notion de milieu social » in DUCRET A., VERDRAGER P. (dir), « Les goûts et les couleurs, la réception des biens culturels », *Carnets de Bord*, n°8, Genève, p. 35-45. N°
- DJAKOUANE A. (2006), « Du questionnaire à la biographie et vice versa. Regards croisés sur l'évolution des préférences esthétiques des spectateurs de théâtre » in DUCRET A. (dir)

« Questions de méthode », OPUS Sociologie de l'art, n°9-10, Paris, L'Harmattan, p. 107-123.

DEBEAUVAIS, R., MENGER, P-M PIETTRE, F. 1996. Le spectacle vivant, La documentation française, Paris

DELDIME, R. 1990. Le Quatrième mur, regards sociologiques sur la relation théâtrale. Préf. de Jean Duvignaud. Belgique : Éd. Promotion théâtre, 146 p.

Développement culturel. 1996. Les activités artistiques en amateur. n° 109

Développement culturel. 1996. Le théâtre en amateur. n°114

Développement culturel. 1997. La profession de comédien. N°117

Développement culturel. 1997. La profession de comédien. N°119

Développement culturel. 1998. Les Publics de la Comédie Française. N°121

Développement culturel. 1998. Atlas des activités culturelles. N°123

Développement culturel. 1998. Les pratiques culturelles des Français. Evolution, 1989-1997. N°124

Développement culturel. 1999. Les spectateurs du Festival d'Avignon. N°129

Développement culturel. 1999. Les loisirs des 8-19 ans. N°131

Développement culturel. 2000. Les dépenses des ménages pour la culture. N°132

Développement culturel. 2004. Transmettre une passion culturelle. N°143

Développement culturel. 2004. Les loisirs culturels des 6_14 ans. N°144

Développement culturel. 2005. La féminisation des pratiques culturelles. N°147

Développement culturel. 2005. La fabrique sexuée des goûts culturels. N°150

DONNAT Olivier, 1998. Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997, la documentation française, Paris

DONNAT O, TOLILAT P, 2003. Le(s) public(s) de la culture, Presses de Science Po,

DOUMERGUE, D. 1998. La construction de la compétence d l'animateur de théâtre. Mémoire de DEA, Université de Metz

DUBAR Claude, TRIPIER Pierre, Sociologie des professions, Armand Collin, 1998

DUGUET Anne-Marie, 1970. Le théâtre universitaire, son efficacité et son action pratique sur les milieux étudiants, tours. Thèse sur la direction de Jean Duvignaud

DURKHEIM Emile, 1968. Les formes élémentaires de la vie religieuse, Paris, PUF, 3^{ème} édition

DURKHEIM Emile, les règles de la méthode sociologique, Paris, PUF, coll., Quadrige, 1981(1^{er} éd.1895)

DUVIGNAUD, J. 1973 [1965]. Les Ombres collectives. Sociologie du théâtre, 2e éd. Paris : P.U.F, «Sociologie d'aujourd'hui», 592 p.

DUVIGNAUD, J. 1970. Spectacle et société. Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés. Paris : Denoël / Gonthier, «Médiations», n° 66, 167 p.

ESQUENAZI J., 2003. Sociologie des publics, « Repères », La Découverte, Paris,

ETHIS E. (dir) 2001, Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales, Paris, La Documentation Française.

ETHIS, E. 2005. Sociologie du cinéma et de ses publics. Paris : Armand Colin.

ETHIS, E. 2006. Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma. Paris : L'Harmattan, Collection Logiques sociales.

FLEURY L. 2004. « L'invention de la notion de non public », in ANCEL P. et PESSIN A. (dir), Les non-publics. Les arts en réception. Tome 1, Paris, L'Harmattan, p. 53-81.

FLEURY, L. 2006. Sociologie de la culture et des pratiques culturelles. Paris : Armand Colin, Coll. 128, Sociologie.

FLEURY, L. 2006. Le T.N.P. de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture , Presses Universitaires de Rennes, « Res Publica ».,

FREIDSON E. 1994. Pourquoi l'art ne peut pas être une profession ?, In. L'art de la recherche, essais en l'honneur de Raymonde Moulin, Paris, La documentation française,

GOFFMAN, E. 1991. Les cadres de l'expérience. Paris : Minuit, p. 243. (1ère Ed. 1974).

GOURDON A-M. 1982. Théâtre, publics, perception, Paris, ed du CNRS

GIREL S ET PROUST S (DIR.) 2007, *Les Usages de la sociologie de l'art* *Constructions théoriques, cas pratiques* Collection « Logiques sociales » Série « Sociologie des Arts ».

GUY J-M, 1990. *Narcisse au miroir d'écho, La rhétorique publicitaire des théâtres*, DEP, La Documentation française (DF), Paris

GUY J-M (dir.), 1989. *Les publics du théâtre* (avec Lucien Mironer), DEP, La Documentation française, Paris,

GUY J-M (dir.), 1997. Les publics de la Comédie-Française (avec Valérie Beaudoin, Bruno Maresca), Ministère de la Culture (DAG-DEP), DF,

HEIN F., 2004. Le monde du rock en Lorraine. Thèse de doctorat, Université Paul Verlaine à Metz, 465 pages.

HEINICH S. 2004. La sociologie de l'art, Coll. Repères, La Découverte

HENNION, A, 1988. Comment la musique vient aux enfants, Paris, Antropos

HENNION A., 1993, [La passion musicale. Une sociologie de la médiation](#), Paris, Métailié, 416 p.

HENNION, A., 1994. La sociologie de l'art une sociologie du médiateur, In. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin, Paris, la documentation française.

- HENNION A., 1999, « Les amateurs de musique. Sociologie d'une pratique et d'un goût », [Sociologie de l'Art 12, « Les Arts et le Public »](#), p.9-39.
- HENNION A., 2003, [« Quelques remarques sur la pragmatique et la réflexivité »](#), [Sociologie et Sociétés, « Art, réseaux et territoires »](#), p.219-222.
- HENNION A., 2003, [« Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût »](#), in [Le\(s\) public\(s\) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels](#), O. Donnat, P. Tolila dir., Paris, Presses de Sciences Po, p.287-304.
- HENNION Antoine, Maisonneuve Sophie, Gomart Emilie, 2000. Figures de l'amateur, formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui, la documentation française, Paris
- HENNION A. 1994. La sociologie de l'art est une sociologie du médiateur, In. L'art de la recherche, essais en l'honneur de Raymonde Moulin, Paris, La documentation française
- HENNION, A. Engager son propre goût. Entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion. Ethnographiquis.org. Numéro 3 - avril 2003 [page consultée 25 mai 2005].
- HENNION, A. 2007. Réflexivités. Le sociologue et le goût. Sociologie de l'art, sociologie des sciences. In GAUDEZ, F. Actes du colloque de Toulouse AISLF, 17-19 novembre 2004. Paris : L'Harmattan.
- HENNION A., 2006, [«Affaires de goût. Se rendre sensible aux choses»](#), in PERONI M.et ROUX J. (ed.), Sensibiliser. La sociologie dans le vif du monde, éditions de l'Aube, p.161-174.
- HENNION A., 2005, [«D'une sociologie de l'amateur à une pragmatique de l'attachement»](#), [Le théâtre des amateurs. Un théâtre de société\(s\). Actes du colloque international des 24,25 et 26 septembre 2004](#), Rennes, Rennes, Théâtre s en Bretagne, p.127-132.
- HENNION A., 2007, [La passion musicale](#), Paris, Métailié, 416 p.
- HEINICH N., 2001. la sociologie de l'art, Paris, la découverte,
- HUESCA R. 2001, Triomphe et scandales. La Belle époque des Ballets russes , Paris, Hermann,
- KATZ, E. et LAZARSELD, P.-F. 1955. Personal influence. New York, Free Press.
- LAHIRE B. 2003. La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi, La Découverte,
- LATOUR, B. 2000. « Factures/fractures. De la notion de réseau à celle de l'attachement» in André Micoud et Michel Peroni, Ce qui nous relie, éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, pp. 189-208

LAZARSELD P., BERELSON B., GAUDET M. 1944. The people's Choice, Duell, Sloan and Peace, New York

LE BART Christian, 2000. Les Fans des Beatles, Sociologie d'une passion, Presses universitaires de Rennes

LE BRETON D. 2004. Le théâtre du monde, lecture de Jean Duvignaud, presse de l'université de Laval

LES CAHIERS DE LA COMÉDIE FRANÇAISE, 1997, le théâtre des amateurs, n°23, printemps

LEVERATTO, J.-M. (1991b) " Le théâtre en action. Théâtre et innovation sociale ", Horizon Social (Editions de l'Est) Nancy, n° 4.

LEVERATTO Jean-Marc, 1997. Action culturelle et usages artistiques du théâtre. Rapport d'évaluation sur le Projet Culturel des quartiers de Thionville, ERASE-DRAC de Lorraine,

LEVERATTO, J.-M (1998) "Le théâtre en action : création artistique et médiation culturelle en France", communication au XIV ème Congrès Mondial de l'Association Internationale de Sociologie, Montréal, Actes du XIVème congrès de Sociologie.

LEVERATTO J-M, 2004. Le théâtre du peuple de Bussang: histoire et sociologie d'une innovation, Vingtième Siècle n°83, juillet

LEVERATO, J.-M. 1999. Le lieu commun de l'art. Une sociologie de l'expertise culturelle. Mémoire en vue de l'Habilitation à diriger les recherches ».

LEVERATTO, J.-M. 2000. La mesure de l'Art. Sociologie de la qualité artistique. Paris : La Dispute.

LEVERATTO, J.-M. 2005. Le rôle des spaghettis dans le jugement esthétique. Sociologie d'un festival de cinéma. In ANCEL, P., DUTHEIL-PESSIN, C. et PESSIN, A. Sous la dir. Rites et rythmes de l'œuvre. Paris : L'Harmattan, 2 tomes.

LEVERATTO, J.-M. 2006. Les techniques du corps et le cinéma. Portique, n°17, « De Marcel Mauss à Norbert Elias. Marcel Mauss et les techniques du corps ».

LEVERATTO, J.-M. et MONTEBELLO, F. 2001. Faire l'histoire des hommes du fer. In BENZA, A., FABRE, D. Sous la dir. Cahiers 18, « Une histoire à soi ». Paris : Ed. de la MSH.

LEVERATTO, J.-M. 2006. Introduction à l'anthropologie du spectacle. Paris : La Dispute.

LEVERATTO, J.-M. 2006. Les techniques du corps et le cinéma. Portique, n°17, « De Marcel Mauss à Norbert Elias. Marcel Mauss et les techniques du corps ».

LEVERATTO J-M, 2008. Internet et la sociabilité littéraire (avec Mary Leontsini), BPI Centre Pompidou

- LEVERATTO J-M, 2010. Cinéma, Spaghettis, Classe ouvrière, Immigration, Éditions La Dispute
- LISMONDE, P. Les arts à l'école, le plan de Jack Lang et Catherine Tasca, SCEREN-CNDP et Gallimard, Paris, 2002
- PARADEISE C. 1998. (avec Jacques Charby & François Vourc'h), Les comédiens, Profession et marchés du travail, PUF, Paris,
- POTTECHER Maurice, 1990. *L'aventure du théâtre populaire*, Serpenoise, Metz
- POTTECHER Frédéric & DECOMBIS Vincent, 1995. *Un siècle de passions au théâtre du peuple de Bussang*, Ed. Gérard Louis, Remiremont
- SPIESS F, 2001. le théâtre en coulisses, Gallimard éducation,
- MATHIEU, H. 1993. les passeurs de culture, in l'enfant vers l'art, autrement
- MAUSS, M. 1999. Essai sur le don. Sociologie et Anthropologie. Paris : Quadrige (1ère Ed. 1923-1924).
- MENGER P.M., 1997. la profession de comédien, département des études et de la prospective, Ministère de la culture et de la communication,
- MERVANT-ROUX, M-M. 2006. Figuration du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie. Paris : L'Harmattan, 212 p.
- MERVANT-ROUX, M-M (dir.). 2004. Du Théâtre amateur. Approche historique et anthropologique. Paris : CNRS éditions, 380 p., ill.
- MERVANT-ROUX, M-M. 1998. L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur. Paris : Éditions du CNRS, 265 p., ill.
- MORINIERE T. 2007. Le théâtre des amateurs. Un jeu sur plusieurs scènes, Paris, Editions du Croquant, 222 p
- MORIMOTO T. 1984 Fonction du rire dans le théâtre français contemporain, N.G. Nizet,
- NEMESSANY, V. 2005. Pour une ethnographie de la culture artistique. Le Portique, « Recherches 3 - Cahier 3 ». Disponible sur <http://leportique.revues.org/document751.html>. (Page consultée le 18 septembre 2006).
- NEMESSANY, V. 2007. La transmission des arts plastiques, thèse de sociologie, sous la direction de J-M Leveratto,
- PARADEIS C. 1998. Les comédiens. Professions et marchés du travail, Paris, PUF
- PAVIS, P. 1996. L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse-théâtre. Paris : Fernand Nathan, 319 p. ill.
- PEDLER, E. et ETHIS, E. 1994. En quête de réception : le deuxième cercle. Réseaux, n°68, pp. 85-103.

LE QUEAU P. 2008. *20 ans de la sociologie de l'art : Bilan et perspectives*. Actes des VIII^e rencontres internationales en sociologie de l'art de Grenoble, 2 tomes. Paris, L'Harmattan, coll. Sociologie des Arts, (308 p. et 194 p.).

RANCIERE J., 2008, *le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions

REDON, G. 2006, Sociologie des organisations théâtrales, *L'Harmattan*, collection Logiques Sociales, Paris, 281 pages

RIPON R., 1996., Le poids économique des activités amateur, Ministère de la Culture (DEP), La Documentation française, Paris,

RIPON R., 1997, Les activités amateur dans le cadre associatif, Fondation pour la recherche sociale - Ministère de la Culture (DEP), La Documentation française, Paris.

SINGLY de F., 1996, *Le Soi, le couple et la famille*, Nathan, Paris.

THÉVENIN O. 2007, « Qu'est ce qui concourt à la légitimation des objets artistiques visuels ? Jacques Siclier et le phénomène nouvelle vague », in *20 ans de Sociologie de l'art : bilan et perspectives* (tome II), sous la direction de P. Le Quéau, L'Harmattan, pp. 107-114.

TREPOS, J.-Y. 1996. La sociologie de l'expertise. Paris : Que sais-je, Presses Universitaires de France.

TREPOS, J.-Y. 2001. Prises de vue. Sur la photographie comme technique d'enquête. Le commun, l'individu et le sujet. Séminaire. Glysi-Safa — Sociologies et Anthropologies des formes d'Action. CNRS/Université Lumière Lyon II, UMR 5042.

UBERSFELD, Anne. 1981. L'École du spectateur. Paris : Éd. sociales, «Lire le théâtre», n° 2, 352 p., ill.

VILAR Jean, 1975. *Le théâtre, service public*, Gallimard, Paris

VILAR Jean, 1991. *Jean Vilar par lui-même*, Maison Jean-Vilar, Avignon

VITEZ Antoine, 1991. *Le théâtre des idées*, Gallimard, Paris

WUTTKE S, 2001. Le théâtre universitaire à Metz, mémoire de DESS, sous la dir. de J-M Leveratto,

WUTTKE S. 2002. L'éducation théâtrale en Lorraine, mémoire de DEA, sous la dir. de J-M Leveratto,

WUTTKE S 2005. en collaboration avec Jean-Marc Leveratto. L'industrie sidérurgique et le développement des spectacles en Lorraine au XX^e siècle, in *Culture et histoire des spectacles en Alsace et en Lorraine, de l'annexion à la décentralisation (1871-1946)*, études réunies par Jeanne Benay et Jean-Marc Leveratto, Peter Lang édition

WUTTKE S. 2006. Lire Danan avec des amateurs, temporairement contemporain, journal du festival la mousson d'été, édition en ligne, <http://www.theatre->

contemporain.net/IMG/pdf/tc04.pdf

WUTTKE S. 2007. Etre festivalier à la mousson d'été, temporairement contemporaine, journal du festival la mousson d'été

Leveratto J-M, Wuttke. S, 2008. La culture du théâtre d'amateurs en Lorraine, Dynamique des peuples et constructions identitaires, Sous la direction de Béatrice Fleury et Jacques Walter, Revue Questions de communication – Série Actes 6

WUTTKE S. 2009. Les publics du Centre Dramatique de Thionville Lorraine, rapport de recherche 2L2S/ ERASE, Université P. Verlaine Metz

ZUCCHET, F. 2001, Oser le théâtre, CRDP de Grenoble

ANNEXES

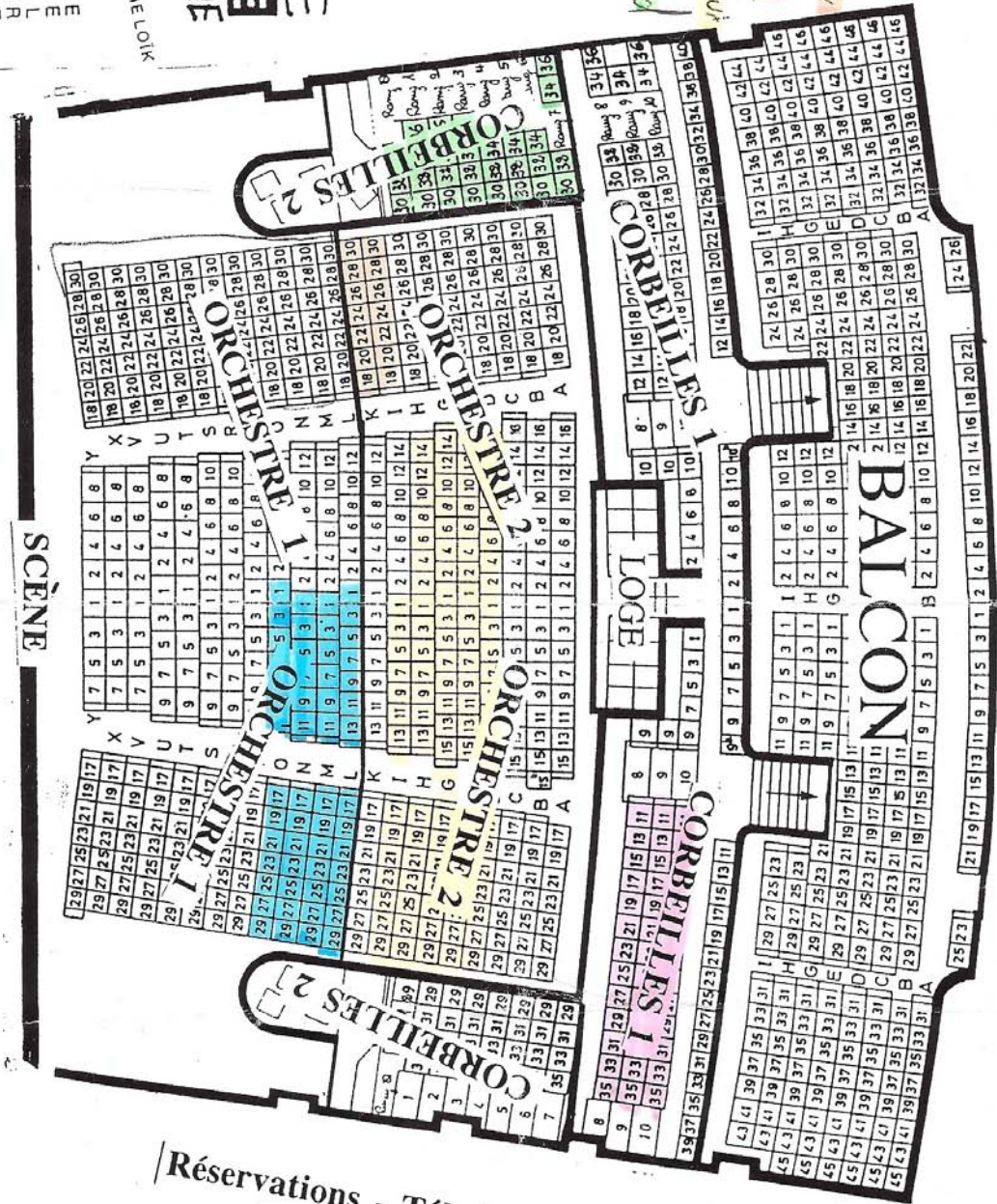
Entretiens :			
NOM	âge	profession	
Pierre ALBERICI			spectateur
Marie-Madeleine AMMANN	70 ans	retraîtée	spectatrice et comédienne amateur
Charles BEISS	52 ans	professeur de physique	amateur de théâtre, le caillou blanc
Christine BENOIT	48 ans		spectatrice
Aleksandra BOROWIEC	26 ans	étudiante	spectatrice
Claudia CALVIER	57 ans	professeur de théâtre	
Dominique COSTE	45 ans		spectatrice
Magalie	33 ans		spectatrice
Viviane COUDERC			Spectatrice
Annette GIGANTE	45 ans	mère au foyer/étudiante	spectatrice et comédienne amateur
Julie GOTHUEY	27 ans	étudiante	spectatrice
Mme Carla LUCARELLI	41 ans	écrivain	spectatrice
Alexandre	28 ans	libraire	spectateur
Mme Anne MERCIER	41 ans	employée	spectatrice
M. Olivier LIBENZI	52 ans	directeur MJC	spectateur
Rebecca NOEL	28 ans	musicienne	spectatrice
Matthieu OCTAVE	24 ans	étudiant	spectateur
Charlotte PICARD	31 ans	mère au foyer	spectatrice
Bruno SCHELL	24 ans	étudiant	spectateur
Marie			
Thibaud	19 ans	lycéen	comédien amateur
M. et Mme Daniel & M. Thérèse VAGOST	55 ans, 56 ans	Maître de conférence/retraité	spectateur
Marc VOGT			
Désiré Meyer	54 ans	professeur de littérature	spectatrice
Sophie Guimares Pinto	24 ans	Étudiante	comédienne/metteur en scène amateur
Hugues REINERT			
Anael Meyer	36 ans	chargée des relations avec le public	spectatrice
Paul	27 ans	ouvrier	spectateur
Johann	25 ans	laborantin	spectateur
Stéphanie Loik	52 ans	directrice du TPL	
Evelyne/ ACCTE	53 ans	professeur de sport	animatrice d'atelier
Delphine	26 ans	sans emploi	spectatrice
Claire-Marie Bultel		chargée des relations avec le public	
Carla	40 ans	chargée des relations avec le public	
Evelyne et Roland	40/42 ans	Educatrice/Employé SNCF	spectateur
Marie	28 ans	étudiante	comédienne amateur
Stéphane	48 ans	professeur/journaliste	spectateur
Alexandre	66 ans	retraité	spectateur/comédien amateur
Heidi Brouzeng	45 ans	comédienne	

Georges	41 ans	Professeur de mathématique	Spectateur/comédien amateur
Bernadette Ladener	36 ans	comédienne	
Joel	44 ans	employé EDF	comédien amateur
Cathy Rohr	33 ans	comédienne	
Amandine Wagner	26 ans	animatrice socioculturelle	comédienne amateur
Marie-Anne et Jean Paul	62/65 ans	retraité	spectateurs/comédiens amateurs
Sandrine	36 ans	professeur	spectatrice/animatrice d'atelier
Jacques Juselle	57 ans	Maître de conférence	metteur en scène amateur
Charline Buleux	29 ans	sans profession	spectatrice/comédienne/danseuse
Joel Durand	38 ans	garagiste/photographe	spectateur/photographe de spectacle
Virginie Maillard	29 ans	sans profession	spectatrice/comédienne
Amandine et Bertrand Sinapi	28/32 ans	scène	spectateur/praticien amateur/professionnel
Gabrielle Kieffert	62 ans	administratrice de Cie	spectatrice
Eric Lehembre	33 ans	Animateur de théâtre	spectateur/animateur
Nicolas Dion	33 ans	animateur socioculturelle	spectateur/animateur
Jean-François Metten	35 ans	technicien lumière	spectateur/photographe
Théophile	18 ans	étudiant	comédien amateur
Justine	19 ans	étudiante	comédienne amateur
Jonathan	20 ans	étudiant	comédien amateur
Christine Koetzel		comédienne	
René	65 ans	retraité	spectateur
Rachel	27 ans	secrétaire	Spectateur/comédienne amateur
Samyra	26 ans	étudiante	Comédienne amateur
Ludovic Noel	26 ans	médiateur culturel	metteur en scène amateur/spectateur

09.02

Les Pécollés
Hélène Boudier
A. N. S. écrivain
Georges de la Tour
Louis Bertrand

DIRECTION: STEPHANIE LOIK
THEATRE POPULAIRE DE LORRAINE
D R A M A T I Q U E
R E G I O N A L
R U E P A S T E U R
5 7 1 0 0 T H I O N V I L L E



Réservations - Tél : 03 82 82 14 92

plan pour les ouvreurs, TPL, 2002 pour le spectacle Electre



Représentation du Square au T.P.L. le 27/03/00, avant la représentation.



ENQUÊTE AU CDTL

Le Centre Dramatique de Thionville-Lorraine et l'Université Paul Verlaine - Metz, sous la responsabilité scientifique du laboratoire de sociologie 2L2S / Erase, réalisent au cours de la saison 07/08 une enquête destinée à mieux connaître le public du CDTL, ses pratiques artistiques, ses attentes.

Nous vous remercions de bien vouloir consacrer quelques minutes de votre temps à ce questionnaire (une seule fois suffit) et de le remettre, complété, à un membre de l'équipe du CDTL.

Les résultats seront rendus publics.

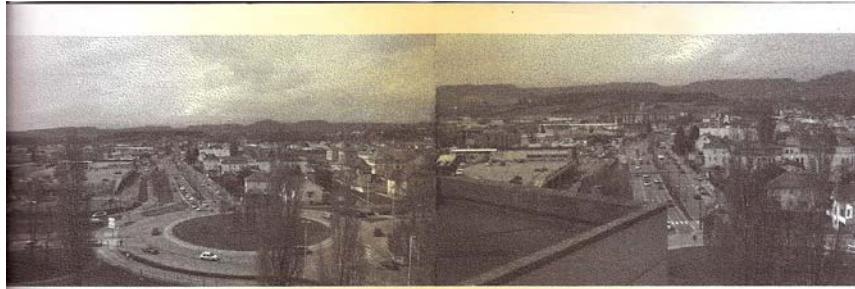
25. Vous êtes ?
Un homme
Une femme
26. Quel âge avez-vous ?
Moins de 15 ans
De 15 à 24 ans
De 25 à 34 ans
De 35 à 44 ans
De 45 à 54 ans
De 55 à 64 ans
Plus de 65 ans
27. Quelle est votre profession ?
Orthophoniste
28. Avez-vous des enfants à charge ?
Oui Non
Si oui, pouvez-vous nous préciser leur(s) âge(s) ?
18 21
29. Quel est votre niveau de diplôme ?
Aucun
CEP, BEPC
CAP, BEP
Bac
Bac + 2
Licence, maîtrise
Bac + 5 et plus
Autre
30. Vous habitez la commune de ?
Thionville
Autour de Thionville, à plus ou moins 20km
Metz
Nancy
Pays-Haut
Dans un rayon de 50 km autour de Thionville
Dans un rayon de 100 km autour de Thionville
Luxembourg
Autre
Votre code postal :
31. Seriez-vous disposé à recevoir une personne mandatée par le CDTL en vue d'un entretien personnalisé ?
Oui Non
Si oui, merci de nous laisser vos coordonnées :
Nom : _____
Prénom : _____
Numéro de téléphone : _____
E-mail : _____

Vos remarques :

Merci d'avoir répondu à ce questionnaire

1. Vous allez au théâtre en général :
1 à 5 fois par an
Moins de 5 fois par an
Plus de 10 fois par an
Irrégulièrement
Ne se prononce pas (NSP)
2. Vous êtes allé au théâtre en 2007 ?
Moins de 5 fois
Plus de 5 fois
NSP
3. Combien de théâtres différents avez-vous fréquenté en 2007 ?
Pas plus de 3
Plus de 3 différents
NSP
4. Êtes-vous abonné(e) au CDTL ?
Abonné(e) depuis longtemps
Abonné(e) depuis une ou deux saisons
N'est plus abonné(e)
N'a jamais été abonné(e)
NSP
5. Êtiez-vous abonné(e) au TPL ?
Oui
Non
6. Fréquentez-vous d'autres lieux de théâtre en Lorraine ?
Oui
Non
NSP

Si oui, pouvez-vous nous indiquer lesquels ?
*- La Manufacture
Théâtre de Metz
Théâtre de Saulcy.*



Qu'est ce que La Rue?

Une rue. A Thionville. Elle porte plusieurs noms. Elle commence par s'appeler Rue du Général Mangin, pour devenir Rue Paul Albert, avant de se transformer en Route d'Esch-sur-Alzette, Route d'Ar-lon et CD 14. Son tracé commence exactement entre l'ancienne Banque de France et l'École Poincaré pour se terminer au complexe cinématographique Kinépolis.

Oui, nous la reconnaissons, elle traverse des paysages familiers. C'est une rue comme il en existe beaucoup. Peut-être évoque-t-elle pour nous des souvenirs. Peut-être l'avons-nous empruntée sans y prêter attention. Peut-être ne la connaissons-nous pas. Quelles histoires inquiétantes, drôles, triviales ou grandioses pourrions-nous inventer qui toutes s'y dérouleraient? Quels sont les textes que nous aimerions entendre là, sur cette route?

Toute cette saison, cet espace bien réel aura été à la fois le décor et le sujet d'un atelier théâtral et cinématographique. Près d'une soixantaine d'amateurs de Thionville et des environs, avec ou sans expérience du théâtre, du cinéma ou de l'écriture, unis juste par le goût du jeu, se seront retrouvés régulièrement. De leur rencontre avec la rue sont nés un spectacle et des séquences filmées, conçus en miroir les uns des autres, à mi chemin entre le documentaire et la fiction, le mensonge et la vérité.

De quoi parlera le spectacle? D'une disparition. Sans savoir précisément ce qui a disparu, des enquêteurs amateurs, qui se retrouveront eux-mêmes à un moment donné dans la peau d'un témoin, d'une victime ou d'un coupable, se succéderont sur scène pour nous révéler (ou pas d'ailleurs) l'identité de ce qui a disparu.

« La Rue, c'est un croisement de plein d'envies de mettre en scène. Travailler sur un fragment de Thionville, sur la rue qui mène à la zone du Linkling et qui devient route, c'est, en partant d'un lieu bien réel, essayer de représenter les choses invisibles qui y sont attachées: les souvenirs, les rêves, les fantasmes... Le spectacle évitera, je l'espère, l'écueil de la nostalgie, on ne sera pas dans le registre du «c'était-mieux-avant» même si dans les textes produits par les participants vont s'imbriquer des souvenirs, des éléments d'archives, des faits d'observation.

Le spectacle sera aussi une sorte de clin d'œil à Georges Perec, un écrivain que j'affectionne particulièrement. Comme lui, nous mèlangerons des anecdotes bien réelles à toutes sortes de fictions: contes, chansons...

La Rue, c'est aussi l'envie de travailler avec les amateurs, j'aime ce qu'ils amènent sur un plateau, une forme de présence qui n'importe rien, très proche de celle que j'essaie toujours de retrouver avec des comédiens professionnels, sans cette virtuosité qui souvent m'ennuie. »

Laurent Gutmann

Remerciements pour leur aide précieuse à Bruno Touveron, Dominique Laglasse, conservateur; et au service des Archives municipales de la Ville de Thionville, Serge Febvre, PDG, Fabienne Schwenck, secrétaire de direction, et aux personnels du Centre Commercial E. Leclerc de Thionville, Daniel Sainte-Croix, directeur, Marie-Christine Oswald, infirmière, et aux personnels de la Clinique Notre-Dame de Thionville, Roger Morel, architecte à Thionville, Jean-Marc Feyereisen, responsable de la Brigade accident et aux fonctionnaires de police du commissariat de police de Thionville, Eliane Romani, adjointe à l'urbanisme de la Ville de Thionville, Reine Playnes, directrice de l'Office Public de l'Habitat de Thionville, Frédéric Guillaume, employé de l'Office Public de l'Habitat de Thionville, Nathalie Pham et Thi Bac NGuyen, habitantes de la rue, Marthe Bidingier, habitante et doyenne de la rue, Patricia Henry, directrice adjointe du Centre social Jacques Prévert, Dominique Fernandes, patron du restaurant Le Vasco de Gama

feuille de salle pour le spectacle La rue CDTL 2009



LA RUE

Un projet conçu par Laurent Gutmann
Films Thomas Pinzöl
Assistanat à la mise en scène Hughes Reinert
Assistanat à la scénographie
Laura Melet et François Camoes

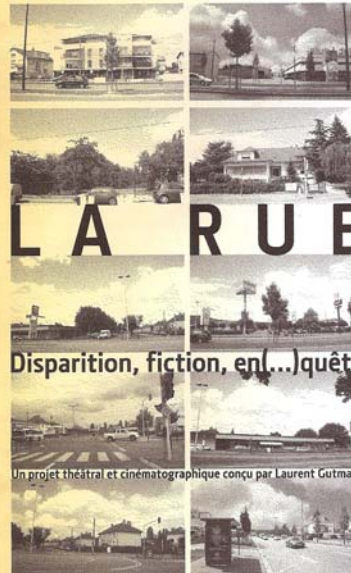
Auteurs, acteurs, participants Paul Auster, Alice Babscheider, Catherine Baloge, Odile Bultes, Sylvie Barre, Charles Baudelaire, Nedjma Benegouch, Aleksandra Borowiec, Shéhérazade Boumaaza, William Bowyer, Marie-Andrée Brabant, Georges Brassens, François Breut, Catherine Caloero, Fabrice Cardillo, Gianni Celati, Nicolas Chartier, Marie-Paule Corteli, Charlene et Ludovine Creola, Graziella Dalle Mese, Denis Dambé, Jean-Paul et Marie-Anne Dautel, Audrey Di Nardo, Ghislaine Diluzio, Didier Dossmann, Christelle Drouot, Fanny Egretaud, Renato Fontana, Mathilde Fresne, Alice Gandolfo, Annette Gigante Bontemps, Guillemette Gille, Julie Gothuay, Laurent Gutmann, Jean-Marie et Monique Hesse, Zadj Hein, Patricia Henry, Emmanuel Isolin, Marie-Laure Kovac, Emma Lacroix, Jules Laforgue, Laurence Lecler, Pascal Legoux, Yvonne Leibrock, Catherine Lemaitre, Jean-Pierre Mader, Jules et Sylvie Maillard, Laura Melet, Charlotte Millet, Roger Morel, Laetitia Olson, Didier Pain, Camille Panza, Georges Perec, Rolande Philippe, Marcel Poi, Jérémy Roques, Marion Scheibling, Bruno Schell, Hélène Schmitt, Joël Scheller, Christian Schott, Christiane Souchon, Dominique Tomschak, Pascale Toriazzo, Boris Vian, Michèle Vic, Antoine Zermati, Daniel Zimmermann...

Entrée libre dans la limite des places disponibles.
Réservation impérative par téléphone au 00 33
(0)3 82 82 14 92, ou par mail, infos@cdtl.fr

Restauration payante sur place.

Réservations 03 82 82 14 92, www.cdtl.fr

CENTRE DRAMATIQUE
NATIONAL
THONVILLE-LOTTORRAINE



LA RUE

Disparition, fiction, en(...)quête

Un projet théâtral et cinématographique conçu par Laurent Gutmann

22 23 24, mai '09 au Théâtre en Bois

19h00
20h00 19h00

Le Centre Dramatique National de Thionville Lorraine est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Lorraine, la Ville de Thionville, la Région Lorraine et le Département de la Moselle

Le Théâtre Universitaire de Metz



LE PREMIER D'ISRAEL HOROVITZ (LINE)

PAR LA COMPAGNIE PLEXUS

Mise en scène : Jacques JUSSELLE

Assistant : Séverine WUTTKE

Musique : Philippe FORTE-RYTTER

Avec :

Hugues REINERT

Sébastien PORTIER

Rémi CASTANEDA

Sophie GUIMARAES-PINTO

Sylvain REMY

PHOTO: Hubert ESCOFF

Jeudi 2 Décembre - 20H30 - Théâtre du Sauley



Affiche pour le spectacle le Premier, compagnie Plexus, 2000



SAAGEMINNER PLATT THEATER



RÉSERVATIONS à Sarreguemines
"Salon de Thé Roland Gérard Tél: 03.87.28.97.67"
"Office du tourisme Tél: 03.87.98.80.81"

Prix unique : 8 €

PRÉSENTE :

ARRIBA MARGARITA !...

UNE COMÉDIE EN TROIS ACTES DE DANIEL PFEIFFER

SPECTACLES AU CASINO DES FAÏENCERIES

VENDREDI 4 NOVEMBRE 2005 À 20H

SAMEDI 5 NOVEMBRE 2005 À 20H

SAMEDI 19 NOVEMBRE 2005 À 20H

DIMANCHE 20 NOVEMBRE 2005 À 14H30



INSTITUT PAV LANGE
D'AGRICULTURE - ANIMAUX
DANS L'ÉLEVATION
HÉRITAGE

Claridge

5, rue Lavoisier - 57200 Sarreguemines
Tél : 03 87 98 75 90

SPECTACLES ORGANISÉS EN PARTENARIAT AVEC LA COMMUNAUTÉ D'AGGLOMÉRATION DE SARREGUEMINES CONFLUENCES (CASC) :

SAMEDI 21 JANVIER 2006 À 20H - DIMANCHE 22 JANVIER 2006 À 14H30

SAMEDI 28 JANVIER 2006 À 20H - DIMANCHE 29 JANVIER 2006 À 14H30



affiche pour le spectacle Arriba Margarite, Saageminner platt theater, 2005

Séverine WUTTKE

Doctorat de sociologie

Sous la direction de M. Jean-Marc LEVERATTO

Université Paul Verlaine de Metz

9 Décembre 2011

Les amateurs de théâtre en Lorraine

Résumé :

Cette thèse vise à comprendre le monde des amateurs de théâtre en Lorraine, en rendant compte des deux aspects de la pratique théâtrale : celle de l'utilisateur (le spectateur) et celle du praticien (comédien, metteur en scène amateur). Elle repose sur une approche ethnographique des amateurs de théâtre en Lorraine. Cette étude permet d'identifier les acteurs de la transmission culturelle et de formuler les enjeux contemporains de celle-ci. La démarche d'observation participante sert à restituer l'engagement corporel des personnes concernées et à rendre compte de l'importance de la sociabilité qu'entraînent les pratiques culturelles. Ce travail essaye de redonner une place à l'analyse du goût et de l'émotion dans la pratique amateur. L'accent est mis sur les médiations humaines et non humaines, ainsi que sur les dispositifs d'attachement. Il tente par ailleurs d'éclairer les modes de professionnalisations possibles pour ces amateurs.

Mots clefs : amateur, théâtre, spectateur, attachement, émotion, corps, sociabilité, expertise, ethnographie.

Abstract :

This thesis aims to understand the world of theater lovers in the Lorraine region, by reporting on two aspects of theater practice: that of the user (spectator) and the theatergoers (actor, director amateur). It is based on an ethnographic approach of theater lovers in the Lorraine region. This study identifies the actors of the cultural transmission and try to formulate the contemporary issues of it. The approach of participative observation is used to restore the physical engagement of the persons concerned and to realize the importance of sociability associated to cultural practices. This work tries to give a place for the analysis of taste and emotion in amateur practice. The focus is on human and nonhuman interactions, and on the commitment devices. It also attempts to clarify the possible ways to become professionalized for these fans.