



**HAL**  
open science

## Les deux théâtres

Marie-Madeleine Mervant-Roux

► **To cite this version:**

Marie-Madeleine Mervant-Roux. Les deux théâtres. "Theatre and Film Studies 2010", Tokyo, International Institute for Education and Research in Theatre and Film Arts Global COE Programme, Theatre Museum, Waseda University, 2011,, 2011, Vol 5, pp. 159-176. hal-00655302

**HAL Id: hal-00655302**

**<https://hal.science/hal-00655302>**

Submitted on 28 Nov 2012

**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.

## " Les deux théâtres "

Mervant-Roux M.-M.

"Theatre and Film Studies 2010", Tokyo, International Institute for Education and Research in Theatre and Film Arts Global COE Programme, Theatre Museum, Waseda University, 2011, Vol 5 (2011), pp. 159-176. - <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00655302>

### Les deux théâtres

Le texte qui suit est une réécriture de l'intervention effectuée à l'Université Waseda le 14 décembre 2007 devant le groupe de recherche/traduction de *Qu'est-ce que le théâtre ?* ouvrage co-signé par Christian Biet et Christophe Triau<sup>1</sup>. Je remercie chaleureusement Shintaro Fujii qui m'a invitée à Tokyo et m'a permis de participer indirectement à cet important travail d'échange culturel.

Mon exposé est né d'une réflexion sur le début du chapitre 2 de *Qu'est-ce que le théâtre ?*, consacré au « creuset médiéval » et intitulé « Évolution des lieux et des espaces (particulièrement les pages 140-155).

Je rappellerai pour commencer ce qui constitue peut-être le résultat le plus intéressant de la recherche collective que j'ai dirigée au CNRS sur le théâtre d'amateurs<sup>2</sup> : alors qu'il n'existait implicitement pour les études théâtrales françaises, tant pour les historiens que pour les spécialistes du texte et de la mise en scène, qu'un modèle unique de théâtre – on disait : « le théâtre », sans plus de précision –, nos travaux ont fait apparaître la cohabitation structurelle et permanente en Europe de *deux grands modes d'existence du théâtre*, deux modes séculaires d'inscription du jeu dramatique dans la société (ils se sont constitués en même temps entre le XIV<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle), le mode que nous disons « professionnel » d'une part, le mode que nous disons « amateur » d'autre part, toujours observables comme tels aujourd'hui sous des formes évidemment renouvelées. Depuis quelques décennies, l'un et l'autre vivent des métamorphoses très rapides sans que leurs définitions respectives soient invalidées, sans que leur écart et leur complémentarité structurels s'atténuent. Au contraire.

Christian Biet, professeur à l'Université de Paris X, spécialiste du XVII<sup>e</sup> siècle, a été l'un des chercheurs les plus rapidement intéressés par ce travail et par cette proposition théorique. Il lui a consacré un long texte dans la revue *Critique*<sup>3</sup>, partiellement repris dans les pages que nous allons examiner. Mon exposé va consister à clarifier son résumé de notre ouvrage, à le préciser et à le compléter.

Un des points épineux est la distinction entre « plateau » et « tréteau ». J'effectuerai donc ce commentaire en insistant sur l'espace de la représentation : cet espace est-il différent selon que l'on se trouve du côté des professionnels et du côté des amateurs, et si oui, en quoi consiste exactement la différence ? Je m'arrêterai particulièrement sur la question de la place du public dans ces deux univers théâtraux, le spectateur étant la figure centrale de l'ensemble de mes recherches au CNRS, la figure à partir de laquelle je reconsidère les autres questions théâtrologiques.

#### 1. Retour en arrière : du « théâtre amateur » au « théâtre des amateurs »

Lorsque nous avons entrepris notre réflexion, en 1998, il existait en France une image assez négative du théâtre dit « amateur ». On le voyait comme une forme dégradée, comme une pâle copie du théâtre professionnel. Cette image était en partie fondée sur la définition juridique de ce dernier, formulée assez récemment, dans le décret du décembre 1953. Ce texte avait été élaboré dans un contexte bien particulier que nous avons pu analyser : dans l'immédiate après-guerre, les professions du spectacle se sont réorganisées. Elles se sont redéfinies par différence, voire par opposition, avec les pratiques, très vivantes à cette époque, des amateurs. Le mot « amateur », qui jusque-là était un substantif, superbe et élogieux (il signifiait « celui qui a du goût pour un art, et éventuellement le pratique »), même si la connotation d'incompétence existait depuis longtemps, est alors devenu un adjectif, synonyme de non-professionnel. Pour la première fois dans l'histoire, cette pratique libre, très répandue, du jeu dramatique et de la représentation en public était définie négativement, c'est-à-dire définie par ce qu'elle n'était pas. Les rédacteurs du décret de 1953, qui entendaient clarifier et soutenir cette activité, comme le faisaient les associations d'éducation populaire, ont en réalité contribué à sa dévalorisation en ne retenant pour le définir que le seul critère économique : dans ce texte, en effet, ce qui caractérise juridiquement le groupe amateur, c'est qu'il n'est pas rétribué. Notre premier travail, fondé sur les observations et les expériences personnelles des participants, a consisté à proposer et à vérifier une tout autre hypothèse : celle selon laquelle le théâtre des amateurs possède originalité et autonomie. C'est en cherchant à reconstituer sa genèse que j'ai rencontré le travail d'Élie Konigson sur le « creuset médiéval » – selon l'expression du juriste-anthropologue Pierre Legendre.

### 1.1. Une donnée historique : les deux modes de développement initiaux de la fonction dramatique

Élie Konigson, directeur de recherches au CNRS, spécialiste du Moyen Âge et de la Renaissance, a rattaché le développement en Europe d'une importante vie théâtrale à l'existence dans les villes préindustrielles occidentales d'une fonction qu'il appelle, en suivant les historiens et les spécialistes de géographie humaine, la « fonction dramatique », dont il montre qu'elle est étroitement « associée aux autres fonctions génériques que sont les fonctions d'échange et de législation <sup>4</sup>. »

Dans la période qu'il étudie (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle) et dans le champ européen, il distingue deux modes de développement de cette fonction dramatique :

- un théâtre professionnel, fondamentalement itinérant, qui est d'emblée un théâtre de rupture par rapport au tissu social de la cité. Nous pouvons illustrer sa description par le grand exemple de la *commedia dell'arte*.

- un théâtre amateur (terme en fait anachronique, puisque la notion n'apparaîtra que beaucoup plus tard) qui est un théâtre de centre, d'inscription dans la cité, de reconnaissance réciproque des acteurs occasionnels et des spectateurs, tous citoyens de la ville. Il joue un rôle essentiel dans l'entretien des valeurs, des ordres sociaux et des codes communs. Les *Passions* mises en scène (autre terme anachronique) dans les grandes villes du Nord de la France ou de la Suisse, étudiées par É. Konigson dans plusieurs ouvrages<sup>5</sup>, relèvent de cette catégorie.

Cette proposition, formulée de la façon la plus claire dans une intervention effectuée devant des spécialistes du théâtre de rue <sup>6</sup>, a retenu mon attention : elle fournissait un début de réponse à la question de l'identité du théâtre amateur moderne, en déblayant un certain nombre d'idées reçues. Elle prenait le contrepied de la confusion observable partout, y compris dans des milieux de théâtrologues, entre théâtre amateur et théâtre forain. Les acteurs

amateurs des Passions sont évidemment sédentaires, ils ont pignon sur rue. Les errants, à l'orée du théâtre européen moderne, ce sont les professionnels. Dans la critique des mythes théâtraux, É. Konigson rejoignait ainsi un autre grand historien, Ferdinando Taviani, auteur d'ouvrages de référence sur la commedia dell'arte :

« Par une ironie de l'histoire, c'est justement ce théâtre fermé [la commedia dell'arte], produit très économiquement par de petits groupes, attentif aux lois du marché et capable de combiner avec une grande habileté professionnelle, une importante répétitivité avec une apparente versatilité de formes, ce théâtre capable d'émigrer dans n'importe quel coin d'Europe, est apparu aux chercheurs modernes (surtout et avant tout les non-italiens) comme le théâtre le plus populaire de son temps, le plus choral, produit direct des coutumes et de la mentalité de la place publique, enraciné dans les caractères originaux de la culture nationale italienne<sup>7</sup>. »

## 1. 2. Deux grands modèles anthropologiques

L'histoire éclairait ainsi notre réflexion sur le présent. Je trouvais d'abord chez Élie Konigson l'idée d'un double développement initial du théâtre européen. Entre les jeux dramatiques locaux (ceux des mystères de la Passion, par exemple), assumés par les patriciens des villes, et les premières troupes professionnelles composées de véritables acteurs (organisées sur le modèle de la Commedia), *on n'avait pas deux façons de faire la même chose, l'une payée, l'autre non, mais deux modes bien distincts de réalisation de la fonction dramatique*. Je constatais aussi que les traits essentiels de la distinction originelle étaient ceux que nous observions entre les réalisations de l'amateurisme moderne et les compagnies de professionnels contemporains. Dans le cas des spectacles d'amateurs contemporains (ou des mystères), l'activité dramatique ne fait pas perdre à celui qui l'exerce son statut social, elle est au contraire une façon de le vivre. Une des conséquences de ce fait est que cette activité elle-même *n'est pas, en ce cas, socialement définie*. Son *indéfinition, c'est-à-dire l'absence de statut de comédien amateur en tant que tel, l'absence pour celui qui joue d'une rupture franche avec les codes de la société, l'absence d'une inscription franche dans la sphère esthétique*, fait sa véritable différence avec l'activité, elle aussi mimétique et ludique, dans laquelle s'engage le comédien professionnel (aujourd'hui comme par le passé), car celui-ci, en jouant, *incarne en quelque sorte officiellement le théâtre*. On voit bien que cette différence est de nature anthropologique, et qu'elle ne saurait être ramenée à la simple opposition du lucratif et du non lucratif. Les effets en sont très puissants, sur l'exercice même du théâtre et sur le rapport avec les spectateurs. Le comédien amateur par exemple ne peut pas tout jouer, car sa figure sociale ne disparaît jamais dans sa figure scénique, au moins du point de vue du public. Lui-même, ne consacrant à la scène qu'une part de son temps, ne construit pas méthodiquement un corps et un visage théâtral spécifique, etc.

Au-delà de ce qui concerne l'acteur individuel, trois traits majeurs de l'« amateurisme » dramatique primitif se retrouvent clairement dans les manifestations amateur contemporaines :

- l'enracinement social, par le truchement de pratiquants dont le premier état – nous l'avons vu – n'est pas d'être comédien, mais aussi par le biais des « communautés d'interprétation restreinte<sup>8</sup> » que constituent leurs assistances. On se trouve dans des espaces privés, semi-privés, semi-publics ;
- la grande homogénéité et souvent la réversibilité des acteurs et des spectateurs ;
- la prédilection donnée à la structure dramatique, par rapport au travail spécifique de la scène, caractéristique des professionnels.

Ainsi, ce qui était une donnée historique devenait une matrice structurelle, la situation de départ d'une double évolution que nous avons ensuite partiellement reconstituée, avec finalement deux formes d'expression dramatique, deux types d'espace scénique (nous y reviendrons), deux types de lien (ou rupture de lien) avec l'espace urbain, deux types d'interprètes, deux types de relation au texte et à la fiction, deux types de jeu. Nous commençons à percevoir dans les pratiques amateur actuelles, non pas la continuation *directe* du mode dramatique préindustriel minutieusement décrit par Élie Konigson (la société, la cité ont changé. Le premier véritable amateurisme, celui du Siècle des lumières, est né de la laïcisation du modèle para-liturgique), mais une nouvelle variation de cette autre organisation de l'événement théâtral, fondamentalement différente de celle qui est la plus familière aux chercheurs académiques, organisée et animée par des gens de métier.

La leçon principale de cet aller-retour entre le passé et le présent est théorique. Et décisive : *nous ne sommes pas en présence d'un modèle théâtral unique, avec une forme pure et une forme dégradée, mais de deux modèles différents.*

### 1.3. La scène originale des amateurs

Nous pouvions désormais étudier pour elles-mêmes les qualités d'un théâtre que l'on a pu dire « sans qualité »<sup>9</sup>. Une recherche nationale vient même d'être consacrée à sa dimension esthétique. L'expression dramatique amateur a en effet pris avec le temps des caractères propres, dont certains ont été décrits et analysés au cours de notre recherche. Elle s'est progressivement donné *un répertoire* spécifique (beaucoup de comédies, de théâtre-récit, de théâtre « pour dire »...) ; elle s'est organisée selon *des rythmes temporels* qui ne correspondent pas à la « saison » professionnelle (la troupe amateur répétait – répète encore – l'hiver, elle joue en juin) ; elle s'est dispersée dans des salles et dans des lieux hétéroclites constituant des sortes de marges *internes à la société*, ces lieux de jeu ne s'affichant pas exactement comme de vrais lieux marginaux (nous y reviendrons). La notion de « marge interne » est importante : si l'adjectif « interne » souligne l'absence de rupture avec les codes sociaux, le substantif « marge » rappelle la fonction ludique et distanciatrice générale du théâtre, y compris du théâtre amateur. Il convient en effet, contre une tendance sans cesse renaissante, de ne pas identifier le théâtre des amateurs, y compris le plus ancien, avec un théâtre festif, celui des processions, des défilés et des kermesses sympathiques. Ni avec une scène gentiment consensuelle. Une réalisation amateur peut être d'autant plus transgressive que la structure dans laquelle elle s'inscrit, comme nous l'avons vu, ne l'est pas.

Pour conclure ce premier développement : faire du théâtre en amateur, ce n'est donc pas faire le même théâtre que les professionnels, gratuitement et plus gauchement. C'est sans doute avoir moins de « métier » puisque, statistiquement, l'expérience est bien moindre. C'est, sans doute, ne pas en vivre et ne pas même le tenter. Mais l'écart décisif concerne la nature de la scène dramatique où l'on joue, *sans solution de continuité avec la scène du social*. Il s'agit pour les pratiquants d'une tout autre perspective. L'idée régulièrement émise dans les rapports ministériels depuis les années 1990, selon laquelle les deux théâtres donneraient l'un sur l'autre à la façon de « vases communicants », le trop plein d'acteurs (au chômage) pouvant magiquement se déverser dans le bocal des amateurs (idée évoquée p. 152 de *Qu'est-ce que le théâtre ?*) témoigne d'une ignorance de leurs deux spécificités.

Nous avons pu arriver à ce résultat parce que notre approche a d'abord été fondée sur l'ethnographie (observation des pratiques, études de terrain, analyse d'archives locales, incluant les analyses de discours et de désignation), complétée par l'anthropologie historique, celle pratiquée par Élie Konigson, mais aussi, pour le moment décisif qu'a été le XVIII<sup>e</sup> siècle, par Martine de Rougemont ou Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval. Nous avons ainsi pu prendre une distance critique par rapport aux approches sociologiques, les seules existantes dans le domaine de l'amateurisme, qui n'avaient interrogé ni la définition officielle du théâtre dit « amateur », ni les images qui en étaient données. Elles les avaient même confortées.

## 2. Lieux et espaces des deux théâtres

En me référant à l'approche sémiologique d'Anne Ubersfeld, comme le font les auteurs de *Qu'est-ce que le théâtre ?*<sup>10</sup>, je définirai le « lieu » comme un « élément concret topologiquement repérable » (p. 75). Le « lieu théâtral » (p. 91) est un bâtiment, ou une salle, ou un site aménagé en plein air, « généralement urbain », à l'intérieur duquel se trouve le « lieu scénique », scène construite ou simple aire de jeu. L'« espace », lui, est une « catégorie générique abstraite » (p. 75). On distingue l'« espace scénique », « organisé en signes », l'« espace de jeu » (du point de vue du comédien) et l'« espace dramatique » (du point de vue du spectateur), c'est-à-dire l'espace « auquel on croit », lié à la « fiction fondatrice ». Les expressions « espace dramatique » et « espace théâtral » sont dans cette perspective interchangeables (p. 76).

### 2.1. La géographie du théâtre amateur

Aujourd'hui comme par le passé, les bâtiments et d'une façon générale les endroits où se développe le théâtre amateur, sauf exceptions parfois problématiques, ne sont pas du tout ceux où se développe le théâtre professionnel. Plusieurs enquêtes récentes, les états des lieux régionaux ou départementaux commandés par le Bureau des pratiques amateur du ministère de la Culture et de la Communication<sup>11</sup> vont dans le même sens. À Paris, ville où l'implantation historique des salles de spectacle est bien connue, on peut parler d'un archipel théâtral amateur invisible, d'un réseau de locaux de répétition et de représentation à peu près ignorés du monde professionnel et de ses spectateurs. Il en va de même partout en France. Frédéric Fisbach a raconté qu'ayant choisi, il y a quelques années, de diriger des stages d'amateurs dans le département de la Creuse – stages d'où sortirait finalement son *Annonce faite à Marie* (texte de Paul Claudel) mêlant acteurs professionnels et choristes/choreutes amateurs –, il avait découvert une cartographie culturelle dont il ne soupçonnait pas l'existence. Qu'il s'agisse de grandes villes ou de villages, les endroits accueillant les pratiques amateur sont la plupart du temps modestes : salles des fêtes, maisons des jeunes, foyers ruraux, locaux associatifs (semi-privés, semi-publics), écoles, propriétés privées, gymnases, petits théâtres...

L'ensemble de ces données confirme l'inscription de la vie théâtrale amateur dans les recoins de la vie sociale, ce qui constitue, nous l'avons vu, une différence fondamentale avec la vie théâtrale professionnelle, dont les édifices, ou les abris, possèdent une sorte de statut à part dans la ville. Cependant – et nous arrivons là au cœur de notre démarche de clarification –, les lieux concrets utilisés pour les représentations amateur seraient-ils les

mêmes que ceux des professionnels (c'est parfois le cas) qu'ils ne fonctionneraient pas *symboliquement* de la même façon. Les « espaces » de ces deux théâtres ne sont pas identiques. Éclairer ce point mérite que l'on prenne du temps, la différence peut paraître subtile, et ceux qui n'ont jamais fait l'expérience personnelle d'assister à une séance théâtrale d'amateurs peuvent ne pas la percevoir, ou juger qu'elle est dérisoire, mais elle ne l'est pas.

Revenons d'abord sur l'erreur largement répandue à laquelle nous n'avons fait jusqu'ici qu'une allusion rapide : ce qui distingue fondamentalement les deux théâtres n'est pas de nature économique. Lorsque je parle d'un fonctionnement symbolique variable des espaces, je ne veux pas suggérer l'opposition binaire classique entre système marchand et système du don, entre un monde où l'on paye sa place et un monde où l'on accède gratuitement au spectacle, avec ce que cela signifie, pour le second, de convivialité, de proximité et de communauté spontanée. La première raison est que la réalité, présente et passée, du théâtre d'amateurs ne correspond pas à cette image mythologique : si en effet les acteurs n'y sont pas personnellement rétribués, ce théâtre n'échappe pas aux lois économiques et, concrètement, les membres du public contribuent souvent par quelques euros aux frais que le groupe aura dû engager. Pour revenir à l'histoire et aux travaux des historiens, contrairement à ce que raconte la légende, les spectacles médiévaux et renaissants joués par des non professionnels étaient payants. Les tables de prix retrouvées témoignent même d'une gradation du coût précise selon la place occupée, et les vrais pauvres n'y avaient pas accès<sup>12</sup>. Ce rappel est important. Le rêve d'une scène médiévale populaire et gratuite est à rapprocher du cliché courant selon lequel la non-lucrativité constitue le critère de définition décisif de la pratique amateur. Nous avons montré ce qu'il en était.

La vraie différence « symbolique » entre le fonctionnement de la scène professionnelle et le fonctionnement de la scène amateur est liée à la place assumée dans chaque cas par le spectateur. Sa principale fonction reste la même : il contribue à constituer le lieu scénique en espace dramatique, il « y croit », il « fait comme si ». Que la réalisation soit amateur ou professionnelle, la maison du *Jeu de l'amour et du hasard* (de Marivaux) ou le paysage mental d'*En attendant Godot* (de Samuel Beckett) seront bien co-« imaginés » par celui qui assiste au spectacle. C'est le rapport entre l'« espace dramatique » du spectateur et l'« espace de jeu » de l'acteur qui s'organise différemment. Dans la grille très fine élaborée par Anne Ubersfeld, l'étude du théâtre amateur fait apparaître la nécessité d'une strate d'analyse supplémentaire, engageant les relations entre le public et le jeu. Pour y parvenir, je propose de recourir à la notion d'« espace théâtral », redéfini comme « espace scène-salle », incluant les interactions entre les deux pôles de la représentation et leurs liens respectifs à la cité. C'est à ce point que nous retrouvons le couple de notions : « théâtre de plateau », « théâtre de tréteau » (introduites p. 141 du chapitre 2 de *Qu'est-ce que le théâtre ?*).

## 2. 2. Le plateau et le tréteau. Du descriptif au structurel

Pour faire comprendre la nature de la variation affectant le fonctionnement symbolique de l'espace théâtral selon qu'il s'agit d'une réalisation d'amateurs ou de professionnels, j'avais choisi de recourir à l'opposition suggestive de deux images : le « plateau » initial des mystères (le mot « plateau » étant pris dans son sens médiéval de *plateia* – pas dans son sens moderne, ou postmoderne, inspiré du cinéma ou de la télévision)<sup>13</sup> et le « tréteau » initial des spectacles itinérants (le mot « tréteau » ayant son sens usuel d'estrade minimale)<sup>14</sup>. Dans *Qu'est-ce que le théâtre ?* cette proposition pédagogique déjà simplificatrice est reprise en un texte synthétique sur lequel je vais m'arrêter, en

rappelant d'abord l'acception de chacun des deux termes, tels que je les ai recueillis chez Élie Konigson, puis en précisant la valeur allégorique que je leur ai ensuite octroyée.

Je dois tout d'abord indiquer qu'Élie Konigson ne parle jamais ni de « théâtre de tréteau » ni de « théâtre de plateau » et encore moins d'une opposition significative entre deux théâtralités, cette question ne faisant pas partie de son champ de recherche. Ce qui figure dans ses écrits, c'est la comparaison entre les deux objets, énoncée une seule fois (à notre connaissance), dans une note de bas de page de l'étude rédigée pour notre ouvrage *Du théâtre amateur* : « On remarquera, pour les jeux urbains, l'opposition entre les espaces à même le sol de la place, avec plateaux de jeu, par définition stables et immobiles, et l'espace du tréteau, fait pour le voyage et la troupe itinérante <sup>15</sup>. » Partout ailleurs, les évocations sont séparées. Et nettement dissymétriques. Le « tréteau » apparaît dans plusieurs écrits de l'auteur dont il semble avoir été souvent la source inspiratrice. Dans les ouvrages et articles de type historique <sup>16</sup>, il désigne une estrade, avec ou sans rideau, surélevée comme un échafaud afin que le public voie bien les acteurs. « C'est un espace suspect, inquiétant, où l'être n'est plus que fausseté ou mort. La conjonction entre l'échafaud et le tréteau n'est pas que de forme : ces deux espaces s'évoquent l'un l'autre, s'attirent. <sup>17</sup> » Dans certains textes plus récents, où l'approche se fait structuraliste, le tréteau devient l'un des trois « objets de représentation » génériques du théâtre occidental, les deux autres étant le rideau et la *sedes* <sup>18</sup>. On trouve beaucoup plus rarement le mot « plateau ». Cette traduction du terme latin *plateia* désigne une sorte de podium, large et bas, construit sur les places pour servir de support à certaines séquences des Passions, le jeu se déroulant dans un espace beaucoup plus large, à même le sol. Si le tréteau est doté d'une fonction représentative générale – il dit à lui seul le théâtre –, le plateau n'apparaît que dans le contexte du jeu dramatique amateur. Il s'inscrit dans un ensemble d'autres éléments contribuant à signifier les lieux fictifs successifs ou simultanés. L'espace théâtral est ici la place tout entière — dont il convient de rappeler qu'elle est close, et en quelque sorte « privatisée » pour la durée des représentations : « Le citoyen joueur, lorsque son rôle ne l'implique pas dans l'action représentée, va s'asseoir en continuité devant ses concitoyens spectateurs. Bref, cette unité spatiale définit également une unité qui est, avant tout, un refus, la négation visible d'un glissement statutaire que la mise en jeu pourrait, pour le moins, suggérer <sup>19</sup> ».

Mon apport a consisté à prolonger l'opposition esquissée par Élie Konigson entre le tréteau transportable des ambulants et le pesant plateau des sédentaires, à passer des réalités concrètes (les lieux) aux constructions abstraites (les espaces) et à faire de la différence matérielle, visible, entre les deux objets-scènes situés dans le temps une allégorie de la différence entre deux systèmes transhistoriques : un premier système où des comédiens venus d'ailleurs font surgir une altérité radicale à *partir de leur scène*, véritable « machine à voyager dans l'espace et le temps » (É. Konigson), devant des spectateurs qui se feront les passeurs de cet événement dans la cité ; un second système où quelques membres de la cité, montés sur *des sortes de scènes* installées sur leur lieu de vie ou non loin de leur lieu de vie, se font momentanément acteurs devant d'autres membres de la cité qui se font momentanément spectateurs. Ces deux descriptions génériques demeurent valables quel que soit le type de scène concrètement choisie, quel que soit le type de lieu réellement utilisé. Dans les expressions « théâtre de plateau » et « théâtre de tréteau », le plateau et le tréteau ont acquis une valeur allégorique. Au point qu'un vrai tréteau (ou n'importe quel moderne dispositif scénique professionnel), utilisé pour une séance d'amateurs, finira toujours par fonctionner comme le plateau générique, et qu'un vrai plateau (ou n'importe quel modeste podium d'amateurs) investi par un groupe professionnel se verra doté de la même valeur que le tréteau originel – et ceci pour le meilleur et pour le pire, car ces dotations symboliques ne préjugent

pas du talent des uns et des autres. Ce que nous allons maintenant observer sur deux exemples français récents choisis pour leur complémentarité : un spectacle professionnel descendu des hauteurs scéniques, une prestation d'amateurs installée sur une belle estrade.

## 2. 3. L'« atelier » des professionnels / le « vrai » théâtre des amateurs

Découvrons rapidement ces deux spectacles.

### a) Une *Phèdre* professionnelle qui a renoncé à la Scène

« En 1995, à la fin des répétitions de *Dans la solitude des champs de coton*, la costumière Moidele Bickel dit à Patrice Chéreau : “Maintenant, tu dois faire Racine, et de la même façon”, ajoutant qu’il lui revenait d’en explorer la langue “comme cela”. L’invitation, dans ce qu’elle avait d’énigmatique, n’était pas faite pour être oubliée ; en relisant Racine, Chéreau vit le sens qu’elle prenait pour lui. La traversée de l’œuvre de Koltès l’avait peut-être préparé à déchiffrer, sous la clarté des chaînes de la syntaxe, la hantise d’une autre face du langage, fuyante, enfouie, indicible, condamnée pourtant à s’ouvrir avec insistance une voie vers le jour<sup>20</sup>. »

Quelques années plus tard, Patrice Chéreau décide de monter *Phèdre*. Le metteur en scène réunit Pascal Gregory (Thésée), Eric Ruf (Hippolyte), Michelle Marquais (Cénone), Michel Duchaussoy (Théramène), Marina Hands (Aricie), Agnès Sourdillon et Nathalie Bécue. C’est à Dominique Blanc qu’il confie, après des années de travail commun, le rôle de Phèdre. Et c’est dans un lieu et dans une scénographie extrêmement proches de l’espace et de la scénographie de sa *Solitude* qu’il choisit d’inscrire la tragédie de Racine. Le spectacle est créé à Paris en 2003. Le lieu ? les anciens entrepôts de décors de l’Opéra Comique, dans le Nord de la capitale, boulevard Berthier, transformés en salle de spectacle modulable d’environ 500 places pendant les longs travaux de rénovation du Théâtre de l’Odéon. Même confortablement aménagés, côté scène et côté public, les « Ateliers Berthier » ressemblent à des ateliers, comme la salle transformable des Amandiers de Nanterre, choisie en 1987 pour la création de la pièce de Koltès (avec Laurent Mallet et Isaach de Bankolé), ou celle de la Manufacture des Œillets, utilisée en 2005 pour la dernière reprise du spectacle (avec P. Chéreau et P. Gregory), ressemblaient à des salles transformables, vides, neutres, fonctionnelles. La scénographie ? un dispositif bifrontal, travaillé par Richard Peduzzi dans le même registre que pour la *Solitude* : proximité, intensité, dissymétrie, torsion perceptive. Les rangées de sièges se font face, disposées tout le long d’une étroite piste centrale incessamment parcourue par les comédiens, avec, à une extrémité, une muraille, trouée d’une porte à l’antique, et de l’autre côté le flou d’une sorte de passage ouvert, un lieu d’attente, quelques chaises dépareillées posées là, tournées vers le jeu.

La volonté de réduire la distance avec le public se manifeste dès la scène d’exposition. Théramène et Hippolyte surgissent du milieu des gradins, Hippolyte raconte les exploits de son père assis entre les spectateurs, sur une des marches des travées de la salle du théâtre, en contact direct avec ses voisins immédiats. Pas de surélévation, pas de séparation physique, aucun des signes scénographiques habituels de la « machine à voyager dans l’espace et le temps ». Pas de « tréteau ». Du moins en apparence.

### b) Un *Jeu de l’amour* amateur représenté « comme au théâtre »

La dernière séquence du film d'Abdellatif Kechiche, *L'Esquive*, sorti en janvier 2004 (plusieurs fois récompensé lors de la cérémonie des Césars de 2005), montre un petit spectacle d'amateurs – ou plus exactement un spectacle dont le statut est difficile à définir, entre réalisation scolaire et spectacle d'amateurs. C'est le dernier épisode d'une histoire compliquée, racontée comme suit par le producteur :

« Une cité H.L.M. en banlieue parisienne. Un ange passe, déclamant passionnément les vers de la pièce *Le Jeu de l'amour et du hasard*. C'est Lydia (Sarah Forestier), éprise de Marivaux, en pleine répétition du spectacle monté par sa classe, à l'occasion de la fête de l'école. Un ange est passé, et Abdelkrim, dit Krimo (Osman Elkharraz), du haut de ses 15 ans, a craqué pour sa copine de cours. Lui qui traîne son ennui dans les dédales de la cité, en compagnie de sa bande de potes, découvre soudain l'amour. Mais Krimo n'est pas du genre bavard et il a une réputation à tenir : comment déclarer sa flamme à la jeune fille sans perdre la face ? Une solution s'impose : soudoyer son ami Rachid, partenaire de scène de Lydia, pour lui reprendre le rôle d'Arlequin. Ce que Krimo n'ose avouer, Marivaux le fera à sa place ! Mais l'astucieuse manœuvre tourne au parcours du combattant pour Krimo, tétanisé par l'ampleur du texte et l'exigence implacable de sa professeur de français. Krimo trouvera-t-il les mots pour le dire avant que la rumeur, les jalousies et les inimitiés ne se mêlent de la partie ? <sup>21</sup> » Après quelques péripéties parfois dramatiques, la représentation a lieu, sans Krimo, remplacé par le premier Arlequin. Le jeu est rentré dans le cadre pédagogique (le professeur souffle en coulisse), mais il n'y est pas enfermé : dans la maison de quartier où a lieu le spectacle, il y a bien tout le quartier.

*L'Esquive* a souvent été commenté comme un documentaire, ce qu'il n'est pas. Même si la plupart des acteurs n'étaient pas des professionnels, même si Abdellatif Kechiche a tourné dans une vraie cité de banlieue, sa démarche ne relevait pas de l'ethnographie et il tenait à le préciser. De l'avis général, son film possède la vérité de la fiction, en particulier dans le domaine qui nous intéresse, ce qui m'autorise à le présenter comme une illustration possible du phénomène amateur aujourd'hui. *L'Esquive* montre la genèse aussi rapide que heurtée, sous l'effet de désirs éveillés par l'école, d'une sorte de « cercle » inédit à l'intérieur de la cité, d'une « société » juvénile très différente des bandes et des clans existants. La fête finale, à laquelle assistent beaucoup d'adultes du quartier, fait se succéder un conte, *La Conférence des oiseaux*, interprété par des enfants, et la pièce de Marivaux, jouée par les adolescents. Au récit dansé par les petits, accueilli avec émotion par les parents et les professeurs, succède le texte de Marivaux immédiatement perçu comme plus difficile (les visages des spectateurs expriment une tout autre attention, les rires qui viendront seront une victoire), une prestation dont les multiples enjeux individuels et collectifs sont très sensibles : la caméra saisit plusieurs fois Magalie avec son nouvel amoureux, Fahti et les autres garçons installés au fond de la salle, Krimo dehors, derrière la vitre. Alors que la fable chorégraphiée suscite une adhésion facile, les phrases du *Jeu de l'amour*, sous une apparence anodine, sont chargées de l'histoire orageuse du groupe dont tous les membres sont présents. On sent les frottements électriques du théâtre et de la cité.

#### 2.4. « Structure apparente » et structure de base

Dans le fonctionnement d'une société, d'une institution, d'un phénomène culturel, un mode superficiel d'organisation peut être pris pour ce qui ordonne effectivement cette société,

cette institution, ce phénomène culturel. Ces modèles factices « s'interposent comme des obstacles entre l'observateur et son objet »<sup>22</sup>.

Reprenons l'examen de chacun des exemples. Dans le cas de *Phèdre*, l'effacement des signes du théâtre, le partage de l'espace, le jeu à même le sol, de plain pied avec les spectateurs, l'exceptionnelle proximité, tout cela ne fait que renforcer la sensation d'une coupure absolue entre le public et l'espace de jeu d'une part (celui où se trouvent Éric Ruf, Dominique Blanc, Marina Hands...), l'espace dramatique d'autre part (celui que hantent Phèdre, Hippolyte, Aricie...). Pour les spectateurs que l'on voit écouter *dire* les acteurs dans la captation audio-visuelle, pour celui que l'on peut observer alors qu'Éric Ruf-Hippolyte s'est installé à ses côtés, le tréteau symbolique est là, plus que jamais.

Dans le cas du petit Marivaux de *L'Esquive*, le fait que le spectacle soit présenté sur une scène surélevée, dans un dispositif frontal classique et selon les règles traditionnelles de la séance dramatique ne change rien aux phénomènes caractéristiques de ce que nous avons appelé le « théâtre de plateau » : ces conditions de représentation confèrent une sorte de solennité à l'événement, mais du fait que les spectateurs connaissent tous les interprètes, ou savent qu'ils pourraient les connaître, le tressage du réel et de l'action dramatique s'effectue continûment de part et d'autre de la limite entre l'aire de jeu et la salle. La vie réelle des comédiens se mélange avec la fiction. Les spectateurs y sont sensibles, et suivent en même temps à un autre degré encore la prestation fragile de jeunes gens dont le « métier » n'est pas assuré. Chacun en est conscient : cet acteur, cette actrice, « ce pourrait être lui [ou elle] », ou quelqu'un qui lui serait proche. On peut parler d'un fonctionnement original de la *mimesis* : parce que celui qui joue est toujours perçu dans son activité exceptionnelle de joueur, l'épique est structurel, la distanciation permanente. L'universalité du propos ne disparaît pas pour autant, elle s'éprouve au contraire à travers une série de connotations et interprétations locales, interpersonnelles, privées, dont elle peut finalement se trouver enrichie.

À Berthier – la qualité d'ancien atelier de ce site ne change rien à l'affaire –, le public est accueilli dans un espace *artistique*, clairement extrait de l'espace social ordinaire. Le lieu entier est « théâtralisé ». Dans la petite maison de quartier de *L'Esquive*, un lieu scénique s'est inséré sans que ce lieu, à vocation culturelle, cesse d'être en continuité avec la cité (dans les deux sens du terme). Les spectateurs, comme les acteurs, se trouvent dans une situation intermédiaire, qui colore autrement l'événement théâtral.

Pour conclure. Une subtile complémentarité

On explique la vitalité actuelle du théâtre d'amateurs en France par son mode d'inscription dans la vie sociale. On rencontre parfois l'hypothèse, et le vœu, d'une reconstitution du théâtre public à partir de ses multiples « semi-publics » locaux, en une sorte de remake de la grande dynamique décrite par Habermas (l'émergence de la « sphère publique politique » à partir de l'imaginaire littéraire, et du privé). J'ai suggéré ailleurs que c'était là un leurre<sup>23</sup>. Ce n'est sans doute pas souhaitable : maintenir, favoriser, la multiplicité des espaces, dont les espaces privés et les semi-privés, présente un immense intérêt. Une comparaison le fera comprendre. Les spécialistes de la philosophie et du libertinage du XVII<sup>e</sup> siècle ont travaillé sur le modèle proposé par Habermas. Ils ont conclu, pour leur domaine du moins, à un certain simplisme de ce modèle, progressiste et univoque, les libertins ayant entretenu des relations complexes avec l'ouverture au « grand public » et maintenu des

pratiques dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles n'allaient pas dans le sens de la future transparence « communicationnelle »<sup>24</sup>. Les lieux de débat et d'apparition des idées nouvelles demeurent le plus souvent extérieurs à l'université et continuent à s'organiser selon le modèle de la conversation ou de la correspondance entre amis sûrs. Dans le contexte présent, comme dans celui étudié par ces historiens, pour des raisons bien sûr différentes – le conservatisme de la pensée ne s'organise plus de la même façon –, les lieux de réflexion et d'expression de nature privée paraissent précieux, irremplaçables à l'intérieur de la démocratie. Et il en va assurément de même pour la vie théâtrale amateur. On a pu récemment s'inquiéter de la disparition des troupes à l'ancienne, nées la plupart du temps à l'intérieur d'associations, donc dans une sphère semi-publique. Leur disparition est interprétée comme le signe de l'affaiblissement de la dimension collective si importante dans le théâtre d'amateurs. On constate depuis quelque temps que de nouveaux groupes émergent par affinités électives, par réunions interindividuelles, selon une version modernisée, de l'« amicale » primitive. À rebours du processus aujourd'hui menaçant d'individualisation de la pratique amateur par les « ateliers de formation » qui prolifèrent un peu partout, véhiculant des modèles professionnels (ou pseudo professionnels), réapparaissent, à partir de noyaux clairement privés ou semi-privés, ce que l'on appelait naguère, en un terme magnifique et significatif, des « sociétés ».

Du côté des professionnels, comme en témoignent le panorama de Hans-Thies Lehmann mais aussi, de façon indirecte, toutes les études récentes sur la scénographie et sur l'aménagement des lieux pour le théâtre, les créateurs se sentent souvent bien mieux dans des salles qui gardent quelque chose de « non public » : soit, à l'intérieur des théâtres, des locaux d'habitude fermés aux spectateurs – comme les salles de répétition, etc. –, soit, au-dehors, des lieux dont on aime souligner qu'ils ne sont pas prévus pour le théâtre (bâtiments recyclés, musées, cafés, appartements...) mais qui ont aussi pour caractéristique de ne pas appartenir à la « sphère publique » officielle. Et lorsque le théâtre, c'est encore la situation naturellement la plus fréquente, s'inscrit dans cette sphère publique officielle, les artistes, de l'intérieur, tentent, paradoxalement, de « reprivatiser » – symboliquement, bien sûr – l'espace de leur intervention, et de la représentation.

L'important, dans chacun de ces deux théâtres, nous semble la *mobilité potentielle du lieu*, son caractère *intermédiaire*.

On parle régulièrement du besoin qu'aurait la scène de s'accorder aux nouvelles sensations de l'espace et du temps. Il existe une façon sommaire de s'accorder à ce mouvement : faire des spectacles mouvementés. Il est plus riche, mais plus compliqué, de prendre en compte les nouvelles relations de l'intime, de la maison, du civil et du politique, les façons émergentes de faire société : repartir de l'espace « privé » vers des espaces selon les cas semi-privés, semi-publics ; repartir du semi-public vers un espace qui peut-être deviendra réellement « public ». Se prêtent à cela des lieux ressentis comme « transformables ». Ce n'est pas, pas d'abord, une question technique.

---

<sup>1</sup> Paris, Gallimard, Folio Essais, 2006.

<sup>2</sup> L'ouvrage directement issu de cette recherche : *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique* a été publié en 2004 à CNRS Éditions.

<sup>3</sup> C. Biet, « Du théâtre d'amateurs comme entreprise anthropologique », in *Critique*, n° 699-700, Paris, août-septembre 2005, pp. 667-678.

<sup>4</sup> Voir son étude : « Marges et lisières du jeu théâtral », in *Du théâtre amateur, op. cit.*, pp. 16-22.

---

<sup>5</sup> « “Miracles”, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, “mystères” aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles et, probablement de formulation comparable quant aux rapports à l’espace urbain ou domestique et au statut des interprètes, les quelques rares jeux non religieux d’associations civiques du XIII<sup>e</sup> siècle français. » Voir par exemple É. Konigson, « La place du Weinmarkt à Lucerne ; remarques sur l’organisation d’un espace dramatisé », in *Théâtre, Histoire, Modèles. Recherches sur les textes dramatiques et les spectacles du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, études réunies et présentées par É. Konigson, *Les Voies de la création théâtrale*, vol. VIII, Paris, Éditions du CNRS, coll. Arts du spectacle, 1980, pp. 43-90.

<sup>6</sup> « Traditions et lisières », in *Les Rendez-vous de Lieux Publics*, Marseille, 1993, pp. 14-17.

<sup>7</sup> « Positions du masque dans la commedia dell’arte », in *Le Masque. Du rite au théâtre* (dir. Odette Aslan et Denis Bablet), Paris, CNRS Éditions, 1985, p. 127.

<sup>8</sup> Expression de Laurence Allard à propos des clubs de cinéastes amateurs.

<sup>9</sup> Cf. l’étude de Laurent Fleury, « Généalogie d’un théâtre sans qualité », in *Du théâtre amateur*, *op. cit.*, pp. 51-74.

<sup>10</sup> Voir *Qu’est-ce que le théâtre ?*, *op. cit.*, p. 75 *sqq.*

<sup>11</sup> Bureau créé en 1998 par le ministre de la Culture de l’époque, Catherine Trautmann.

<sup>12</sup> Voir par exemple Élie Konigson, *L’Espace théâtral médiéval*, Éditions du CNRS, 1975.

<sup>13</sup> . « Plateau

C. ARTS DU SPECTACLE. 1. THÉÂTRE. Plancher surélevé sur lequel jouent les acteurs et reposent les décors. Synon. *scène, planches*. » TLF (*Trésor de la langue française*), CNRS (en ligne)

<sup>14</sup> Tréteau. « Au sing. a) Plate-forme surélevée par rapport au niveau du sol, sur laquelle on exhibait un condamné. Synon. *échafaud*. [...] b) Plate-forme mobile sur laquelle se produit un bonimenteur, un artiste ou une troupe donnant un spectacle populaire. Synon. *estrade*. [...]

2. *Au plur.*, gén. avec valeur *péj.* Scène rudimentaire sur laquelle se produisent des artistes de foire, des comédiens donnant des spectacles populaires. *Comédien de tréteaux*. *Ibidem*.

<sup>15</sup> « Marges et lisières du jeu théâtral », note 3, in *Du théâtre amateur*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>16</sup> Comme *L’Espace théâtral médiéval*, *op. cit.*

<sup>17</sup> « Marges et lisières du jeu théâtral », *loc. cit.*, p. 19.

<sup>18</sup> É. Konigson, « Les objets de représentation au théâtre (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », in *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 1996, n° 14/2, pp. 189-199.

<sup>19</sup> « Marges et lisières du jeu théâtral », *loc. cit.*, p. 18.

<sup>20</sup> Daniel Loaza, extrait du dossier de presse du spectacle.

<sup>21</sup> Dossier de presse du film.

<sup>22</sup> Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, Presses Pocket, 1974, p. 335 (1<sup>re</sup> éd. 1958).

<sup>23</sup> M.-M. Mervant-Roux, « Conclusion » de l’ouvrage *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, *op. cit.*, pp. 345-347.

<sup>24</sup> Voir *Libertinage et philosophie au XVII<sup>e</sup> siècle-3. Le Public et le Privé*. [Journée d’étude organisée par A. McKenna et P.-F. Moreau], Publications de l’Université de Saint-Etienne, 1999.