



HAL
open science

Des amateurs jouant sur les scènes professionnelles : un art de brouiller les jeux ?

François Oguet

► **To cite this version:**

François Oguet. Des amateurs jouant sur les scènes professionnelles : un art de brouiller les jeux ?. 2023. <hal-04833021>

HAL Id: hal-04833021

<https://hal.science/hal-04833021v1>

Preprint submitted on 12 Dec 2024

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.



HAL Authorization

Des amateurs jouant sur les scènes professionnelles : un art de brouiller les jeux ?

François Oguet, Séminaire de l'équipe théâtre ALC Rennes 2, 2023-10-23.

Que se passe-t-il quand un metteur en scène professionnel fait monter sur les planches des amateurs ? Les regards portés sur les acteurs sont-ils modifiés, et si oui, comment ? Que peuvent nous apprendre ces questions qui portent sur des cas situés aux frontières, celles qui distinguent ceux qui ont choisi de se consacrer au métier de la scène et ceux qui pratiquent le théâtre sur leur temps non professionnel ?

Dans ce qui suit, je présente deux approches qui me semblent révéler deux attitudes radicalement différentes à l'égard des pratiques en amateur, que je rapporte aux réflexions sur l'autonomie des amateurs par rapport aux professionnels.

Les experts du quotidien

Dans ses spectacles, Mohamed El Khatib entremêle le jeu et la réalité. Le 22 mars 2018, il est invité à une rencontre avec des spectateurs à la bibliothèque de l'ADEC-MTA¹ (Maison du Théâtre amateur) de Rennes, après une représentation de *Finir en beauté* au TNB, spectacle dans lequel il évoque la mort de sa mère.

Lors des échanges, des questions portent sur un autre spectacle de Mohamed El Khatib : *Stadium*, qui avait été représenté en novembre 2017 salle Guy Ropartz à Rennes. Dans *Stadium*, il y a 4 acteurs professionnels et 50 à 58 supporters du Racing Club de Lens.

Une participante salue la performance d'Yvette, la doyenne des supporters qui a une forte présence sur le plateau, et demande malicieusement comment il peut être possible qu'on puisse « vraiment » fêter son anniversaire à chaque représentation. Mohamed El Khatib répond que le jour de la première, c'était bien le cas et les fois suivantes, il a voulu garder ce moment : même si Yvette est gênée de mentir, Mohamed revendique quant à lui le droit à la fiction. Il ajoute alors qu'il veut garder la fraîcheur des amateurs, leur présence vivante et qu'il n'est pas intéressé par les amateurs qui « singent » les professionnels.

J'assistais à la rencontre et le verbe utilisé m'a fait tiquer, mais je n'ai pas eu la présence d'esprit d'intervenir avant que les questions prennent d'autres directions ; la comparaison continue cependant à me revenir en mémoire avec son caractère provocateur qui m'étonnait de sa part, ayant discuté avec lui à plusieurs reprises à l'époque où il animait des débats au lycée Saint-Joseph, dans le cadre du festival d'Avignon. N'étant pas parvenu depuis à joindre

¹ <https://adec-theatre-amateur.fr/>

Mohamed El Khatib, je trouve dans un entretien qu'il a accordé à Médéric Legros pour la revue en ligne de recherche sur le théâtre et le cinéma *Double jeu*² des éléments de réponse.

Mettre la proximité en scène

Médéric Legros (ML) : Tes premiers spectacles étaient avec des acteurs et / ou danseurs professionnels uniquement et tu écrivais de la fiction. Puis tu crées successivement trois spectacles que tu qualifies de performances documentaires, à savoir *Finir en beauté*, *Moi*, *Corinne Dadat*, puis *Stadium*. Avant d'aborder plus longuement *Stadium*, saurais-tu dire ce qui a permis, ce qui t'a poussé à prendre cette nouvelle direction artistique ?

Mohamed El Khatib (MEK) : [...] *Finir en beauté* a été le virage, m'a mis à l'endroit de la nécessité. C'est là où je suis allé le plus loin dans la radicalité : « Ai-je vraiment besoin d'une lumière, d'un gros dispositif son alors que juste le magnéto un peu pourri suffit ?... » Je me suis dit qu'il n'y avait besoin de rien, juste d'entendre les voix, le récit, avec toujours une question prédominante : « comment être au plus près ? »³ [...].

« Comment être au plus près ? » : quel type de proximité ce metteur en scène cherche-t-il, au service de quel objectif ? Le « théâtre documentaire » renvoie à une forme de théâtre qui part de matériaux authentiques mis au service de la fiction. Mohamed el Khatib choisit de faire porter ces matériaux sur scène par les protagonistes « réels », qui ne sont donc pas des acteurs professionnels (ou pour être plus précis : qui ne l'étaient pas, au moment de l'événement initial). Il emploie dans la suite de l'entretien le verbe « singer », mais cette fois dans un sens où les rôles entre professionnels et amateurs sont inversés par rapport à la remarque qui m'a paru provocante.

ML : Comment s'est passé le recrutement [des supporters du Racing Club de Lens] ?

MEK : Ce sont des rencontres. Je n'avais pas de prérequis, en termes de nombre ou de profils. Je me suis juste dit que je devais rencontrer des supporters de tous types, les plus différents possibles. [...] Le casting s'est ainsi fait par accumulation, en s'empêchant vraiment d'éliminer. C'est en fait un faux casting, dans le sens où participent au projet tous ceux qui ont voulu y participer. [...] Il y a ainsi un certain nombre de ces supporters, experts dans leur domaine, que je n'avais pas envie de voir singer par des acteurs. Je vais à la rencontre de spécialistes, ici d'un domaine que je ne connais pas bien (ou de façon artificielle), qui est le supporterisme. Et je leur demande de témoigner, de raconter cette expérience avant de travailler avec eux la façon dont on peut la partager avec un public⁴.

Expertise, authenticité et brouillage des repères

Dans cet entretien, ce ne sont plus les amateurs qui risquent de « singer » les acteurs, mais les professionnels qui risqueraient de « singer » les amateurs-supporters. Je propose d'expliquer cette inversion par la situation que crée la « performance documentaire », avec la présence sur le plateau des « vrais » supporters en même temps que des acteurs professionnels. En plaçant sur scène les « vrais » témoins, Mohamed El Khatib semble s'attacher à l'authenticité, viser une forme de réalisme. Selon ce point de vue, les protagonistes initiaux, ceux qui ont vécu les faits rapportés sur scène, seraient plus légitimes, car étant porteurs de ce qu'ils ont vraiment vécu, que des acteurs professionnels.

[MEK : ...] Mais, dans tous les cas, je donne le même statut à l'acteur et au supporter : je ne différencie pas l'acteur professionnel ou non professionnel, ce qui relève de la vérité ou ce qui a été transformé, de façon à brouiller un peu les cartes. De toute façon le documentaire, ça n'existe pas, c'est un récit donc c'est une fiction⁵.

² Médéric LEGROS, « Loin de moi les acteurs – Entretien avec Mohamed El Khatib », *Double Jeu Théâtre Cinéma*, n° 15, 2018, p. 55-62. DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2344>.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

[...] Les gens disent [des supporters] que ce sont des acteurs. Moi je n'utilise jamais ce mot-là. À la rigueur lorsque je parle d'eux, je dis que ce sont des experts, des spécialistes, des amateurs éclairés d'une pratique. À eux, je leur dis qu'ils sont des témoins, et je leur demande de témoigner. Je pense qu'ils seraient incapables d'aller jouer dans une pièce de théâtre classique ou dans une autre. Et ce n'est pas le but. Ce sont des témoins privilégiés, et pour moi ce sont les meilleurs porte-parole d'eux-mêmes. Par contre ce qui m'intéresse, en les mêlant à 4 acteurs professionnels, c'est de brouiller les pistes. Et franchement, il est parfois difficile de les différencier les uns des autres et j'aime assez ça. C'est une façon de remettre tout à plat. D'ailleurs, paradoxalement, ceux que je reprends le plus, ce sont les acteurs. Ils ont le réflexe de jouer, de cabotiner, d'être moins réguliers⁶.

Remarquons que Mohamed El Khatib n'emploie pas les mêmes termes lorsqu'il parle aux supporters et lorsqu'il parle d'eux. De plus, il dit clairement aimer le fait qu'il rende difficile de distinguer qui est acteur professionnel et qui est acteur amateur.

On pourrait aussi voir dans ce dispositif un renversement du procédé brechtien : critiquant le jeu réaliste, Brecht recourt pour le combattre à l'effet d'étrangeté, ce qu'on appelle aussi la distanciation. Avec Mohamed el Khatib, les protagonistes sur scène sont proches de leurs rôles, puisqu'ils les ont effectivement vécus originellement, mais dans la mesure où ils n'ont pas eu la formation technique des acteurs, ce ne sont pas des professionnels de la scène et leur présence sur le plateau comporte une dimension de fragilité qui introduit une autre forme d'étrangeté.

Alors que Mohamed el Khatib aime mettre en avant le fait que les protagonistes sur scène jouent leur propre rôle, évoquons maintenant un exemple de scène sur laquelle se côtoient amateurs et professionnels, le théâtre du Peuple de Bussang.

Pour un théâtre de service public

Bénédicte Boisson et Marion Denizot écrivent dans l'ouvrage qu'elles consacrent au théâtre du Peuple de Bussang :

[Le fondateur Maurice Pottecher écrivait en 1913 qu'il visait à faire de Bussang] le précurseur d'un vaste mouvement en faveur du théâtre populaire et à légitimer, aux yeux du milieu théâtral et politique, la possibilité de joindre théâtre d'art et théâtre pour le peuple, exigence artistique et souci démocratique⁷.

L'exigence artistique, la démocratisation culturelle et l'action territoriale sont les trois piliers du théâtre de service public, on les retrouve au fil de ce livre consacré au Théâtre du Peuple.

Au fil des années, le Théâtre du Peuple développe des missions qui justifieraient l'obtention de subventions publiques, notamment en organisant des ateliers de formation destinés aux amateurs. Les autrices notent qu'à partir des années 2000, les participants aux ateliers amateurs sont de plus en plus nombreux.

Les metteurs en scène voient donc leurs possibilités de distribution se multiplier, mais, en contrepartie, et quelle que soit leur prudence, ces temps de formation sont parfois vécus par les amateurs qui y prennent part, comme une forme de casting. Il arrive d'ailleurs parfois que de jeunes professionnels, conscients de l'expérience importante qu'offre la participation à la saison bussenette, viennent y tenter leur chance, risquant ainsi de les détourner de leur ambition première⁸.

On remarque au passage ce même terme de « casting » que Mohamed El Khatib avait employé en le nuancant. Bénédicte Boisson et Marion Denizot citent plus loin un entretien avec Christophe Rauck :

⁶ *Loc. cit.*

⁷ Bénédicte BOISSON et Marion DENIZOT, *Le Théâtre du Peuple de Bussang. Cent vingt ans d'histoire*, Arles, Actes Sud, Théâtre Hors collection, 2015, p. 70.

⁸ *Ibid.*, p. 239.

Il se trouve aussi que dans *Le Théâtre ambulant Chopalovitch*, il y avait de grands rôles pour les amateurs, c'était d'ailleurs le péril de l'entreprise. La difficulté, c'était de trouver des acteurs qui soient à la mesure de l'épaisseur de ces rôles. Et on y était arrivé. Et puis, moi je rentre – pas essentiellement, mais aussi – dans la mise en scène par le jeu des acteurs. Il faut que les amateurs aient aussi le projet artistique dans les mains, parce que sinon pour moi ça n'a pas de sens. Ça n'a pas de sens au présent. Et il est hors de question qu'on voit d'un côté les amateurs puis de l'autre côté les professionnels, en se disant, bon, c'est Bussang, on va faire la part des choses... non ! Moi la seule chose qui m'anime, c'est le théâtre⁹. [...]

Exigence artistique et souci démocratique

Christophe Rauck refuse d'en rabattre de ses ambitions artistiques et écarte l'idée qu'on distingue amateurs et professionnels. Pourtant, une partie au moins du public n'est pas indifférent à cette séparation, comme le rapportent Bénédicte Boisson et Marion Denizot :

Ces porosités entre la vie et le théâtre sont également portées par les amateurs, d'autant plus lorsqu'on les connaît ou les reconnaît. Christiane Lallemand, comédienne amateur qui se décrit elle-même comme « la locale de l'étape » puisqu'elle est vosgienne et vit à Bussang depuis plus de 40 ans, porte à la scène son accent, qui la distingue d'emblée des autres acteurs, et peut participer de la « reconnaissance réciproque », décrite par Marie-Madeleine Mervant-Roux pour caractériser ce grand mode dramatique qu'est le théâtre d'amateurs. Elle a son propre public, lié à sa longévité sur la scène bussenette, plutôt qu'à son ancien métier d'institutrice, pense-t-elle. Toujours est-il que des spectateurs l'attendent d'une année sur l'autre. On peut gager qu'une part du plaisir de voir une société se rejouer, de voir ceux que l'on côtoie au quotidien – commerçants, médecin, instituteur – se transformer le temps d'une représentation, tout en restant aisément identifiables, s'est émoussé à Bussang, du fait du renouvellement tant des comédiens amateurs que des spectateurs. Mais il en reste quelques traces : le public fidèle retrouve des comédiens fidèles, qui eux-mêmes invitent leurs connaissances à venir les voir jouer¹⁰.

Certains spectateurs locaux prennent plaisir à reconnaître leurs voisins sur le plateau, s'amusent de l'accent vosgien de Christiane Lallemand. Le plaisir ne s'arrête pas là et ne se limite pas aux proches des acteurs locaux, je l'ai constaté à plusieurs reprises lors des rencontres qui prolongent la représentation : à la buvette du Théâtre du Peuple, les comédiens viennent se mêler au public. Il y a bien sûr des spectateurs bussenets ou de la région, mais la réputation du Théâtre du Peuple attire un public qui est loin de se limiter au rayon local. Précisément parce qu'ils ne connaissent pas les « locaux de l'étape », ces spectateurs « distants » interrogent les comédiens pour savoir qui est amateur, qui est professionnel, s'en amusant entre eux : « tu vois, je te l'avais dit, j'avais bien deviné ».

Ce jeu qui consiste à débusquer les amateurs met-il en échec l'ambition artistique de Christophe Rauck qui écarte l'idée de distinguer amateurs et professionnels ? La réponse passe, je pense, par la caractérisation du théâtre de service public qui repose sur trois piliers comme on l'a vu précédemment : l'exigence artistique, la démocratisation culturelle et l'action territoriale. Le jeu de la reconnaissance s'inscrit dans le cadre de la démocratisation culturelle et l'action territoriale, en conjonction avec l'exigence artistique.

Sur ce sujet, on peut revenir à l'entretien avec Mohamed El Khatib :

ML : Tu les mets sur le plateau pour qu'ils soient un peu ce qu'ils sont dans la vie ?

MEK : Pour qu'ils témoignent et qu'ils soient les témoins. L'idée, c'est de présenter les témoins vivants : ils sont là, cela n'aurait donc aucun sens pour moi de demander à des acteurs de reproduire leurs histoires. Pourquoi est-ce que l'on parlerait à leur place alors qu'ils sont tout à fait audibles ? Je le vois presque comme un geste démocratique. Non seulement ils vont gagner de l'argent mais ce sera toujours plus fort, ce sera

⁹ *Ibid.*, p. 242.

¹⁰ *Ibid.*, p. 252.

toujours une expérience plus singulière, avec Yvette, sa maladresse, avec tous les défauts que peut avoir un amateur, qu'avec une vieille actrice qui jouerait la supportrice de Lens depuis 50 ans¹¹.

[...] ML : Le regard du spectateur n'est forcément pas le même s'il sait que c'est un non-professionnel qui est sur le plateau, qu'il porte son histoire et qu'il n'est pas en train d'interpréter un rôle. Comment prends-tu ça en compte dans ton travail ?

MEK : Pour moi c'est d'une certaine façon un moyen d'évacuer la question du théâtre, la question de l'acteur. C'est difficile de venir à la fin du spectacle et dire que ce n'est pas très bien interprété, qu'à un moment il y en a un qui a bégayé, ou qu'il n'était pas très bien placé dans l'espace, etc. Toutes ces questions n'ont pas lieu d'être avec ces amateurs. La focale doit se situer ailleurs. Avec les Lensois, si on vient me dire que c'est mal joué, je réponds que c'est le cadet de mes soucis. En même temps, je joue cette carte, le fait que ce soit de vrais supporters. Je ne suis pas dupe. Je sais bien l'effet que ça fait. Si je n'avais pris que des acteurs professionnels, j'aurais fait une pièce de théâtre, où le sujet devient « est-ce que c'est bien fait, bien joué ? »... Cet endroit du théâtre n'est pas l'endroit qui m'intéresse. Ce qui m'intéresse est de réfléchir à comment faire surgir du théâtre ou quelque chose de poétique dans le quotidien du supporter de Lens ou de n'importe qui. J'essaie de traiter des petits sujets et de les rendre légitimes, parce que la question des femmes de ménage ou des supporters n'a pas souvent sa place au théâtre¹².

Légitimer le quotidien

Mohamed El Khatib veut évacuer la question de l'acteur, ce que reflète le titre donné à l'entretien : *Loin de moi les acteurs* pour donner dans un geste démocratique, selon ses propres mots, une place légitime à ceux qui sont rarement présentés sur scène. Il confie cependant qu'il ne se fait pas d'illusion, il « sai(t) bien l'effet que ça fait » de mettre des vrais témoins sur le plateau, mais ce qui compte pour lui c'est de créer une « poétique du quotidien ». On l'a déjà relevé, Mohamed El Khatib revendique ne pas faire de différence entre fiction et réalité, il s'amuse à brouiller les cartes¹³.

Ce que je souhaite souligner est le point commun avec le cas de Bussang évoqué précédemment : avec ce jeu qui interroge la distance entre l'acteur et le rôle, la frontière entre acteurs professionnels et amateurs tend à s'estomper.

Jouer avec la distance

Pour préciser ce qui se joue autour de ce flou, il faut revenir à ce qui caractérise le théâtre amateur. Bénédicte Boisson et Marion Denizot utilisent le terme de « mode dramatique » propre aux amateurs. L'hypothèse est développée par Marie-Madeleine Mervant-Roux qui écrit dans *Du théâtre amateur* :

Il y aurait donc, en simplifiant, deux théâtres : un théâtre professionnel fondamentalement itinérant qui est d'emblée un théâtre de rupture par rapport au tissu social de la société, et puis un théâtre amateur qui est un théâtre de centre, d'inscription dans la société, de reconnaissance réciproque, jouant un rôle essentiel dans l'entretien des valeurs, des ordres sociaux et des codes communs. [...] Ainsi, à l'arrivée des troupes professionnelles, composées de véritables acteurs, il n'y a 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* : le mode que l'on pourrait dire « de plateau », celui de l'ancrage, et celui du tréteau, radicalement ailleurs. Dans le premier cas, l'activité dramatique ne fait pas perdre à celui qui l'exerce son statut social, elle est une façon de le vivre et de l'affirmer. Une des conséquences de ce fait, celle qui nous intéresse ici, c'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 la société, l'absence d'une inscription franche dans la sphère esthétique*, fait sa véritable différence avec l'activité dans laquelle s'engage le comédien professionnel.

¹¹ Médéric LEGROS, *op. cit.*, p. 57.

¹² *Ibid.*, p. 61-62.

¹³ *Ibid.*, p. 58.

[... Structurellement, cette proposition] fait apparaître deux modes d'expression dramatique socialisée dans l'Europe moderne : deux types d'espace scénique, deux types de lien (ou de rupture de lien) avec l'espace urbain, deux types d'interprète, deux types de relation au texte et à la fiction, deux types de jeu.

[...] L'« indéfinition » amateur [...] s'est progressivement donné un répertoire ; elle s'est organisée selon des rythmes temporels qui ne correspondent pas à la « saison » professionnelle ; elle s'est dispersée dans des lieux hétéroclites constituant des *sortes de marges internes à la société* : ces lieux ne s'affichent pas comme des lieux marginaux, les codes sociaux sont rejoués à l'intérieur de leur empire.

[... L'] écart décisif concerne la nature de la scène dramatique où l'on joue, sans solution de continuité avec la scène du social¹⁴.

Marie-Madeleine Mervant-Roux se réfère à la notion de fonction dramatique définie par Élie Konigson. Lors du colloque « Les Rendez-Vous de Lieux Publics », qui s'était tenu en janvier 1993 à Marseille, Élie Konigson présente une communication, « Traditions et lisières », dans laquelle il rappelle qu'en géographie humaine, la ville est définie comme machine politique, économique et culturelle qui assure des fonctions génériques avec ses usagers. Analysant ensuite l'évolution historique depuis le Moyen-Âge, il met en évidence l'apparition d'une fonction dramatique en association avec les fonctions d'échange et de législation dont le sens émerge par l'usage à des fins rituelles, cérémonielles, théâtrales. La fonction dramatique peut trouver son assise spatiale dans les espaces ambigus entre le public et le privé. Aux XV^e et XVII^e siècles, acteurs et spectateurs appartiennent aux mêmes groupes sociaux, aussi bien dans le cas du théâtre urbain sur les places de marché avec des amateurs à l'origine du théâtre de texte que dans le théâtre de Cour à thèmes mythologiques. Dans la ville moderne, le théâtre recherche des espaces spécifiques (théâtre en appartement, en espace ouvert) dans les marges spatiales et sociales de la ville.

Pour ce qui nous intéresse ici, il n'y a pas de distance sociale entre le public et les acteurs amateurs dans la mesure où les amateurs ne sont pas des professionnels de la scène. Le mode dramatique propre aux amateurs s'est développé dans des marges internes à la société, alors que les professionnels ont choisi de s'inscrire dans la sphère esthétique.

La performance documentaire *Stadium* et le spectacle d'été du Théâtre du Peuple ont ceci en commun : la présence simultanée sur le plateau d'acteurs amateurs et de professionnels.

Je propose d'expliquer en quoi ces expériences diffèrent selon moi et quels éclairages elles apportent aux pratiques théâtrales en amateur en complétant la référence brechtienne faite plus haut avec une caractérisation de la distanciation par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* :

les techniques « désillusionnantes » n'entretennent pas l'impression d'une réalité et révèlent l'artifice de la construction dramatique ou du personnage. L'attention du spectateur porte sur la fabrication de l'illusion, sur la façon dont les comédiens construisent leurs personnages¹⁵.

La distanciation comme principe esthétique

Dans les performances théâtrales de Mohamed El Khatib, des personnes témoignent de leur quotidien sur scène ; son geste démocratique consiste à mettre les vrais témoins sur le plateau,

¹⁴ Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Introduction », in Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, [études et témoignages réunis et présentés par], *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS Éditions, Collection Arts du spectacle, 2004, p. 13-14.

¹⁵ Patrice PAVIS, entrée « Distanciation » in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin éditeur, Hors collection, 4^e édition 2019, p. 156.

la présence de professionnels brouille les cartes. La pièce d'été du Théâtre du Peuple est jouée traditionnellement par des comédiens professionnels et des amateurs, la bonne proportion est estimée en 2001 par Jean-Claude Berutti de 2/3 d'amateurs, pour 1/3 de professionnels¹⁶. Des témoins sur scène dans le premier cas, les personnages d'une pièce dans le second.

Dans ces deux exemples, la présence simultanée de professionnels et d'amateurs brouillent les cartes et certains spectateurs s'interrogent : qui est un vrai témoin ? qui est acteur professionnel ? En jouant sur la distinction entre professionnels et protagonistes originaux, Mohamed El Khatib utilise volontairement la distanciation au service du geste théâtral politique qu'il assume. Au Théâtre du Peuple, le mélange d'acteurs amateurs et de professionnels est une tradition dans un théâtre qui se revendique de service public, fondé sur les trois piliers de l'exigence artistique, la démocratisation culturelle et l'action territoriale ; la dissipation de l'illusion théâtrale par distanciation n'est pas un effet recherché a priori, elle surgit du fait que par moments pendant la représentation, certains spectateurs n'oublient pas que des amateurs sont présents sur scène et qu'ils tentent de deviner lesquels.

Au Théâtre du Peuple comme dans une performance documentaire, l'attention du spectateur ne se porte plus seulement sur l'intrigue et le personnage mais s'intéresse aussi à l'acteur et à son statut : quel métier exerce-t-il sur scène ? La présence simultanée de professionnels et d'amateurs accentue cette focalisation sur la profession, une question que posent les pratiques théâtrales en amateur dans leur domaine, caractérisé par l'absence de rupture sociale avec le public.

Diffraction chez les amateurs

Par-delà ces exemples et en élargissant la réflexion aux représentations en amateur, la proximité sociale entre public et amateurs introduit selon moi du jeu supplémentaire dans l'effet de la distanciation sur l'illusion théâtrale, c'est une hypothèse que j'avais émise dans ma thèse :

l'interposition de l'*interprète* brouille les frontières entre la fiction et la réalité. Ces interférences sont accentuées dans le cas d'un acteur qu'on connaît, ou d'un amateur dont on a présent à l'esprit qu'il joue alors que ce n'est pas son métier : la personnalité de l'*interprète* fait prisme et diffracte la relation que le spectateur établit avec le personnage¹⁷.

En conclusion, je suggère que, si le statut social des amateurs est source de perturbation de l'illusion théâtrale, le brouillage est accentué lorsque ces amateurs se trouvent sur scène en même temps que des professionnels et lorsque s'ajoutent des enjeux de démocratisation culturelle et d'action territoriale.

¹⁶ Bénédicte BOISSON et Marion DENIZOT, *op. cit.*, p. 242.

¹⁷ François OGUET, *Exigence artistique et intrication des valeurs dans les festivals de théâtre amateur*, thèse de doctorat de 3^e cycle en Études théâtrales, dir. Marion DENIZOT et Jean-Marc LARRUE, Université Rennes 2, 2017, p. 301.

Bibliographie

- BOISSON Bénédicte et DENIZOT Marion, *Le Théâtre du Peuple de Bussang. Cent vingt ans d'histoire*, Arles, Actes Sud, Théâtre Hors collection, 2015.
- LEGROS Médéric, « Loin de moi les acteurs – Entretien avec Mohamed El Khatib », *Double Jeu Théâtre Cinéma*, n° 15, 2018, p. 55-62. DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2344>.
- MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, [études et témoignages réunis et présentés par], *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS Éditions, Collection Arts du spectacle, 2004.
- OGUET François, *Exigence artistique et intrication des valeurs dans les festivals de théâtre amateur*, thèse de doctorat de 3e cycle en Études théâtrales, dir. Marion DENIZOT et Jean-Marc LARRUE, Université Rennes 2, 2017.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin éditeur, Hors collection, 4^e édition 2019.