



HAL
open science

Exigence artistique et intrication des valeurs dans les festivals de théâtre amateur

François Oguet

► **To cite this version:**

François Oguet. Exigence artistique et intrication des valeurs dans les festivals de théâtre amateur. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2017. Français. NNT : 2017REN20007 . tel-01458096

HAL Id: tel-01458096

<https://theses.hal.science/tel-01458096v1>

Submitted on 6 Feb 2017

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.



**UNIVERSITE
BRETAGNE
LOIRE**

THÈSE / Université de Rennes 2
sous le sceau de l'Université Bretagne Loire
pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE RENNES 2
Mention : Études théâtrales

présentée par
François OGUET
Préparée dans le département des Arts du spectacle
Équipe d'accueil APP
(EA 3208 : Arts : pratiques et poétiques)
Laboratoire Théâtre

**Exigence
artistique et
intrication des
valeurs dans les
festivals de
théâtre amateur**

Thèse soutenue le lundi 30 janvier 2017
devant le jury composé de :

Marie-Christine BORDEAUX
Professeur des universités, Université Grenoble Alpes,
rapporteur

Marion DENIZOT
Co-directeur de thèse,
Maître de conférences HDR,
Université de Rennes 2-Université Bretagne Loire

Laurent FLEURY
Professeur des universités, Université Paris Diderot,
examineur

Jean-Marc LARRUE
Co-directeur de thèse,
Professeur agrégé – Université de Montréal

Marie-Madeleine MERVANT-ROUX
Directeur de recherche émérite, CNRS-Université Sorbonne nouvelle,
rapporteur

Christiane PAGE
Professeur des universités,
Université de Rennes 2-Université Bretagne Loire,
examineur

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE
École Doctorale – Arts, Lettres, Langues
EA 3208 Arts : pratiques et poétiques

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

Exigence artistique et intrication des valeurs dans les festivals de théâtre amateur

Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Rennes 2

Discipline : Études théâtrales

Présentée par François OGUET

Co-Directeurs de thèse :
Marion DENIZOT, Jean-Marc LARRUE

Soutenue le lundi 30 janvier 2017

Jury :

Mme Marie-Christine BORDEAUX, Maître de conférences HDR, Université Grenoble Alpes
(Rapporteur)

Mme Marion DENIZOT, Maître de conférences HDR – Université Rennes 2 – Université
Bretagne Loire (Co-Directeur de thèse)

M. Laurent FLEURY, Professeur des universités, Université Paris Diderot (Examineur)

M. Jean-Marc LARRUE, Professeur agrégé – Université de Montréal (Co-Directeur de thèse)

Mme Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, Directeur de recherche émérite, CNRS-Université
Sorbonne nouvelle (Rapporteur)

Mme Christiane PAGE, Professeur des universités, Université de Rennes 2 – Université
Bretagne Loire (Examineur)

The rest is silence.

William SHAKESPEARE, *Hamlet*, act 5,
scene 2.

Résumé

Cette thèse pose la question de l'exigence artistique dans les pratiques théâtrales en amateur. On s'appuie principalement sur l'observation de festivals de portée départementale ou nationale, suivant l'hypothèse que ces manifestations favorisent les discussions sur les choix esthétiques. La recherche se déploie autour d'une interrogation : quand une activité artistique se pratique dans un cadre non professionnel, comment s'articulent les objectifs d'amélioration de la qualité des spectacles avec le souci de maintenir un respect mutuel ? Constituée à partir de l'analyse des représentations et des rencontres inscrites à l'affiche des festivals, l'étude a été complétée par des entretiens avec les membres des troupes participantes, des comités d'organisation ou des jurys, dont certains artistes professionnels. On structure les résultats obtenus en s'intéressant d'abord aux conditions dans lesquelles les amateurs satisfont leur passion et en évoquant les moyens et les outils dont ils se dotent collectivement pour y parvenir. Puis on envisage les façons dont les amateurs exercent leur jugement quand il leur faut construire le programme d'un festival. On aborde alors les festivals en les considérant comme des expériences de vie et on considère les valeurs mises en œuvre dans ces aventures humaines. Un dialogue est instauré entre tous ces aspects et différentes conceptions théoriques de l'art, selon que l'accent est placé sur ce qui se passe lors d'une représentation, sur les intentions, sur l'expertise ou sur les effets. On insiste sur la dimension sociale de ces pratiques et sur le fait que le temps disponible est consacré de préférence au plateau, plutôt qu'aux discours.

Abstract

This thesis deals with the question of the artistic demand in amateur theatre practices. It mainly relies on the observation of national or departmental festivals, based on the assumption that these events allow for the debating about aesthetical choices. The research is driven by on the interrogation: when one practises an artistic activity as a non-professional, how to articulate the objectives of improving the quality of the shows with the concern for maintaining a mutual respect? The study analyses performances and group discussions scheduled during the festivals, completed by interviews with some members of companies, or of the organising committees, or of the juries, some of them being professional artists. The results are taken up, in turn, beginning with the conditions under which the amateurs satisfy their passion, including the means they collectively develop and put into action, therefore. Then the ways of assessing one's taste when having to elaborate the program of a festival are examined. It is then proposed to regard festivals as whole experiences of life and to take into account the values which are at work during these human adventures. All these aspects are put into dialogue together with some theoretical conceptions of art, according to the most significant elements: intentions, expertise, effects. The social dimension of the practices is underlined, as well as the fact that amateurs have rather spend their time on scene, rather than discussing.

Remerciements

C'est le plaisir éprouvé sur le plateau qui est à l'origine de cette thèse : si, pour nourrir mon étude, je me suis tourné vers les travaux des chercheurs, j'ai aussi arpenté le terrain des pratiques en amateur, autant de rencontres humaines auxquelles je suis profondément redevable et je regrette que la place ne me permette pas de les évoquer tous nominativement.

Je tiens en premier lieu à remercier ma co-directrice de thèse, Marion Denizot, qui m'a parlé à l'été 2007 d'une recherche-action sur le théâtre amateur pour laquelle on avait besoin d'observateurs, ce qui fut à l'origine de mon sujet de master, dont elle assura la direction. Après la soutenance en 2009, j'ai souhaité entreprendre une licence de philosophie ; en 2012, une fois ce diplôme obtenu, Marion a accepté d'encadrer la thèse que j'envisageais sur un sujet qui serait lié à l'exigence artistique chez les amateurs. Les difficultés prévisibles ne manquaient pas, Marion ayant déjà eu à canaliser mes persistantes tendances aux digressions, mes penchants pour les incursions philosophiques ; l'âge ayant accentué mes défauts, je sais gré à Marion de n'avoir pas ménagé ses efforts pour me rappeler au cadre des recherches théâtrales.

Jean-Marc Larrue a codirigé cette thèse pour laquelle, comme Marion, il m'a aidé à préciser des propositions théoriques insuffisamment élaborées. Une suggestion faite par Jean-Marc dans un de ses articles, engageant les amateurs à prendre en charge l'écriture de leur histoire a été un élément déclencheur de ma recherche. Malgré l'éloignement géographique, les échanges par Skype ont permis à Jean-Marc de me faire découvrir l'intermédialité et de m'encourager à approfondir les réflexions faisant entrer en dialogue l'intentionnalité avec d'autres approches conceptuelles, je lui en suis vivement reconnaissant.

Marie-Madeleine Mervant-Roux m'avait fait l'honneur de siéger dans mon jury de master, je la remercie de renouveler sa confiance en faisant partie du présent jury et je tiens aussi plus largement à exprimer la gratitude que les amateurs lui doivent pour l'énergie qu'elle a déployée, les ouvrages qu'elle a écrits ou suscités, qui ont concouru à rendre leur dignité aux pratiques en amateur et qui m'ont fortement inspiré. Je remercie également les autres membres du jury qui ont, eux aussi, bien voulu consacrer du temps et prendre part à cette entreprise de valorisation d'un domaine longtemps négligé et dont les travaux ont alimenté ma recherche : Marie-Christine Bordeaux, pour ses contributions sur l'éducation artistique ; Christiane Page, pour ses réflexions sur la notion de troupe ; Laurent Fleury, pour sa défense d'une sociologie engagée et dont les plaidoyers vibrants en faveur de Jean Vilar résonnent encore à mon oreille.

Jean-Paul Alègre est un auteur que les amateurs plébiscitent dans leurs spectacles, un intérêt qu'il leur rend sans compter, j'ai apprécié les longs moments d'affectueuse curiosité, pour reprendre ses mots, qu'il leur accorde, en compagnie de son épouse Annick, je les remercie tous les deux pour leur grande générosité que j'ai pu partager de près et pour leurs confidences si riches d'enseignements.

Patrick Schoenstein préside la FNCTA, Suzanne Héleine est présidente adjointe et Gilles el Zaïm est le délégué général. Cette fédération apporte un soutien considérable aux amateurs, je les ai sollicités à de multiples reprises et ils m'ont toujours accueilli avec gentillesse et compétence : Patrick m'a accordé plusieurs longs entretiens ; Gilles m'a reçu au siège de la fédération, m'a donné accès aux archives et s'est fait un point d'honneur de répondre en détail aux nombreuses questions que je lui adressais par courriel ; quant à Suzanne, qui a dirigé l'ADEC-maison du théâtre amateur, j'ai bénéficié, avec beaucoup d'autres amateurs rennais, des actions qu'elle y a impulsées et je lui dois également de très beaux moments de théâtre, ayant joué dans des mises en scène qu'elle a conçues, ce qui m'a fait comprendre en quoi réside ce plaisir de l'exigence, qu'elle revendique ; son compagnon, Hubert Hervé, est aussi un ami, compagnon de scène et de bonnes tables, aujourd'hui auteur de plusieurs romans auxquels je souhaite que le succès continue à grandir, il m'a encouragé à persévérer dans mon travail sur les amateurs, malgré mes moments de doute. Évoquant cet engagement sur scène et dans la société, je tiens à citer Serge Saint-Ève, qui présida l'ADEC-maison du théâtre amateur pendant dix-sept ans, à qui j'ai succédé pendant trois ans, qui met en acte ses idées et qui partage avec Suzanne ce souci de qualité. Yvan Dromer a repris le flambeau de la direction à l'ADEC-maison du théâtre amateur, je le remercie pour les actions qu'il a poursuivies suivant les orientations données par Suzanne, j'ai été heureux de travailler à ses côtés, notamment en préparant le festival de Chartres-de-Bretagne. Merci également à Françoise Corlay, qui veille à la bonne tenue des comptes, à Élise Calvez, qui assure la communication, à Martin Delion qui tenait à l'époque la régie technique, aujourd'hui remplacé par Kamal Benadi et aux bénévoles sans qui les valeurs du théâtre amateur resteraient des concepts abstraits, merci aux collègues et amis de l'ADEC 56, avec Anne-Cécile Voisin à leur tête.

La liste de la cinquantaine de noms des organisateurs de festivals, des membres de troupes et de jurys qui ont répondu à mes questions avec chaleur et passion serait trop longue à énumérer ici, on la trouvera dans le corpus donné en annexe, ils m'ont fait part de ce à quoi ils attachent de l'importance, je me sens tenu en retour de transmettre dans cette thèse de ce qu'ils m'ont appris. Je ne peux m'empêcher cependant de remercier particulièrement Pierre Notte, auteur associé au théâtre du Rond-Point, qui m'a fait des confidences sur ses expériences au sein des jurys ; Sylviane Gavignon, Philippe Chignier et le concepteur des fiches d'évaluation des spectacles, Jean-Paul

Saby, qui ont répondu à mes sollicitations au sujet du festival de Châtillon-sur-Chalaronne ; Geneviève et Guy-Michel Carbou, ainsi que Thierry Visentin, pour le festival de Narbonne.

Je ne saurais taire la formidable expérience que j'ai eu la chance de vivre à l'occasion de ma recherche : au moment où je m'interrogeais à propos des terrains à retenir pour mon étude, Marion Denizot a mentionné le cas du Théâtre du Peuple de Bussang, où des critères d'exigence entrent en jeu : ne résistant pas à la tentation d'aller enquêter sur place, je me suis inscrit au stage destiné aux amateurs qui souhaitent jouer avec les professionnels pendant le grand spectacle des Estivales ; j'ai eu la chance d'être retenu et j'ai séjourné à Bussang de la mi-mai à la fin août 2013, complètement immergé dans un milieu mélangeant professionnels et amateurs ; l'aventure, prolongée le mois d'octobre au théâtre Marni de Bruxelles, me toucha et me bouscula vivement, aussi bien dans ma pratique théâtrale que dans ma vie personnelle. Je garde un souvenir très vif de l'actrice belge Anne-Claire, dont j'ai eu le privilège d'être le partenaire sur le plateau et de son mari metteur en scène et directeur du théâtre du Rideau de Bruxelles, Michael Delaunoy. À leurs côtés, avec les professionnels, les amateurs et l'équipe du Théâtre du Peuple, alors que j'hésitais encore sur le contour de ma thèse, j'ai quand même recueilli vingt-deux entretiens, qui ont alimenté ma réflexion. J'ai surtout expérimenté comment l'exigence et le respect mutuel s'allient dans une recherche de qualité artistique. Je les en remercie encore, ainsi que le directeur du Théâtre du Peuple, Vincent Goethals, sans oublier la patience de Louise Vignaud, qui assistait Michael.

Je suis reconnaissant aux nombreux enseignants qui m'ont fait découvrir combien la pensée peut être stimulante, Pierre-Henry Frangne notamment dont les cours de master sur l'esthétique ont réveillé en moi le goût pour la philosophie ; de même, Jérôme Porée passionnait ses étudiants avec ses cours initiation à la philosophie politique et à l'éthique de la discussion. Sans le secours de Laurence Leroux, du Service Central de la Documentation de Rennes 2, j'errerais encore au milieu des arcanes de Word et des feuilles de style, je lui sais gré de m'avoir secouru. En revanche, je ne me félicite pas de ne pas avoir davantage participé à la vie du département Théâtre du laboratoire de l'équipe Arts : pratiques et poétiques, me privant ainsi des précieux conseils dont auraient pu me faire bénéficier les membres du corps enseignants et les doctorants.

Brigitte et moi nous sommes rencontrés en 1973 dans un atelier théâtre que nous avons fréquenté une saison. Nous sommes restés ensemble depuis. En 1990, j'ai repris le chemin d'un autre atelier et Brigitte n'a pas eu envie de réessayer. Petit à petit, le temps consacré au théâtre a dévoré une part croissante de mon temps de loisir, sans que Brigitte partage ce qui allait devenir une passion. En 2013, l'aventure de Bussang m'a fait perdre mes repères et Brigitte a été là pour m'aider à reprendre pied et à ne pas laisser l'addiction m'emporter. Je lui dédie ce travail.

Sommaire

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Remerciements.....	iii
Sommaire.....	vi
Introduction : une histoire de terrain.....	1
La situation des amateurs dans l’histoire de l’art théâtral.....	2
Une pratique théâtrale propre aux amateurs.....	3
Les études consacrées aux amateurs.....	5
Variété et vitalité des festivals.....	7
La FNCTA et les festivals.....	8
Le Masque d’or.....	13
L’ADEC et l’organisation des festivals.....	15
Aperçu de quelques festivals organisés par d’autres fédérations.....	16
Les festivals organisés par des troupes.....	19
Festivals locaux et régionaux.....	20
Les cadres des festivals : thèmes, lieux, calendriers.....	22
À la recherche de l’exigence.....	24
La constitution du corpus.....	25
L’implication personnelle, de la pratique à la théorie.....	28
De la pratique à la théorie et retour.....	31
Les tensions introduites par la poursuite d’une qualité professionnelle dans les pratiques en amateur.....	32
1 Le rôle du plaisir dans la relation à l’art.....	37
1.1 Le plaisir d’être bénévole.....	38
1.1.1 L’engagement des bénévoles.....	38
1.1.2 Le plaisir et la gratuité.....	40
1.2 Le plaisir de jouer.....	44
1.2.1 Le coût du plaisir de jouer et le droit d’auteurs.....	44
1.2.2 L’ouverture aux spectateurs autres que ceux qui viennent habituellement.....	46
1.2.3 Les conseils donnés par la FNCTA.....	52
1.2.4 Le plaisir de se comparer aux autres.....	57
1.3 Le plaisir de la réception.....	60
1.3.1 Les informations diffusées à propos des festivals.....	61
1.3.2 La fréquentation des spectacles.....	66
1.3.3 Les attentes des spectateurs « pour le plaisir ».....	72
1.3.4 Des moments de rencontres pendant les festivals.....	75
1.3.5 Des avis très consensuels.....	78
1.4 Les pratiques théâtrales en amateur et leurs spécificités.....	83
1.4.1 Le fait de pratiquer en amateur.....	84
1.4.2 Une typologie des troupes.....	86
1.4.3 Les effets de la proximité.....	88
1.5 La relation esthétique et le plaisir.....	93
1.5.1 Une théorie de la conduite esthétique.....	93
1.5.2 La sphère esthétique et le domaine artistique.....	95
2 Le jugement esthétique : formation et exercice.....	99
2.1 Les enjeux et les outils de la programmation.....	99
2.1.1 Les conseils donnés par la FNCTA.....	100
2.1.2 Dossiers de candidature et intentions de mise en scène.....	103
2.1.3 Peut-on programmer sans sélectionner, ni juger ?.....	110
2.1.4 L’évaluation des spectacles.....	113
2.1.5 Décerner des récompenses.....	122
2.2 Une formation des membres de jurys et de bénévoles à l’analyse chorale.....	123
2.2.1 Le compte rendu d’un spectacle.....	124
2.2.2 La restitution faite aux troupes.....	127
2.2.3 La programmation.....	130
2.3 La prise en charge des position artistiques.....	132
2.3.1 L’intention, la description et l’évaluation.....	132
2.3.2 « On ne peut comparer que ce qui est comparable ».....	135

2.3.3	Peut-on « être en faveur de » sans favoriser ?	140
2.3.4	« On va nous taxer d'élitisme »	142
2.3.5	Y a-t-il de « bons » et de « mauvais » spectacles ?.....	145
2.3.6	Le manque d'assurance et les stratégies d'évitement	150
3	Les valeurs pratiquées dans les festivals	155
3.1	Les valeurs collectives en relation avec les valeurs esthétiques.....	156
3.1.1	La responsabilité de la mise en scène	157
3.1.2	Les responsabilités dans un fonctionnement collectif	161
3.1.3	Le spectacle, l'individu, le groupe.....	165
3.1.4	La spécialisation des fonctions au sein de la troupe	169
3.1.5	La curiosité est-elle réciproque ?	171
3.2	Les valeurs du savoir-faire et les rapports entre amateurs et professionnels.....	176
3.2.1	Les relations aux frontières.....	176
3.2.2	Le respect mutuel, un remède à une mise en concurrence délétère ?	182
3.3	Les valeurs de l'engagement dans le théâtre et dans la vie	190
3.3.1	Facettes de l'investissement.....	191
3.3.2	Quand l'esthétique s'entremêle avec l'engagement social	193
3.3.3	L'intrication des valeurs	198
3.4	La construction collective des festivals et la responsabilité sociale	201
4	Conclusion : valeurs des pratiques, valeurs des discours.....	211
4.1	Les discussions à propos des choix esthétiques.....	211
4.2	Les rencontres entre troupes et leurs effets.....	214
4.3	La place des intentions dans le théâtre amateur.....	218
4.3.1	Les intentions et les effets.....	220
4.3.2	Les intentions et les actions	222
4.4	La pratique en premier lieu.....	225
	Liste des annexes	229
5	Annexe : Cadre théorique.....	232
5.1	Théorie de la conduite esthétique	233
5.1.1	La notion de conduite esthétique	234
5.1.2	Un trait anthropologique intentionnel, transculturel et anhistorique	235
5.1.3	L'appréciation et la subjectivité.....	237
5.1.4	Contre la théorie spéculative de l'art	239
5.2	La place de l'intention dans les théories de l'art	241
5.2.1	Définition procédurale de l'œuvre d'art	243
5.2.2	Définition historico-intentionnelle de l'œuvre d'art.....	247
5.2.3	Définition fonctionnelle de l'œuvre d'art	250
5.2.4	Description et évaluation de l'œuvre d'art.....	255
5.3	Théorie de l'expérience artistique	256
5.3.1	Le pragmatisme de Dewey et l'art comme expérience.....	256
5.3.2	Le caractère actif et unificateur de l'expérience artistique	259
5.4	La formation des valeurs	260
5.4.1	Pragmatisme et valeur.....	261
5.4.2	L'objection du relativisme	263
5.4.3	Vision unifiée et vision analytique de l'art	265
5.4.4	Valeurs holistes et valeurs analytiques	268
5.4.5	Les valeurs artistiques sont-elles relatives ?	269
5.4.6	Tous les hommes sont-ils des artistes ?	272
5.4.7	Grand art et esthétique populaire	273
5.4.8	Une analyse de l'expérience par les usages	275
5.5	Régimes de l'art et contemporanéité	280
5.6	Compléments sur le théâtre	286
5.6.1	Les rapports du théâtre avec l'époque	286
5.6.2	Pratique théâtrale et intermédialité	288
5.6.3	Le rôle de l'acteur amateur, une proposition d'analyse.....	292
5.6.4	Survenance de la qualité artistique	302
5.6.5	Le théâtre, un art de l'éphémère	303
6	Annexe : Compléments sur la programmation des festivals.....	306
7	Annexe : Participations, observations, entretiens.....	322
8	Annexe : Guide d'entretien	340
9	Annexe : Extraits d'entretiens	344

Bibliographie.....	362
Sigles.....	387
Crédits photos	391
Table des matières.....	393

Introduction : une histoire de terrain

Questionner le théâtre des amateurs suivant l'axe structurant du théâtre vécu et repensé à la fois comme manifestation sociale et comme pratique esthétique, afin d'interroger le théâtre aujourd'hui, en tant qu'art et en tant que pratique sensible et collective : telle était l'ambition affichée en 2004 par l'ouvrage collectif *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*¹, issu d'une recherche-action² pilotée par un groupe mixte composé de laboratoires de recherche, de fédérations de théâtre amateur et soutenu par le ministère de la Culture et de la communication et le ministère de la Jeunesse et des solidarités actives. S'inscrivant dans cette démarche, la présente recherche s'était donné pour objectif au départ de creuser la question de la valeur artistique dans les pratiques théâtrales en amateur : la méthode retenue reposait sur la confrontation entre de nouvelles observations de terrain que nous comptons entreprendre et des hypothèses théoriques que nous souhaitons approfondir, à partir de celles qui avaient présidé à la recherche-action. Dans le vaste champ des débats sur l'art, il s'agissait pour nous de déceler les points de vue théoriques qui allaient permettre d'interpréter les données recueillies, et, en sens inverse, de partir des pratiques concrètes pour établir un dialogue avec les positions théoriques que nous jugerons pertinent de convoquer. Précisons que nous désignons sous la dénomination de « pratiques » les activités concrètes, dans notre cas l'ensemble de ce que *font* les amateurs pour accomplir leur projet théâtral, incluant dans nos descriptions les *conditions* dans lesquelles ces actions s'exercent.

Par convention, dans la suite, le « masculin à valeur générique ou “non marquée” » est utilisé, conformément à la mise au point de l'Académie française en ce qui concerne la féminisation des noms de métiers, fonctions, grades ou titres³ ; de même, nous ne préciserons pas à chaque fois que

¹ Marie-Christine BORDEAUX, Jean CAUNE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Présentation » in Marie-Christine BORDEAUX, Jean CAUNE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX [textes réunis et présentés par], *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Paris, Éditions L'Entretemps, Champ théâtral, 2011, p. 25.

² On caractérise une recherche-action par la recherche de la production d'un savoir utile dans l'action, en se basant largement sur l'analyse des pratiques dans le champ étudié. La recherche-action « de l'écriture à la scène », entamée en 2003, a notamment porté sur l'autonomie des projets élaborés par les amateurs et sur les accompagnements engagés avec le monde professionnel. L'ouvrage *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art...* rassemble les réflexions suscitées sur ce thème, à partir de quatorze expériences de terrain menées en 2007-2008.

³ Voir <http://www.academie-francaise.fr/actualites/la-feminisation-des-noms-de-metiers-fonctions-grades-ou-titres-mise-au-point-de-lacademie>, consulté le 16 septembre 2016. Les termes entre guillemets se trouvent en caractères gras dans la source citée.

parmi nos interlocuteurs se trouvent des interlocutrices, que les praticiennes, les comédiennes, les techniciennes côtoient les praticiens, les comédiens, les techniciens, etc. D'autre part, les définitions des termes importants pour notre recherche seront données dès leur apparition, quand cela apparaîtra utile.

Nous commencerons par camper le point de départ de notre étude à partir d'un rappel des recherches sur les pratiques théâtrales en amateur. Des exemples de festivals seront donnés en appui de nos hypothèses : les festivals sont des occasions de confronter les choix esthétiques, leur persistance montre qu'ils répondent à un besoin. Le corpus sera ensuite précisé, ainsi que les considérations méthodologiques, avant d'énoncer la problématique : comment atteindre une qualité professionnelle tout en restant des amateurs ?

La situation des amateurs dans l'histoire de l'art théâtral

Dans sa contribution à *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art...*, Jean-Marc Larrue note que, selon la théorie intentionnaliste de l'art, pour qu'il y ait art, il doit y avoir *intention* d'art, ce qui le conduit à conclure :

Les amateurs ne peuvent pas espérer légitimer leur pratique en fonction [de la pratique des professionnels] — qui a ses propres critères relevant de sa réalité. En d'autres termes, si la théorie intentionnaliste de l'art s'avère, il ne suffit pas que les amateurs inscrivent intentionnellement et systématiquement leurs œuvres dans une histoire du théâtre — ce qui instaurerait déjà un changement radical des comportements, reconnaissons-le — il faudrait aussi qu'ils l'inscrivent dans cette histoire du théâtre amateur à construire, non pas de toutes pièces, mais en la dégageant par grands pans de l'histoire générale du théâtre⁴.

Reprenant à notre compte cette remarque, nous avons estimé qu'une étude consacrée à l'exigence artistique, envisagée du point de vue des amateurs, était susceptible de contribuer, dans une certaine mesure, à cette appropriation de leur histoire par les amateurs eux-mêmes. Précisons le contour de notre sujet, indiquant simplement à ce stade des points sur lesquels nous reviendrons plus longuement dans le corps de la thèse et les considérations qui ont conduit au choix de la méthode et des terrains.

⁴ Jean-Marc LARRUE, « Les amateurs et la question de l'art », in M.-C. BORDEAUX, *et al.*, *Le Théâtre des amateurs...*, *op. cit.*, p. 41-52. L'intentionnalité dans l'art est discutée p. 46-49, la citation se trouve p. 52.

Une pratique théâtrale propre aux amateurs

Dans son introduction à l'ouvrage *Du théâtre amateur*, Marie-Madeleine Mervant-Roux propose d'utiliser l'expression « en amateur » pour marquer le refus de la structure binaire « *amateurisme* vs *professionnalisme* »⁵. D'un point de vue législatif cependant, jusqu'au 7 juillet 2016, c'était toujours l'article 1^{er} du décret N° 53-1253 du 19 décembre 1953 qui régissait l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnelles en stipulant :

Est dénommé « groupement d'amateurs » tout groupement qui organise et produit en public des manifestations dramatiques, dramatico-lyriques, vocales, chorégraphiques, de pantomimes, de marionnettes, de variétés etc., ou bien y participe et dont les membres ne reçoivent, de ce fait, aucune rémunération, mais tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle⁶.

Nous remarquons que la dénomination de « groupement » retenue concerne la pratique collective et que cette pratique est définie par l'absence de salaire, c'est-à-dire en opposition, du point de vue économique, par rapport à l'activité professionnelle. Alors que de profonds changements ont affecté la société française depuis la publication de ce texte, il n'avait pas été mis à jour, encore moins remis à plat, pour être rendu applicable avant l'été 2016. Dans la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine⁷, l'article 32 énonce :

I. - Est artiste amateur dans le domaine de la création artistique toute personne qui pratique seule ou en groupe une activité artistique à titre non professionnel et qui n'en tire aucune rémunération.

L'artiste amateur peut obtenir le remboursement des frais occasionnés par son activité sur présentation de justificatifs.

Nous notons que, si la définition est élargie à la pratique individuelle, la caractérisation se fait toujours en rapportant cette activité à celle des professionnels et en s'attachant toujours aux aspects économiques si importants pour ceux qui ont choisi de consacrer leur vie à l'art. On ne poussera pas plus loin l'analyse de cette loi, ne disposant pas encore de suffisamment de recul au moment de rédiger ces lignes et dans l'attente des décrets d'application.

⁵ 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. 10.

⁶ Le texte complet de ce décret de 1953 est reproduit à la suite de l'article de Laurent FLEURY, « Généalogie d'un théâtre "sans qualités" », in M.-M. MERVANT-ROUX, *Du théâtre amateur...*, *op. cit.*, p. 73-74. On peut aussi le trouver en ligne : <http://www.culture.gouv.fr/culture/dts/reglement/decret53.html>, consulté le 8 août 2016.

⁷ Publiée au Journal Officiel n°0158 du 8 juillet 2016. L'article 32 est attaché au Titre Ier : Dispositions relatives à la liberté de création et à la création artistique, Chapitre IV : Promouvoir la diversité culturelle et élargir l'accès à l'offre culturelle.

Du côté des artistes professionnels et de leurs employeurs, les positions des organisations représentatives face aux politiques culturelles de l'État ont suivi un cours chaotique, marqué notamment par l'annulation de nombreux festivals en 2003⁸ : en juin 2003, le gouvernement de Jean-Pierre Raffarin avait donné son agrément à un protocole d'accord conclu entre la Confédération française démocratique du travail (CFDT) et le Mouvement des entreprises de France (MEDEF) ; ce protocole modifiait les conditions de prise en charge des allocataires dépendant des annexes 8 et 10 du régime d'indemnisation du chômage, dans un système « lié à la réalité de l'emploi dans un secteur où les salariés vont d'un projet à l'autre et sont généralement appelés à travailler pour différents employeurs. De fait, il constituait une sorte de financement alternative des arts du spectacle et de la production audiovisuelle » ; ce nouveau protocole « oblige[ait] désormais les salariés à effectuer en dix mois (avec une période transitoire en 2004), au lieu de douze, le quota nécessaire d'heures pour prétendre à une prise en charge. La durée d'indemnisation [était] réduite de douze à huit mois. » Ce durcissement des conditions d'accès au régime allait provoquer l'exclusion de plusieurs dizaines de milliers de personnes, sans qu'aucun chiffre précis puisse être avancé, « puisque l'UNEDIC [Union nationale interprofessionnelle pour l'emploi dans l'industrie et le commerce] n'a jamais fourni le chiffre exact des allocataires ». Pour protester contre la fragilisation des compagnies et des structures de production, de nombreuses grèves éclatèrent, entraînant l'annulation de grands festivals d'été : Montpellier, Aix-en-Provence, Avignon, Francofolies.

Sur cette toile de fond éminemment conflictuelle, les relations entre les politiques culturelles, l'éducation populaire et les amateurs donnent l'impression d'un « mystérieux dédale », pour reprendre l'expression de Laurent Fleury⁹. Parfois exprimés par certains professionnels à l'encontre des amateurs en termes de concurrence déloyale, les enjeux de cette dissension nous apparaissent tels que, sans *opposer* ou *définir* les amateurs *par rapport* aux professionnels, notre étude, tout en partant du point de vue des amateurs, aura à *prendre en considération leurs rapports* aux professionnels.

⁸ Ce paragraphe s'appuie sur un article de François RIBAC, « Le mouvement des intermittents et la crise de la politique culturelle », *Mouvements*, 2003/5 no30, p. 108-115. DOI : 10.3917/mouv.030.0108, <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2003-5-page-108.htm>, consulté le 3 septembre 2016). Pour une vision plus complète de cette histoire agitée et scandée par des renversements de positions depuis 1917, voir Mathieu GREGOIRE, *Les Intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes*, Paris, Éditions La Dispute, Collection Travail et salariat, 2013.

⁹ Laurent FLEURY, « Généalogie d'un théâtre "sans qualités". Le théâtre amateur, l'éducation populaire et l'État culturel », in M.-M. MERVANT-ROUX, *Du théâtre amateur...*, *op. cit.*, p. 51.

Les études consacrées aux amateurs

Afin de positionner ce travail en fonction des publications parues en lien avec notre sujet et pour mesurer à quel point l'intérêt suscité au moment de la parution des ouvrages se trouvait confirmé dans la durée, nous avons effectué des recherches bibliographiques, en nous demandant quels travaux avaient porté sur les pratiques théâtrales en amateur, investigation que nous avons menée sans la restreindre à la question particulière de la valeur artistique. Nous résumons dans ce qui suit les résultats de nos investigations.

Au sein de la Direction de la création artistique du ministère de la Culture et de la communication, le Bureau de l'éducation artistique et des pratiques amateurs a organisé plusieurs rencontres depuis 2010, en collaboration avec divers organismes officiels et des associations et fédérations de théâtre amateur : autour des enjeux et des partenariats¹⁰, au sujet des aventures et des parcours singuliers¹¹, sur les rapports avec les professionnels¹².

Dans le domaine universitaire, aucune nouvelle parution n'est apparue en réponse aux requêtes que nous avons formulées dans les différentes bases de données, autre que celles figurant dans les deux ouvrages mentionnés, *Du Théâtre Amateur* et *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art...*, à l'exception d'un mémoire de Roland Dumas, en sciences de l'éducation, qui cherchait « à comprendre et analyser le malaise qui s'est installé entre les professionnels et les amateurs » en appliquant des méthodes d'analyse de discours à des données recueillies sur l'émotion, le théâtre, les représentations sociales et l'implication¹³.

À la recherche d'autres informations dont la fiabilité puisse être vérifiée, nous n'avons pas trouvé de documents publiés par des éditeurs ou des revues spécialisées : chez les amateurs eux-mêmes, le seul document auquel nous avons eu accès est une brochure publiée en 1997 par la

¹⁰ *La Pratique théâtrale des amateurs. Quels enjeux ? Quels partenariats ? Les actes de la rencontre nationale du théâtre des amateurs au Théâtre du Peuple de Bussang*, 28-29 mai 2010, Paris, ministère de la Culture et de la Communication. [document dactylographié].

¹¹ *Pour un théâtre d'aventures ! Les actes. 2^{ème} rencontre nationale du théâtre des amateurs. Beaumes-de-Venise, 19-20 octobre 2012*, Paris, Ministère de la culture et de la communication [document dactylographié].

¹² Colloque « La participation d'acteurs amateurs dans des créations professionnelles modifie-t-elle votre rapport à la mise en scène ? », Théâtre du Peuple de Bussang, 26 juillet 2015. Transcription personnelle transmise au ministère de la Culture et de la Communication, non publiée à ce jour (10 juillet 2016).

¹³ Par exemple, l'article de Hugues DELABY, « Les Tréteaux d'Artois, une expérience de troupe amateur à Arras », in Christiane PAGE [études réunies par], *La Notion de troupe au XX^e siècle. Chantier pour une recherche. Actes du colloque organisé le 4 avril 2004 à l'université d'Artois*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2010, résultait d'une communication faite en 2004, comme le titre l'indique : rappelons que notre intérêt portait sur ce qui a été publié après 2008. Roland MURAT, *Représentations des émotions et implication chez les comédiens amateurs et comédiens professionnels. À quoi pensent-ils quand ils mettent en scène leurs émotions ?*, Toulouse, Université Toulouse II-Le Mirail, Mémoire de Master 2R, septembre 2010.

Fédération Nationale des Compagnies de Théâtre et d'Animation (FNCTA), retraçant l'historique de cette fédération, *Quand les amateurs entrent en scène*¹⁴.

Il est à la fois significatif et porteur d'interrogations méthodologiques que ce corpus soit relativement peu fourni. Il n'est pas anodin de constater que, depuis la tenue en 2004 du colloque international qui avait accompagné la parution de l'ouvrage fondateur *Du Théâtre Amateur*, puis du colloque de 2008 qui a donné lieu à celle de *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art...*, peu de publications émergent lorsqu'on effectue des recherches à propos du théâtre pratiqué en amateur¹⁵. En effet, partant du constat d'un vide en matière de réflexion collective, *Du Théâtre Amateur* se présentait comme une étude exploratoire « dont l'une des fonctions devrait être de susciter d'autres travaux »¹⁶. Reconnaisant que la moisson en termes de retombées n'est guère abondante, à maintenant douze ans d'intervalle ou cinq ans après *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art...*, comment interpréter ce manque d'attention persistant ?

L'hypothèse la plus favorable consiste à postuler que les spectacles professionnels sont plus facilement visibles et accessibles à la recherche. Face à qui remarquerait alors insidieusement qu'il est sans doute plus valorisable de travailler sur des noms connus, on rétorquera qu'il n'y a pas de sujet indigne d'intérêt pour une recherche conséquente, ce qui conduit à une interprétation plus pessimiste qui en déduit que, en définitive, les pratiques en amateur ne sont pas importantes pour la recherche ou en tout cas qu'elles n'apprennent rien de plus que la recherche sur les professionnels. En effet, étant donné le champ d'investigation considérable que représentent les pratiques en amateur, on ne voit pas pourquoi les universitaires se privent de terrains d'enquête en nombre abondant et à la rencontre desquels il est aisé de se rendre, si ce n'est qu'ils estiment le sujet peu intéressant ou peu légitime. Derrière ces suppositions, nous voyons se profiler la question de la valeur, qui se trouve au centre de notre étude : considérer qu'une enquête sur les amateurs ne va rien apprendre d'original, cela revient en un certain sens à ne pas attribuer à leur pratique une importance suffisante ; estimer qu'un travail à leur propos ne suscitera pas d'écho dans la communauté des chercheurs, c'est tout autant présumer que cet objet n'est pas digne d'attention ; dans un cas comme dans l'autre, on s'abstient *a priori* d'effectuer un acte susceptible de reconnaître un degré de dignité à ces pratiques.

Mais ce relatif déficit de curiosité présente un versant plus inquiétant encore du côté des amateurs. Si les amateurs ne ressentent pas le besoin de s'interroger formellement sur leurs

¹⁴ Jacques DUCROT et André FONNET, *Quand les amateurs entrent en scène. Une histoire du théâtre amateur (1907-1997)*, Paris, FNCTA, 1997.

¹⁵ L'existence du mémoire de Roland Murat, ancien président de la FNCTA Midi-Pyrénées, nous a été signalée par Gilles el Zaïm, délégué général de la FNCTA. Ce document n'était pas apparu dans les premiers résultats en réponse à nos requêtes, ce qui montre en tout cas que les indices de popularité sur lesquels sont basés les algorithmes de recherche n'affectent pas une côte élevée aux travaux de ce type.

¹⁶ M.-M. MERVANT-ROUX, « Introduction », *op. cit.*, p. 7.

pratiques, comment peuvent-ils espérer s'inscrire dans l'histoire du théâtre, dans une perspective intentionnaliste en tout cas ? Cette interrogation a guidé l'orientation prise par notre recherche quand nous avons décidé de nous appuyer sur l'observation de festivals pour creuser la question de la valeur artistique.

Faute de disposer d'un discours suffisamment abondant sur la pratique, nous avons voulu pallier ce manque en nous demandant si l'observation de situations dans lesquelles les amateurs sont confrontés à une exigence artistique n'allait pas nous fournir matière à réflexion sur ce à quoi les amateurs attachent de l'importance, de façon concrète.

Variété et vitalité des festivals

Il nous a semblé que les conditions dans lesquelles se déroulent les festivals étaient susceptibles de nous offrir des cas qui s'avèreraient instructifs, sur la base des hypothèses suivantes : dans les festivals, les troupes peuvent rencontrer des publics qui ne font pas partie de leur cercle de spectateurs habituels et inversement, les spectateurs peuvent découvrir des troupes qu'ils ne connaissent pas ; de plus, les personnes en charge d'établir le programme d'un festival ont à mettre en œuvre, de façon plus ou moins explicite, des critères quand il y a plus de candidatures que de créneaux de représentation possibles ; par ailleurs, les festivals peuvent favoriser les rencontres des troupes entre elles et avec les spectateurs. Sous réserve de confirmation, ces suppositions devaient nous permettre de rassembler des éléments : en interprétant des situations dans lesquelles les amateurs confrontent leurs esthétiques, nous espérions être en mesure de dégager des pistes sur cette question de la valeur artistique.

Il existe de nombreux festivals, de formes variées, de renommée plus ou moins importante, dont certains existent depuis plusieurs dizaines d'années. Nous en donnons un aperçu à partir des entretiens qui nous ont été accordés, lors desquels la plupart de nos interlocuteurs ont mentionné d'autres manifestations auxquelles ils ont participé, du festival de proximité jusqu'aux concours internationaux ; parcourons-les en rappelant également le rôle que la FNCTA a joué dans leur organisation et dans l'évolution des objectifs, nous appuyant pour cela sur le seul document disponible, élaboré par les amateurs eux-mêmes, l'historique écrit par Jacques Ducrot et André Fonnet¹⁷. L'objet de cette énumération n'est pas de prétendre à l'exhaustivité, ni à la représentativité, mais de souligner la diversité et la persistance des festivals depuis l'aube du XX^e siècle, ce qui conduit à formuler une autre hypothèse : les festivals répondent à un besoin, sinon ils ne se maintiendraient pas dans le temps et les amateurs ne persisteraient pas à déployer les

¹⁷ J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.*

efforts que requiert la programmation des festivals. Au cours de notre étude, nous interrogerons les relations de ce besoin avec la question de l'exigence artistique.

Si une personne seule peut programmer un festival, une troupe multiplie les chances de toucher un plus grand nombre de spectateurs et peut répartir les tâches suivant les disponibilités et les savoir-faire ; quand les troupes s'organisent en se fédérant, interviennent de plus les enseignements tirés des expériences passées. On commence ce panorama par les premières traces dont on dispose de l'aide apportée par la FNCTA dans la mise sur pied de manifestations d'amateurs.

La FNCTA et les festivals

Très rapidement, la FNCTA s'est engagée dans l'organisation des concours à portée nationale et internationale : à Nancy, le 15 août 1907, lors de la naissance de l'ancêtre de la FNCTA, la Fédération des Sociétés de Théâtre d'Amateurs (FSTA), une troupe belge et une troupe luxembourgeoise font partie des neuf troupes présentes lors de la création¹⁸ ; la même année paraît le premier bulletin, *Le Théâtre Amateur*. La FSTA cède rapidement place à la Fédération Internationale des Sociétés de Théâtre d'Amateurs (FISTA) ; du 30 au 31 mai 1909 a lieu à Nancy le premier concours national, auquel participent 19 sociétés, le jury est présidé par un acteur de la Comédie-Française¹⁹.

De 1910 à 1913, les concours ont lieu dans différentes villes²⁰. J. Ducrot et A. Fonnet notent que les résultats de ces premiers tournois rassurent les plus timides des sociétés d'amateurs qui craignaient de se mesurer entre elles et de sortir découragées. En 1914, un festival devait être organisé à Paris : intitulé « Congrès-Cycle fédéral », on s'attendait à ce qu'il surpasse en éclat les précédents. La déclaration de guerre suspend tragiquement ce projet, ouvrant une parenthèse qui ne se refermera qu'en 1922, quand les anciens responsables fédéraux survivants réorganiseront la Fédération en la structurant davantage par la création d'Unions Régionales.

D'après A. Ducrot et J. Fonnet, la parution du bulletin reprend en 1924, encourageant les troupes : « Ne restez pas isolées ! Venez à nous ! Fédérez-vous ! Ce n'est pas seulement votre intérêt, c'est votre devoir », impératif dont la connotation morale mérite d'être relevée. Le nombre d'adhérents, qui oscillait entre 4 et 500 passe à près de 20 000 l'année suivante, regroupant 130

¹⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹⁹ Le nom de Davrigny est avancé (J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.*, p. 4) : recherche faite, Joseph Davrigny aurait été pensionnaire en 1876. J. Ducrot et A. Fonnet notent que le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts avait accordé son soutien à la Fédération, qui avait déjà reçu l'appui moral d'André Antoine.

²⁰ Dans l'ordre chronologique : Bordeaux, Douai, Châlons-sur-Marne, Troyes. On y traite des rapports avec la Société d'Auteurs ou les Compagnies de Chemins de Fer, pour obtenir des tarifs préférentiels, on discute des règlements.

villes de France, la Suisse et la Belgique possédant une société fédérée ; l'organisation des concours reprend.

En 1925, le Concours de Rouen réunit cinquante-cinq sociétés. Tristan Bernard et René Fauchois font partie du Jury. Le succès est immense ! La presse nationale (*Comédia, Le Temps, Le Gaulois, Le Quotidien*, etc.) y consacre d'élogieux articles.

C'est à Rouen que pour la première fois, les organisateurs consentent à faire connaître les appréciations du Jury et les points obtenus. Cela, pour donner satisfaction à un certain nombre de sociétés participantes qui le souhaitaient depuis longtemps déjà. Les troupes vont enfin connaître les jugements portés sur elles... et en tirer les conséquences²¹.

Le recours à des professionnels pour constituer le jury, un verdict rendu public : deux traits, présents dès les premiers concours, que nous trouvons également dans nos observations.

Tandis qu'en France, les Unions Régionales se constituent au fil des années, la FISTA s'étend à des pays qui ne sont pas de langue française : Grande-Bretagne, Pologne, Tchécoslovaquie. En 1929, Jean-Jacques Bernard, fils de Tristan Bernard et auteur dramatique qui jouera un rôle important dans les activités internationales, signe dans *Le Quotidien* à propos de la rencontre de Liège :

[...] il y a deux sortes de concours : le concours de la pièce au choix et le concours de la pièce imposée. L'un et l'autre sont intéressants et instructifs, exigeant des qualités si différentes qu'ils aboutissent parfois à des résultats contradictoires. Mais certaines troupes parmi les meilleures se tirent des deux épreuves avec un égal bonheur²².

J. Ducrot et A. Fonnet regrettent à ce sujet que les concours se déroulent à huis clos, n'ayant d'autres spectateurs que les membres du jury et surtout pas les troupes concurrentes ; ils remarquent à ce propos : « Imaginez l'amertume des troupes n'ayant pas obtenu de prix et n'ayant même pas pu comparer leur jeu avec celui des troupes concurrentes. Pourquoi les priver d'un enseignement et d'une raison d'espérer²³ ? » On constate un dilemme équivalent dans nos observations, quand un palmarès est rendu public : si la plupart des candidats espèrent être récompensés, certains sont curieux de connaître les raisons pour lesquelles ils n'ont pas été retenus mais la déception risque aussi de produire du ressentiment.

En 1932, lors du concours de Vichy la Fédération Française des Sociétés Théâtrales d'Amateurs (FFSTA) est créée, la FISTA devenant la Confédération Internationale (CISTA)²⁴. En

²¹ J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.*, p. 4.

²² *Ibid.*, p. 6.

²³ *Loc. cit.*

²⁴ *Ibid.*, p. 7. À l'époque, les fédérations nationales belge et suisse étaient bien organisées mais en France, les Unions Régionales n'étaient liées que par la Fédération Internationale.

1934 est décidée l'organisation d'un Concours national tous les deux ans, celui de 1940 devait se tenir à Clermont-Ferrand.

Après la guerre et son cortège de ruines et de disparitions, c'est en 1946 que la Fédération se lance dans la reconstruction, à Paris, en cherchant à se protéger contre des tentatives d'étatisation ou de dirigisme²⁵. Sans développer toutes les circonstances historiques, signalons que l'époque exprime un désir de culture avec « l'expression de la volonté politique de Pierre Bourdan, la décentralisation dramatique de Jeanne Laurent, la nomination de Jean Vilar à la tête du Théâtre National Populaire (TNP), mais aussi et en premier lieu dans *la création d'une direction des Mouvements de jeunesse et d'éducation populaire*, en octobre 1944 », comme le note Laurent Fleury, qui mentionne l'offensive, en 1944, du Comité d'organisation des entreprises du spectacle (COES). Sollicité, le COES propose de promulguer l'activité des amateurs, le ministère prend alors la mesure de l'amateurisme, dont procède la création d'un comité national du théâtre universitaire et amateur, en avril 1946 ; ce comité est chargé de rédiger une « Charte du théâtre amateur », dont le texte, adopté en juin 1946, n'a jamais été ratifié. J. Ducrot et A. Fonnet mentionnent le Concours des Jeunes Compagnies, ouvert à la fois aux amateurs et aux professionnels en 1946, avec l'appui de la Direction Générale des Arts et Lettres²⁶. Ce concours se propose de faire l'inventaire des tendances, avec le souci de confronter les efforts d'avant-garde. Les invitations sont lancées directement, sans passer par la Fédération donc, à une trentaine de compagnies, dont une majorité de professionnelles et, parmi les sociétés d'amateurs, deux troupes universitaires et une de la SNCF ; Henri Moine, président de l'Union du Centre et Montluçonnois s'élève alors contre cet encouragement à confondre professionnalisme et amateurisme, un soutien qui ne concernerait que le théâtre d'avant-garde, pouvant « servir de recrutement pour les scènes officielles »²⁷.

En mai 1947, le premier concours de l'après-guerre organisé par la FFSTA a lieu à Versailles, auquel se présentent 58 sociétés ; le règlement prévoit une pièce imposée, *Le Malade imaginaire*, pour les sociétés classées en division supérieure et une autre, *La Mégère apprivoisée*, pour celles de première division. En 1955, à l'occasion du concours national de Nantes, l'ancien règlement est réformé et adapté : le classement par division est supprimé, la répartition devant les jurés est faite par genre de pièce représentée²⁸. À l'occasion du cinquantième de 1957 et à la demande des participants, des membres de la fédération sont adjoints aux auteurs et aux critiques qui composaient jusque-là le jury :

²⁵ Voir Laurent FLEURY, « Généalogie... », *op. cit.*, p. 58-59 ; Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent : une fondatrice du service public pour la culture : 1946-1952*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, 2005.

²⁶ Jacques J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.*, p. 8.

²⁷ *Ibid.*, p. 8.

²⁸ *Ibid.*, p. 12. Lors de ce concours sont présentées : neuf pièces classiques, quatre pièces comiques fin XIX^e siècle, trois pièces inédites, neuf adaptations de pièces étrangères, cinq comédies gaies modernes, sept comédies de caractère, treize comédies dramatiques et rois lyriques.

Loin de nous l'idée de comparer la représentation du *Médecin malgré lui* à un match de football mais si auteurs et critiques sont propres à juger du jeu des comédiens amateurs, les conseillers fédéraux ont l'avantage de connaître parfaitement les troupes et leurs problèmes. Leur avis permet donc de tempérer un jugement trop abrupt... sinon trop sévère²⁹.

Cette référence au sport se retrouve dans les témoignages que nous avons recueillis : l'organisation d'un concours introduit une dimension de compétition, compétition qui ne va pas sans soulever des difficultés. En effet, on risque de voir la compétition prendre une tournure de rivalité qui irait à l'encontre des valeurs collectives défendues. De nos jours (2016), les membres dirigeants de la FNCTA appellent à la vigilance à ce sujet, indiquant leur préférence pour la forme festival³⁰. Au sujet du concours de 1957, qui se tient à Vichy, au moment des fêtes de la Pentecôte, A. Ducrot et J. Fonnet relèvent la tension entre l'envie de participer à la compétition et la déception de ne pas l'emporter :

[...] les concours d'avant-guerre se déroulaient à huis clos. Personne (et surtout pas les sociétés concurrentes) ne pouvait y assister hors les jurés. On concourait pour gagner un prix, on [sic] avait guère de compensation à l'amertume de la défaite.

Depuis que les concours sont publics, les concurrents, même malheureux, ont au moins le plaisir d'assister aux prestations des autres sociétés et de comparer, de discuter, d'emporter des souvenirs pleins d'enseignements. Peu à peu, le goût de la confrontation en est venu à égaler celui de la compétition, et parfois à l'emporter sur elle. Commentaires et critiques ou éloges peuvent inciter chacun à faire des efforts supplémentaires. C'est pourquoi désormais, les épreuves suivies de prises de contact, d'explications et de discussions, sont devenues sources d'enrichissement pour le présent et base de travail pour l'avenir. Ce concours de Vichy se révèle indispensable.

Soixante-quinze sociétés, mille cinq cents participants et... cent quatre spectacles ! Un triomphe !³¹

Un changement de nom est décidé à l'unanimité lors l'assemblée générale extraordinaire qui suit le congrès fédéral : la Fédération Nationale des Sociétés de Théâtre Amateur (FNSTA) succède à la FFSTA. En mai 1958, la Fédération émet l'idée d'une manifestation regroupant les compagnies ayant triomphé dans leurs concours régionaux respectifs : « cette finale régionale, prévue tous les deux ans, doit donner bien plus d'attention aux épreuves régionales éliminatoires³² ». En 1959, selon J. Ducrot et A. Fonnet, André Malraux, alors ministre des Affaires culturelles³³, après avoir recueilli des impressions excellentes de la manifestation, aurait déclaré qu'il apporterait l'aide

²⁹ J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.*, p. 12-13.

³⁰ Voir note 269, p. 101, qui renvoie au *Mémento de l'animateur intervenant FNCTA* (Document interne dactylographié) § IV.3 – Les concours, p. 16.

³¹ J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.*, p. 13.

³² *Ibid.*, p. 13

³³ Le ministère a changé d'intitulé au cours des ans. André Malraux a d'abord été ministre d'État, avant d'être nommé ministre d'État chargé des Affaires culturelles. On trouvera la liste des titulaires et des dénominations sur le site : https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_ministres_fran%C3%A7ais_de_la_Culture, consulté le 13 septembre 2016.

nécessaire pour que le prochain concours soit encore plus important³⁴. Ces paroles, dont on n'a pu trouver d'autres traces, étonnent quand on les met en regard de la « relégation défiante du théâtre amateur dans les années 1960 » de la part de l'administration Malraux : les amateurs et plus généralement les associations d'éducation populaire, sont écartés du ministère de la Culture pour être placés sous la tutelle du Haut-Commissariat à la Jeunesse et aux Sports³⁵. Au sujet des propos de Henri Moine, émettons l'hypothèse d'une promesse encourageante, à laquelle l'homme politique pouvait croire sur le moment mais qui ne tint pas à l'épreuve des autres considérations ; une autre supposition serait que le président de la fédération a interprété des paroles en fonction de ce qu'il avait envie d'entendre, une reconnaissance du travail accompli.

En 1960, se déroulent en moins de huit semaines, huit festivals ou concours régionaux. J. Ducrot et A. Fonnet notent que les mêmes noms se retrouvent parmi les sociétés finalistes, un fait que nous avons également constaté dans nos observations³⁶. Parmi ces manifestations, un grand prix en l'honneur de Charles Dullin est créé à Aix-les-Bains, qui s'impose rapidement comme une épreuve de première importance, organisé tous les deux ans.

Le vent de contestation de mai 1968 touche également la FNSTA, dont les effectifs ont chuté et qui a vu baisser les subventions accordées par l'État : on conteste l'aspect compétitif et scolaire des concours, on souhaite un rassemblement festif, sans classement, sans prix, sans palmarès³⁷. Marcel Coppin, appelé à remplacer le Président Roger Dupont de la FNSTA, qui avait démissionné en octobre 1968, pour raisons professionnelles, envisage une nouvelle organisation en raison de l'évolution rapide des concepts artistiques dans le contexte de l'époque : il désire entrer en contact avec les Maisons de Jeunes et mettre l'animation artistique au premier rang des préoccupations³⁸. Nous interrogeons la distinction que l'on peut faire, ainsi que les relations qui en découlent, entre la notion d'« animation artistique » et celle de « création artistique »³⁹. Cette réflexion sur la place de l'animation accompagne une prise de conscience, celle du besoin de se rapprocher des autres structures.

Dès 1965, au congrès de Vichy de la FNSTA, le souhait du ministère de tutelle de voir s'opérer une fusion entre les efforts des différentes fédérations est rapporté⁴⁰ ; ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard qu'une fusion sera opérée avec la seule Fédération Catholique. Constatant la chute des effectifs et l'existence de sociétés indépendantes, alors que les possibilités budgétaires se

³⁴ Selon Henri Moine, élu président de la FFSTA en 1948, cité in J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.*, p. 4.

³⁵ Voir L. FLEURY, « Généalogie... », *op. cit.*, p. 59-60.

³⁶ J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.*, p. 14.

³⁷ *Ibid.*, p. 17.

³⁸ J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.*, p. 17.

³⁹ Voir le changement de nom de la FNCTA p. 13 et le rôle des Conseillers Techniques et Pédagogiques (CTP), note 538, p. 206.

⁴⁰ J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.*, p. 15.

détériorèrent avec les baisses de subventions de l'État, la FNSTA décide de réunir les États Généraux du Théâtre, en octobre 1972⁴¹. En 1974, prenant acte de la demande insistante, émanant de certaines troupes, de changement du titre fédéral pour y inclure le terme d'« animation », la Fédération devient la Fédération Nationale des Sociétés de Théâtre et d'Animation, sans changer l'acronyme.

Les difficultés financières ont raison du festival de Vichy, qui se tenait régulièrement tous les deux ans, depuis 1957. Après sa 15^{ème} édition, en 1980, le Grand Prix Charles Dullin, « victime de tracasseries d'organisation et surtout, du décès de son fondateur », disparaît à son tour⁴². Le prix allait renaître après la création du Masque d'Or.

Le Masque d'or

En 1982, un trophée destiné à devenir la plus haute distinction accordée à une compagnie non-professionnelle, pour la représentation d'un spectacle complet de grande qualité est créé.

C'est le " Masque d'Or ", qui sera attribué par un jury professionnel à l'issue de trois représentations données par les compagnies finalistes sélectionnées à travers la France, ce prix constituant pour la compagnie gagnante un label de prestige⁴³.

Pour des raisons financières, le Masque d'Or sera accueilli par différentes villes avant de retourner aux sources d'Aix-les-Bains, grâce au concours de l'Association Charles Dullin en Savoie⁴⁴ : en effet, la ville du Mans, qui avait accueilli le Masque d'Or en 1982, 1984 et 1986, s'était désistée en 1988 au profit de la ville de Rungis, car le financement était assuré pour une moitié par la ville hôte et pour l'autre moitié par le budget fédéral ; la suppression de la subvention Jeunesse et Sports sur ce chapitre se traduisait quasi-mécaniquement par le besoin de prise en charge total par le budget de la ville, qui s'avérait trop lourd pour la municipalité mancelle. Le Centre Culturel de Rungis, « L'Arc en ciel » accueille les finalistes en 1988, 1990 et 1992. L'effort financier s'avéra trop lourd pour la commune, ce n'est qu'en 1997 que le Masque d'Or reprit à Villers-lès-Nancy : accompagné d'une nouvelle équipe dirigeante, Patrick Schoenstein, animateur des Comédiens de la Roële, créateur du festival l'Humour en poche, désigné président de la FNCTA en 1996, lui redonna une impulsion. Depuis 2003, le Masque d'Or est organisé à Aix-les-Bains tous les quatre ans, en alternance avec le Prix Charles Dullin.

⁴¹ Il apparaît à cette occasion que 39% des compagnies sont dirigées par un animateur indépendant de toute structure et que certaines se livrent également à des activités d'animation ; dans 23% des cas, la compagnie évolue en milieu socio-éducatif organisé. J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.*, p. 17-18.

⁴² *Ibid.*, p. 24.

⁴³ *Loc. cit.* Nous proposons l'hypothèse que le recours à un jury professionnel peut s'interpréter comme un souci de légitimation, voir § 2.3 La prise en charge des position artistiques, p. 132.

⁴⁴ J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.*, p. 30-32.

Les compagnies candidates au 13^{ème} Masque d'Or, qui doit se dérouler fin 2016, devaient avoir fait parvenir leur dossier d'inscription avant le 15 novembre 2015, en s'engageant à respecter le règlement, disponible en ligne sur le site de la FNCTA⁴⁵. Nous commentons ci-dessous certaines dispositions de ce règlement.

La sélection se fait à la fois sur dossier et *en représentation* (ce qui exclut les captations en vidéo). Le spectacle vivant ne prend tout son sens qu'en interaction avec le public, certes ; cependant, le dossier ne requiert aucune information relative aux intentions artistiques, si ce n'est, peut-être, par le biais des réalisations précédentes de la troupe et une revue de presse n'est mentionnée qu'à titre optionnel (article 4). La demande n'étant pas faite, nous verrons que peu de troupes estiment utile de préciser quand même leur démarche ; un tel silence ne peut être ignoré dans une recherche motivée par l'appel de Jean-Marc Larrue à une inscription intentionnelle dans une histoire à écrire par les amateurs eux-mêmes⁴⁶ : comment le faire quand les intentions ne sont pas exprimées ?

Nous notons que chaque Union Régionale est laissée libre de « mettre en pratique la méthode qui lui semblera la plus simple et la plus équitable pour retenir les troupes participant [à la finale interrégionale] ».

Les règles du jeu imposent que le nombre d'acteurs soit au minimum de cinq (article 3), ce qui manifeste le souci d'avoir affaire à des troupes mettant en avant le collectif : pour les pièces dont la distribution satisfait au critère du nombre minimum d'acteurs, tout en présentant un déséquilibre entre les rôles, on peut penser que la troupe a su trouver les moyens de motiver celles et ceux qui sont moins bien « servis ».

Au sujet du dossier de candidature (article 4), nous remarquons que le texte complet, y compris les éventuelles partitions musicales, est exigé dans le dossier d'inscription : les montages ne sont pas interdits, à condition d'être approuvés par la SACD et/ou les ayants droits (article 3, alinéa 2) ; en revanche, les spectacles d'improvisation sont exclus, puisque « peut être retenu tout spectacle théâtral comportant une mise en scène et un texte ».

Les dispositions pratiques rappellent les contraintes imposées par les temps d'installation et par le rapport scène-salle dans le théâtre où aura lieu la représentation (article 3, alinéas 3 et 4). La prise en charge des frais de déplacement et d'hébergement est précisée (alinéa 7).

⁴⁵ Règlement et dossier d'inscription accessibles depuis l'onglet Festivals du site de la FNCTA, <http://www.fncta.fr/festivals/masque.php>, consulté le 29 août 2016.

⁴⁶ Sur l'appel lancé par J.-M. Larrue, voir note 4, p. 1. Nous reprenons la question de l'expression des intentions au § 2.1.2 Dossiers de candidature et intentions de mise en scène, p. 103.

C'est un jury, constitué à l'initiative de la FNCTA, de cinq « personnalités reconnues du théâtre⁴⁷ » (article 6), qui décernera le trophée du Masque d'Or au meilleur spectacle *amateur* : aucun comédien présent sur scène ne peut avoir « comme moyen d'existence ou de salaire, des revenus liés aux activités d'acteur, de comédien et/ou de directeur d'acteurs » (article 3, dernier alinéa), de façon à être en conformité avec le décret n° 53-1253 du 19 décembre 1953.

Pour déterminer le meilleur spectacle amateur, les délibérations étant secrètes, nous ne pouvons que conjecturer sur les critères que les spécialistes du jury retiennent mais également sur l'image que les membres du jury, qui ne sont pas toujours exempts de certains *a priori*, se font de ce que recouvre l'expression de « meilleur spectacle amateur ». Cette dernière remarque pointe la question de savoir ce qui est mis en avant par tel membre du jury : l'appréciation porte-t-elle sur les qualités du spectacle ou sur l'idée que ce membre se fait de ce qui contribue à la qualité d'un spectacle amateur ? Dans le premier cas, le spectacle est jugé « dans l'absolu », si tant est qu'un tel jugement soit possible ; dans le second cas, le spectacle est évalué à l'aune d'un préjugé, celui de ce qu'on peut attendre de mieux « de la part d'amateurs », pour formuler abruptement cette attitude : c'est la question de « l'objectivité » du jugement⁴⁸.

Nous remarquons toutefois que les deux autres troupes finalistes ne repartiront pas bredouilles, puisqu'un Masque d'Argent et un Masque de Vermeil sont remis : le fait d'être parvenu à ce stade de la sélection est déjà un gage de qualité. On parle bien ici de sélection, non de programmation⁴⁹. Pour parvenir à la finale, le processus de sélection repose sur un jury itinérant, différent du jury de la finale, composé de trois membres désignés par le Bureau exécutif de la FNCTA ; ce jury se déplace pour assister à des finales régionales, entre février et juin 2016.

L'ADEC et l'organisation des festivals

L'association Art Dramatique Expression Culture (ADEC) est créée en 1970, elle regroupe des troupes de la région bretonne, issues principalement de la Fédération Catholique du Théâtre Amateur Français (FéCTAF) et de l'Union Régionale FNSTA. En 2016, l'ADEC 29, basée à

⁴⁷ Cet appel à des « personnalités reconnues » mérite d'être souligné, ce point sera discuté § 3.1 Les valeurs collectives en relation avec les valeurs esthétiques, p. 156. Les 28 et 29 octobre 2011, pour le 12^e Masque d'Or, le jury était composé de : Claire Nadeau, comédienne ; Anne-Sophie Destribats, inspectrice théâtre du ministère de la Culture et de la Communication ; Pierre Notte, auteur associé au Théâtre du Rond-Point, comédien et metteur en scène ; Brice Hillairet, comédien et metteur en scène ; Joël Lagarde, comédien et metteur en scène. Les spectacles finalistes avaient été sélectionnés par un jury itinérant composé d'Annick Cuny-Alègre, comédienne ; Françoise Vidal, metteur en scène et Guy Michel Carbou, président adjoint de la FNCTA ; les invités d'honneur étaient : Paul-Louis Mignon, critique dramatique et historien du théâtre ; Jean-Paul Alègre, président de la Commission Théâtre de la SACD. (Les 2 et 3 novembre 2007, le jury était présidé par Pierre Notte, auteur dramatique et secrétaire général de la Comédie française, et composé de Pierrette Dupoyet, comédienne, auteur et metteur en scène ; Sophie Loubière, journaliste à Radio France ; Krystia Mova, comédienne et Pascal Rogard, directeur général de la SACD).

⁴⁸ Question sur laquelle on revient § 2.3 La prise en charge des position artistiques, p. 132.

⁴⁹ Une différence qui fait débat, voir § 2.1.3 Peut-on programmer sans sélectionner, ni juger ?, p. 110.

Carhaix, n'est composée que de bénévoles, son rayonnement est désormais confidentiel et c'est à la Maison du Théâtre de Brest que la mission accompagnement des amateurs a été confiée ; l'ADEC 22 est mise en sommeil mais non dissoute ; la mission a été confiée à Itinéraire Bis⁵⁰.

Dans le Morbihan, l'ADEC 56, dont les missions ne comportent pas de fonction de diffusion spécifiquement identifiée, contrairement à l'ADEC-maison du théâtre amateur de Rennes, organise un festival régional annuel, qui fête sa 33^{ème} édition à Josselin en 2016⁵¹. À l'occasion du festival de Josselin, l'ADEC 56 propose des stages, notamment un stage d'analyse chorale⁵² et des « ateliers de parole partagée », suivis par la Direction générale de la création artistique (DGCA)⁵³ dans le prolongement du colloque de 2008.

En Ille-et-Vilaine, l'implication de l'ADEC-Maison du théâtre amateur, de Rennes, dans le festival « Scènes d'automne » fait partie des orientations définies dans le cadre du contrat d'objectif signé par cette association avec les organismes financeurs, au titre d'un des axes de travail qui lui sont confiés en tant que centre de ressources : le soutien à la création, la diffusion et la mise en réseau des amateurs⁵⁴. Créé en 1987, le festival « Scènes d'automne » est porté par le Centre Culturel Pôle Sud, de Chartres-de-Bretagne ; l'organisation de ce festival est assurée par l'équipe professionnelle et par la troupe amateur Boréale's, la responsabilité de la programmation étant déléguée à l'ADEC-Maison du théâtre amateur.

Aperçu de quelques festivals organisés par d'autres fédérations

Les festivals que nous avons retenus dans notre corpus s'inscrivent tous dans la mouvance de la FNCTA. Rappelant que notre étude ne poursuit aucun objectif d'exhaustivité, ni de représentativité,

⁵⁰ Source : courriel d'Yvan Dromer, directeur de l'ADEC-Maison du théâtre amateur, 15 mars 2016.

⁵¹ Pour des raisons diverses, le festival qui se déroulait à Lizio jusqu'en 2005 s'est déplacé à Josselin depuis 2006 : ce changement de lieu a été l'occasion d'une prise de conscience que les relations au lieu jouent un rôle non négligeable dans l'esprit du festival. Voir note 103, p. 39.

⁵² Un stage d'analyse chorale a été proposé conjointement par l'ADEC 56 et l'ADEC-Maison du théâtre amateur, destiné aux membres des comités de programmation des festivals. Une première session a eu lieu les 16 janvier et 17 janvier 2016 à Rennes (24 participants) et la seconde session s'est tenue les 30 et 31 janvier 2016 à Josselin (14 participants). Ce stage fait l'objet d'une analyse § 2.2 Une formation des membres de jurys et de bénévoles à l'analyse chorale, p. 123.

⁵³ La DGCA définit, coordonne et évalue la politique de l'État relative aux arts plastiques et au spectacle vivant, en inscrivant dans une logique plus large d'aménagement et de développement du territoire. Ses missions couvrent, dans les domaines relevant de ses compétences, le soutien à la création, l'aide à l'insertion professionnelle, l'enrichissement des collections publiques, l'élargissement des publics et des réseaux de diffusion... Source : site du ministère de la Culture et de la Communication, <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ministere/Directions/La-direction-generale-de-la-creation-artistique>, consulté le 20 août 2016.

⁵⁴ « Le projet de l'ADEC-maison de théâtre amateur. Perspectives 2013-2015 », document dactylographié, version du 30 août 2013, donnait les principes et orientations au moment du 13^{ème} festival Scènes d'automne de 2014. « Le projet artistique, culturel et citoyen de l'ADEC-maison de théâtre amateur. Perspectives 2016-2018 », document dactylographié, distribué au Conseil d'administration en vue de préparer l'Assemblée générale du 19 mai 2016, est la version actualisée qui s'applique pour la programmation des Scènes de mars, en 2017.

le présent chapitre se limite aux éléments susceptibles de nourrir notre réflexion sur l'exigence artistique, en élargissant le point de vue aux festivals organisés par d'autres fédérations : nos sources sont les témoignages recueillis lors de nos entretiens de la part de nos interlocuteurs, relativement aux festivals auxquels ils ont participé et l'historique de la FNCTA écrit par J. Ducrot et A. Fonnet, et le *Manuel de l'animateur intervenant*⁵⁵.

Pour les troupes dans la mouvance catholique affiliées à l'Association Théâtrale des Œuvres de Patronages Catholiques (ATOPC), puis l'Association Théâtrale des Œuvres Catholiques d'Éducation Populaire (ATOCEP) et la FéCTAF, jusqu'à la fusion avec la FNCTA en 1975, la mission principale était de défendre les intérêts matériels et moraux des troupes d'amateurs créées par des animateurs de mouvements catholiques : J. Ducrot et A. Fonnet soulignent en particulier les contraintes qui pesaient sur les « spectacles de patronage », dans lesquels la mixité a été longtemps exclue et où il ne pouvait être question d'adultère ni de divorce, avant un lent travail de rénovation du répertoire⁵⁶.

Ces mêmes auteurs estiment que l'Union Française des Œuvres Laïques d'Éducation Artistique (UFOLÉA) s'intéresse moins au théâtre amateur qu'au théâtre-école : plus axée vers le relais de diffusion culturelle, plus particulièrement vers le jeune public, l'UFOLÉA adhère à la Ligue Française de l'Enseignement. J. Ducrot et A. Fonnet regrettent le manque de contacts entre l'UFOLÉA et la FNCTA, qu'ils attribuent à une interprétation trop rigoureuse de la laïcité : selon ces auteurs, l'UFOLÉA n'aurait pas approuvé que, entrant avec la fédération catholique au Comité International des Fédérations de Théâtre Amateur de Langue Française (CIFTA) et fusionnant avec la FéCTAF, la FNCTA manifestât une conception de la liberté de pensée moins sourcilieuse que la sienne⁵⁷.

Sur le plan international, J. Ducrot et A. Fonnet rapportent que la charte de création de l'Association Internationale du Théâtre Amateur (AITA) est signée le 20 janvier 1952 à Bruxelles⁵⁸. L'association regroupe 24 fédérations représentant 19 nations, les langues officielles retenues sont l'anglais et le français. L'intérêt, initialement centré sur l'organisation de festivals et d'échanges, s'élargit à la tenue d'ateliers reflétant les tendances contemporaines dans les mises en scène et mettant en valeur les aspects pédagogiques des pratiques théâtrales⁵⁹. Le premier festival mondial est organisé lors du congrès de 1957 à Monaco, se fixant pour but de comparer les styles, les interprétations, les mises en scène et les scénographies, au moyen de spectacles et de leurs analyses-

⁵⁵ J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.* *Mémento de l'animateur intervenant FNCTA* (Document interne dactylographié). Nous avons résumé les principes en rapport avec notre recherche note 130, p. 51.

⁵⁶ J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.*, p. 20-21.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁹ *Loc. cit.*

critiques. Chaque pays désigne la troupe qui présente l'œuvre de son choix dans sa langue. Le congrès-festival se tient exclusivement à Monaco, tous les quatre ans ; dans l'intervalle, un autre congrès quadriennal se tient dans un autre pays afin que l'AITA puisse se manifester tous les deux ans dans toutes les parties du monde.

Certains de nos interlocuteurs ont participé au festival de théâtre amateur « Les Estivades », organisé par le CIFTA tous les trois ans à Marche-en-Famenne (Belgique) : les spectacles doivent avoir été créés spécialement à son occasion, sur un thème imposé ; il est souhaitable que la durée ne dépasse pas une heure et le règlement précise qu'une préférence est donnée aux troupes⁶⁰.

À Fribourg, la 8^{ème} édition du festival FriScènes s'est tenue du lundi 19 au dimanche 25 octobre 2015. Mélangeant professionnels et amateurs, la programmation de ce festival est « mixte » :

[Il] a été conçu pour être un espace de créativité qui veut donner l'opportunité à des amateurs de se confronter au monde professionnel du théâtre, et ce, sur des planches fribourgeoises qui bénéficient de conditions techniques optimales et d'un public enthousiaste. Les troupes invitées se livrent ainsi une sympathique compétition pour le plaisir de partager leur travail et leur passion. Des spectacles professionnels hors compétition et des ateliers théâtraux en tous genres sont également proposés au public », un jury « composé d'au moins trois professionnels du monde théâtral, soit comédien (ne)s, auteur(e)s, metteurs en scène ou d'autres acteurs de la vie culturelle », décerne des prix parmi les spectacles amateurs ; ce festival « souhaite présenter exclusivement des pièces de théâtre », et c'est pourquoi les troupes d'improvisations ne seront pas sélectionnées pour la compétition⁶¹.

Le festival « La Tour en Scène » est organisé par la Fédération Suisse des Sociétés Théâtrales d'Amateurs (FSSTA) La-Tour-de-Peilz, il s'adresse à toutes les troupes et souhaite atteindre les publics les plus variés possibles, avec des entrées payantes.

Au Québec, dans la région administrative des Hautes-Laurentides, chaque troupe joue dans la langue de son pays au cours du festival « Double défi » de Mont-Laurier ; les prix sont décernés sur la base d'un système à plusieurs tours⁶².

Hors de la stricte francophonie, les troupes ne sont pas toujours bien préparées pour faire face aux conditions de déroulement des manifestations, pour des raisons de langue ou de particularités

⁶⁰ « Les one-man shows et les duos ne sont pas recommandés ». Voir « Festival “Les Estivades” de Marche en Famenne », <http://estivades2015.cifta.org/>, consulté le 20 août 2016. Pour le règlement, voir *La lettre théâtre & animation / Spéciale International / Juillet 2014*, <http://www.fncta.fr/newsletter/newsletter.php?id=26>, consulté le 20 août 2016.

⁶¹ Les citations relatives à la programmation proviennent du site <http://www.friscenes.ch/category/friscenes-2015/>, consulté le 20 août 2016. Le règlement de la 9^e édition qui se tiendra du 8 au 15 octobre 2016 est disponible <http://www.friscenes.ch/reglement.pdf>, consulté le 20 août 2016.

⁶² C'est la même personne qui nous a parlé des festivals de La-Tour-de-Peilz et de Mont-Laurier : nous avons rencontré une première fois ce comédien amateur suisse à Châtillon-sur-Chalaronne, avant de le croiser de nouveau en stage à Bussang, en juillet 2015, où il nous a déclaré : « Je vais participer à sept festivals cette année, à un seul en tant que comédien », ce qui montre que l'engagement des praticiens se manifeste sous diverses formes, sur le plateau, dans l'organisation ou encore dans le public. Voir § 9.18 Entretien T16, p. 360.

culturelles, comme l'ont appris les membres du Théâtre des Quatre Saisons (TQS) qui découvrirent sur place que le festival international auquel ils pensaient participer était en fait un concours : ils comprirent alors pourquoi les premiers contacts qu'ils avaient eus avec les autres délégations avaient été relativement crispés.

Les festivals organisés par des troupes

La palette des festivals organisés par des troupes est aussi diversifiée que la pratique des troupes, elle s'étend depuis la troupe qui organise un festival composé de ses seules productions, destiné au public des habitués, jusqu'à la troupe qui organise un festival national, en passant par les troupes qui organisent un festival local, dont le rayonnement atteint la région, ambitionnant parfois à devenir national.

Les objectifs d'un festival peuvent évoluer : telle troupe, qui a commencé par organiser un festival local dans lequel elle présentait les spectacles qu'elle a produits, a ensuite ouvert sa programmation en invitant d'autres troupes et vient de décider de se lancer dans un festival de théâtre en appartement.

Certains festivals choisissent de garder leur caractère local, pour maintenir la proximité avec les troupes et le public⁶³. Est-ce à dire que, lorsque le rayonnement d'un festival s'élargit, la qualité relationnelle en pâtit nécessairement ? Notons que la question est délicate, notamment quand l'exigence esthétique risque d'entrer en conflit avec la dimension conviviale, du fait de l'indissociabilité des niveaux⁶⁴.

Par ailleurs, l'équilibre budgétaire doit être maintenu, faute de quoi le projet ne pourra être reconduit. Généralement quand une troupe organise un festival, ses membres s'impliquent en fonction de leurs préférences et selon leurs compétences : si l'envie de monter sur le plateau motive la plupart des amateurs, d'autres prennent leur plaisir à se rendre utiles en bricolant ou en assurant des tâches de relations publiques, etc. La question de la répartition des rôles au sein des troupes mérite d'être approfondie⁶⁵, notamment quand une spécialisation se met en place pour assumer les tâches de bénévolat, de programmation, en essayant de tenir compte des envies individuelles de jouer, d'assurer la régie, de construire les décors ou de mettre en scène.

⁶³ Comme c'est le cas par exemple pour « Coup de théâtre », le festival de Bréteil, commune située à 25 km au Nord-Ouest de Rennes, qui se tient tous les deux ans.

⁶⁴ Voir note 415, p. 162.

⁶⁵ Voir § 3.1.4 La spécialisation des fonctions au sein de la troupe, p. 169.

Festivals locaux et régionaux

Le festival de Cavalaire se tient en juillet-août, en plein air. C'est un festival « mixte », au sens où ce festival est ouvert aussi bien aux troupes amateurs qu'aux troupes professionnelles ; cependant, les contraintes de calendrier ne facilitent pas les rencontres entre troupes, ne permettant pas aux amateurs qui le souhaiteraient d'aller voir les professionnels et réciproquement⁶⁶. Mais c'est en participant à ce festival de Cavalaire que des membres du Théâtre des Quatre Saisons (TQS) ont eu l'envie de créer leur propre festival, ce qui allait donner naissance au festival de Narbonne : « À Cavalaire, c'était un festival de plein air et ils sont revenus hyper enchantés, il y avait une autre rencontre du public, le public de plein air festivalier d'été, ce n'est pas le même. On se frottait à autre chose⁶⁷. »

Si Cavalaire est un festival mixte, dans lequel aucun prix n'est attribué, le festival Les Arlequins, de Cholet, fait appel à un jury composé de professionnels pour décerner des prix d'un montant non négligeable ; le public décerne également un prix⁶⁸. Le règlement impose une durée maximale d'une heure, contrainte qui se répercute sur les choix esthétiques, la plupart des pièces ne se prêtant pas à ce format. Selon des témoignages recueillis, les temps de montage et de démontage sont strictement chronométrés : on suppose que l'application rigoureuse des règles sur les temps d'installation et de représentation est en partie liée aux enjeux financiers que représentent les montants des prix décernés, le respect des horaires étant de toute façon gage de respect envers le public⁶⁹ ; nous relevons également le besoin, fréquemment exprimé par les troupes implantées dans des grandes villes, d'un meilleur accès à des lieux de répétition, ce qui conditionne le travail préparatoire.

Le soutien apporté au festival de Marseille par la ville et par les sociétés qui le parrainent ouvre l'accès à des lieux professionnels et assure une large couverture médiatique ; des rencontres avec les comités d'entreprises sont organisées, sensibilisant les publics aux spectacles proposés. L'accueil est convivial mais l'étalement dans le temps ne favorise pas les échanges entre troupes qui ne résident pas dans la région, les spectacles étant programmés les fins de semaines.

⁶⁶ « Ils préféreraient garder les week-ends pour les pros, les amateurs y allaient plutôt en semaine. Nous on avait dit, c'est le 14 juillet ou rien, ils nous avaient pris, ça avait dû leur plaire. » Entretien T05. « En fait, on se côtoie mais sans se rencontrer. C'est sur deux mois, il y a une représentation, mettons un lundi, après le jeudi, le samedi, on ne peut pas rester. » Voir le site du festival <http://www.tragos.fr/>, consulté le 20 août 2016.

⁶⁷ « En 1984, [les piliers de la troupe] étaient allés voir un festival de théâtre amateur, ils étaient allés jouer, ils se sont dits, pourquoi ne pas en faire un à Narbonne. Ça a commencé avec 3 projecteurs et voilà l'ampleur que ça a pris... »

⁶⁸ Compte tenu du secret des délibérations, il n'est pas possible de savoir si le choix du jury professionnel influence celui du public ; à Aix-les-Bains, pour le Grand Prix Charles Dullin, des suppositions ont été émises selon lesquelles des membres du « jury jeune » avaient hésité à couronner *Le Songe d'une nuit d'été*, pour ne pas être taxés de jeunisme, l'influence aurait alors joué dans le sens de se dire « l'autre jury va couronner ce spectacle, démarquons-nous de lui ! »

⁶⁹ Les organisateurs s'assurent ainsi que les troupes sont traitées sur un pied d'égalité : aucune n'est avantagée en disposant de plus de temps que les autres. Par ailleurs, ces contraintes sur les temps sont évidemment liées aux disponibilités des espaces et au calendrier de programmation.

À Maisons-Laffitte, dans la région parisienne, la Comédie de la Mansonnière organise un festival depuis 1991 : un « critique-café » se tient après chaque spectacle, pendant lequel le metteur en scène et les comédiens discutent avec le public ; un prix du jeune public est décerné par des collégiens, dans le cadre d'un partenariat engagé en 1998. La programmation est exigeante, tout en tenant compte de la contrainte de l'équilibre budgétaire. Les troupes dont le spectacle n'a pas été retenu sont informées des raisons, si elles en font la demande. Le festival favorise les rencontres entre troupes, certaines en profitent d'ailleurs pour proposer à des comédiens de les rejoindre, ce que de nombreux interlocuteurs appellent « faire le marché ».

Plusieurs points mentionnés à propos du festival de Maisons-Laffitte dans ce témoignage sont corroborés dans d'autres entretiens et s'appliquent aux autres festivals : la recherche de la pluralité dans la programmation, en essayant de dépasser les préférences personnelles ; la nécessité financière de faire venir un large public payant ; le souci d'organiser des rencontres. Quant à la possibilité de « faire son marché⁷⁰ » dans les festivals, c'est une opportunité, pas un but en soi, également évoquée quelquefois : plusieurs interlocuteurs ont employé l'expression, en ce qui concerne les idées d'auteurs, de pièces ou de mises en scène mais aussi parfois pour proposer à tel comédien de la région de rejoindre leur troupe. Certaines troupes proposent des ateliers et n'ont pas besoin de recourir au festival : elles « puisent dans le vivier » de leurs ateliers.

Le 17^e festival de Paris s'est tenu du 3 au 10 novembre 2015, au Studio Raspail. Son règlement stipulait que : « Les troupes candidates devront présenter vingt minutes de leur spectacle, à leur convenance, devant le comité de sélection. Il est souhaitable qu'un maximum de comédiens de la distribution soit présent lors de la sélection » ; cette précision oriente le choix des passages qui seront présentés : il s'agit de donner une idée aussi juste que possible, dans la version réduite, des « partitions » défendues par chacun. Ce principe de sélection à partir d'une représentation d'un extrait de la pièce reprend une idée déjà mise en œuvre quelques années auparavant lors du festival de Lizy-sur-Ourcq. Dans son déroulement, le festival parisien provoque ainsi une curiosité mutuelle entre les troupes, en demandant à chacune de présenter au public, avant son spectacle, celui de la troupe qui jouera le lendemain.

Mentionnons encore les quelques témoignages des amateurs qui ont joué dans le festival *off* d'Avignon, une aventure qui leur a laissé des souvenirs toujours vibrants d'émotion, ce dont on peut s'étonner : comment expliquer cette insistance commune à souligner que ces moments restent parmi les plus forts de leur vie théâtrale ? Le festival est chargé d'une dimension quasi-religieuse :

⁷⁰ Une expression qui pourrait faire penser à celle du « marché de l'art » mais l'absence de caractère commercial restreint considérablement la portée de la comparaison, de même qu'avec un marché aux légumes, si ce n'est l'idée d'une place publique où l'on vient se promener par curiosité mais dont on peut repartir en ayant fait de « belles découvertes », autre expression souvent entendue. Nous revenons sur ce terme note 214, p. 84.

Avignon ne laisse personne indemne. Et tout y paraît amplifié, surexposé. Les succès, les échecs. Les espoirs, les déceptions. C'est une scène gigantesque, chaleureuse et cruelle, dont le public est lui-même un protagoniste⁷¹.

Bernard Faivre d'Arcier n'évoque pas seulement le prestigieux festival *in* et les compagnies professionnelles mettent parfois en péril leur équilibre financier. Pour des acteurs amateurs, l'expérience de jouer dans le *off* est moins aventureuse de ce point de vue mais ils côtoient cette réalité, ils vivent pendant un mois dans cette ambiance festive et stressante, amplifiée par le plaisir d'être sur le plateau, ils en gardent des traces profondes, positives quand leur spectacle a rencontré le succès, ce qui est le cas de tous les interlocuteurs qui en ont fait mention.

Précisons maintenant les terrains que nous avons retenus et les considérations méthodologiques qui nous ont guidé.

Les cadres des festivals : thèmes, lieux, calendriers

Certains cadres imposent des contraintes sur le choix de la pièce ou de la mise en scène : par exemple, un festival en appartement restreint *a priori* l'espace de jeu, voire la distribution, en revanche, il favorise les échanges entre spectateurs et comédiens, les participants témoignent souvent que des personnes y sont venues, alors qu'elles n'avaient jamais osé franchir le seuil d'un bâtiment de théâtre. De son côté, un festival de plein air impose des contraintes en matière d'éclairage, de décors, de sonorisation ; s'il est gratuit, le franchissement du seuil en est facilité pour les spectateurs ; le calendrier⁷² et la région jouent alors un rôle crucial. Les salles polyvalentes peuvent également paraître d'un accès moins imposant, elles peuvent aussi avoir des répercussions sur l'espace et le jeu.

Certains festivals excluent les spectacles d'improvisation, qui font d'ailleurs l'objet de désaccords entre amateurs : nous avons entendu plusieurs interlocuteurs s'exclamer à leur propos que « ce n'est pas du théâtre ! », quand d'autres vantent le sens de l'observation et de la repartie requis. Deux genres sont privilégiés, la comédie et l'humour, aucun de nos interlocuteurs n'a participé à un festival de tragédie. Quand un thème précis est fixé, les troupes sont placées, par rapport à ce sujet retenu, dans les mêmes conditions⁷³. On peut jouer sur d'autres paramètres pour

⁷¹ Bernard Faivre d'Arcier, « Préface », in Emmanuel ETHIS, [sous la direction de], *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, Collection Questions de culture, 2002, p. 8.

⁷² Sachant que, pour des amateurs, le choix des dates est souvent limité par les possibilités de prendre des congés.

⁷³ Par exemple, une création d'un texte inédit d'une heure maximum sur la gourmandise, voir note 60, p. 18.

que tous aient les mêmes chances, autant que possible⁷⁴ : en limitant les temps de création, de représentation, voire en allouant un budget.

Les dates auxquelles se déroule le festival sont d'autant plus déterminantes pour des amateurs qui prennent sur leur temps de loisir pour venir jouer : si un déplacement est envisagé, il faut disposer d'un nombre de jours de congés suffisant. Le Grand Prix Charles Dullin s'est ouvert le jeudi 30 octobre 2014 par un spectacle hors compétition⁷⁵, puis les quatre spectacles en lice ont été présentés les vendredi 31 octobre et samedi 1^{er} novembre à 15h00 et 20h30 ; un jury rassemblant des professionnels et un autre jury composé de jeunes participants d'ateliers de théâtre ont délibéré, chacun de son côté, avant de décerner leurs prix à la même pièce, *Le Songe d'une nuit d'été*, de William Shakespeare, interprété par le Théâtre Pan, de Sarcelles.

Les 13^{èmes} Scènes d'Automne se sont déroulées du vendredi 7 au lundi 10 novembre 2014, la programmation des spectacles permettant aux spectateurs qui le souhaitent d'assister à toutes les représentations, entre 14h00 et 23h00. Un débat « Attroupons-nous » était proposé le dimanche 9 novembre, à 11h00 aux troupes d'Ille-et-Vilaine (à qui il était conseillé de penser à apporter leur pique-nique !), pour permettre aux troupes de se rencontrer en dehors du plateau : de faire connaissance, d'échanger ensemble autour des pratiques artistiques, de leurs créations et de leurs questionnements et de prolonger ainsi les réflexions menées par l'ADEC-Maison du théâtre amateur et l'ADEC 56 sur les enjeux du théâtre amateur en Bretagne.

Le 29^{ème} festival de Châtillon-sur-Chalaronne s'est tenu entre le mardi 12 et le dimanche 17 mai 2015, se prêtant difficilement à la vision de tous les spectacles, étant donné les horaires (entre 14h00 et 22h30) et l'éloignement des lieux. Trois ateliers étaient proposés les jeudi 14, vendredi 15 et samedi 16 mai de 9h00 à 12h00 : « La présence sur scène », animé par Arlette Féat ; « Aristophane notre contemporain », animé par Serge Valletti ; « Le texte éclatant », animé par Pierre Notte. Un stage FNCTA, « Comment parler d'un spectacle que j'ai vu », encadré par Colette Tomiche, annoncé du mercredi 13 mai 2015 à 14h au dimanche 17 mai 2015 à 12h, n'a pu avoir lieu, faute d'un nombre suffisant de participants inscrits. Cette annulation, qui va dans le sens de la remarque faite sur l'importance du choix des dates pour les amateurs, montre également que, dans la mesure où il faut prendre sur son temps de loisir, les efforts sont consentis de préférence pour jouer ou aller voir jouer, que pour discuter des spectacles, un point sur lequel nous reviendrons.

Le 33^{ème} festival de Narbonne a commencé le vendredi 26 juin 2015 et s'est terminé le dimanche 5 juillet, un spectacle étant proposé chaque soir à 21h45 dans la cour de la Madeleine (produits anti-moustique indispensables !) : ces représentations en plein air à la nuit tombée et

⁷⁴ Le débat est toujours ouvert : une même ligne de départ ne compense pas les différences préalables.

⁷⁵ *Le Repas des fauves*, de Vahé Katcha, interprété par le théâtre du Torrent, d'Annemasse. Voir § 2.3, p. 132.

l'architecture du lieu, qui peut être comparé, toutes proportions gardées, au Palais des Papes, valent d'ailleurs au festival le surnom d'« Avignon des amateurs ». Le samedi 27 juin était une journée spéciale « Un jour, un auteur », consacrée cette année à Serge Valletti, journée qui s'est ouverte dès 11h00 du matin dans la cour de l'Hôtel de ville par une première lecture publique, avant de se poursuivre par une déambulation qui a traversé divers lieux publics de la ville, attirant quelques passants et curieux : Jardin des Archevêques, Place des Quatre Fontaines, Promenade des Barques, Cloître Saint-Euterge ; une rencontre avec Serge Valletti a précédé une comédie (*Vilmouth, loin de Vitry*), cour de la Madeleine à 20h, avant la représentation de trois courtes pièces à 21h45. Il est à noter qu'un stage FNCTA, « Acteur-auteur : prise de parole », encadré par Peter Tournier, metteur en scène, directeur et formateur d'acteur, se tenait du samedi 4 au lundi 6 juillet.

À la recherche de l'exigence

Il importe de souligner que les festivals ne sont pas l'objet de notre recherche, ils nous intéressent par ce dont ils sont potentiellement porteurs, c'est-à-dire les données que nous n'avons pas trouvées ailleurs : des lieux qui permettent d'étudier l'exigence artistique, dans la mesure où ils favorisent la confrontation des esthétiques, suivant notre hypothèse. En revanche, cette thèse ne présentera pas une histoire, fût-elle circonscrite, des festivals de théâtre amateur⁷⁶ ; l'exhaustivité est hors d'atteinte et nous ne cherchons pas davantage quelque représentativité que ce soit.

Nous affirmons fermement notre conviction : nous considérons que les pratiques⁷⁷ sont plurielles, qu'elles concernent les festivals, les troupes ou les individus, elles évoluent plus ou moins avec le temps, ainsi une même personne pourra changer de façon de jouer, le répertoire se modifiera avec la composition de la troupe, les caractéristiques d'un festival varieront au gré des éditions. Il découle de ce postulat somme toute assez banal⁷⁸ qu'à cette galaxie en mouvement des pratiques correspond une palette tout aussi complexe et étendue de relations à l'art théâtral⁷⁹.

Comment déterminer notre terrain : un seul exemple aurait-il pu suffire, sur quelles bases le retenir ? S'en remettre au hasard, n'était-ce pas courir le risque de se retrouver face à des observations qui n'auraient été porteuses d'aucun enseignement pertinent pour notre recherche ? On

⁷⁶ Au sujet des festivals célèbres, toutes disciplines confondues (Avignon, Cannes, Newport, Woodstock, etc.), voir notamment Anaïs FLECHET, Pascale GOETSCHER, Patricia HIDIROGLOU, Sophie JACOTOT, Caroline MOINE, Julie VERLAINE [sous la direction de], *Une histoire des festivals. XX^e-XXI^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, Collection Histoire contemporaine, 2013.

⁷⁷ Cette affirmation vaut bien évidemment aussi bien pour les professionnels que pour les amateurs.

⁷⁸ Sauf à ceux qui rangent les amateurs ou les professionnels, dans une catégorie dont ils ne pourraient s'échapper, caractérisés, selon les cas, par une authenticité, un dilettantisme, un talent, un engagement ou un savoir-faire qui les marquerait de façon définitive, une forme de nature, d'essence, de tache indélébile, un « péché originel » dirions-nous.

⁷⁹ Art théâtral qui ne saurait, lui non plus, se réduire à un canon unique, on l'aura compris, l'expression est employée par commodité.

peut cependant se demander si cette question ne repose pas elle-même sur un préjugé, selon lequel il y aurait des situations plus signifiantes que d'autres et si cette idée préconçue ne reviendrait pas en définitive à une quête de cette représentativité que nous déclarons impossible. Ces objections présentes à l'esprit, nous avons considéré que quelques paramètres allaient nous permettre de déterminer les cas à partir desquels travailler.

La constitution du corpus

Une hypothèse faite pour notre recherche est que le rayonnement géographique ou la notoriété⁸⁰ d'un festival peuvent avoir une influence sur la qualité artistique. Le raisonnement sous-tendant cette assomption repose sur un lien supposé entre exigence et mise en compétition : lorsque la zone d'influence d'un festival s'accroît, le nombre de candidats potentiels augmente, entraînant une émulation, qui peut se traduire par un souci de se distinguer. La logique de cette argumentation est bien entendu discutable, une objection étant par exemple que, à l'inverse de ce qui est conjecturé, la concurrence produit parfois un effet de nivellement, les troupes préférant proposer un spectacle qui a le plus de chances de rencontrer un succès public. À quoi on rétorquera que rien ne prouve que le souci de plaire mène à la réussite, ni que celle-ci soit un gage de valeur artistique. On ne poursuivra pas *ad nauseam* cet échange imaginaire, il pourrait être qualifié de casuistique, dans un sens péjoratif : la démarche s'apparentant à celle de la « pensée par cas », les inductions conduites à partir de configurations singulières posent le problème de leur généralisation⁸¹, ce qui soulève d'ailleurs l'observation déjà faite : pourquoi voudrait-on généraliser ? Tombant de Charybde en Scylla et pour sortir de cette chicane, on s'efforcera de mener nos travaux dans la perspective de ces réflexions, espérant que les données du terrain auront raison des arguties conceptuelles et permettront de confirmer ou d'invalidier nos propositions et les inférences que nous en avons tirées.

Premier critère, donc : l'emprise du festival, depuis le cercle le plus restreint jusqu'à la notoriété internationale. Les cas auxquels nous avons consacré notre enquête vont du niveau régional à l'échelle nationale et nous avons recueilli lors de nombreux entretiens des témoignages sur des participations à d'autres degrés de réputation.

Un autre paramètre accentue la dimension de rivalité, l'établissement d'un palmarès. Il est alors intéressant d'étudier la composition du jury et de s'interroger sur les critères retenus pour l'attribution des prix ; du point de vue des candidats, nous pouvons chercher à savoir comment les

⁸⁰ Un festival dont le rayonnement géographique est réduit à une portée locale peut néanmoins avoir sur son territoire une grande notoriété, alors qu'un festival international pourra n'être connu que d'un nombre relativement restreint de troupes. Dans un cas comme dans l'autre, on n'accède qu'à des indicateurs indirects de la qualité : rien n'empêche qu'un festival soit connu sans que la qualité intervienne dans sa réputation.

⁸¹ Voir Jean-Claude PASSERON et Jacques REVEL, *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Enquête, 2005.

troupes abordent cette mise en compétition et comment le fait d'être distingué ou écarté, est vécu. Si la relation que cet élément entretient avec la qualité artistique semble assez lâche, nous en attendions néanmoins des informations sur ce qui fait la valeur de l'expérience festivalière.

Dans le même ordre d'idées, l'existence d'un comité chargé d'établir le programme du festival mérite que certains points soient observés : comment fonctionne ce comité, quelle place tiennent les considérations artistiques dans les décisions prises, des informations sont-elles données sur les raisons de ne pas retenir tel spectacle, comment les troupes reçoivent-elles éventuellement ces indications ?

Toujours à propos de la programmation, le festival peut être organisé autour d'un thème donné ou imposer des restrictions, par exemple sur la durée ou sur le nombre de comédiens. Songeant à ces artistes qui se donnent des contraintes pour réaliser leurs œuvres, on cherchera alors à savoir jusqu'à quel point ces conditions imposées favorisent ou non la création et l'inventivité⁸².

Des paramètres d'ordre pratique sont susceptibles d'avoir une influence sur la question artistique : le calendrier et le prix des places. Dans le cas des acteurs amateurs, le calendrier joue un rôle en termes de disponibilité : il peut suffire qu'un membre d'une troupe ait à faire passer des considérations professionnelles ou familiales avant la représentation dans un festival pour que la programmation soit à revoir, qu'il faille « repêcher » un spectacle candidat qui avait été écarté ; de plus, comment trancher entre les critères artistiques et les impératifs de date, plus cruciaux pour les amateurs que pour les professionnels ? Cette affirmation semblera discutable : pourquoi les calendriers auraient-ils un poids plus grand chez les amateurs ? Bien évidemment, chez les professionnels comme chez les amateurs, quand un conflit de date surgit, il faut choisir, on ne peut être en deux endroits à la fois et des professionnels sont parfois contraints de renoncer à un contrat ou à des propositions de représentations supplémentaires, parce qu'ils sont déjà engagés par ailleurs⁸³. Mais ces choix s'effectuent à l'intérieur du monde professionnel du théâtre, alors que, pour les amateurs, les considérations familiales et professionnelles, hors de la sphère théâtrale, entrent en ligne de compte. Par ailleurs, le croisement du calendrier et de la région offrent, quand les conditions sont favorables, la possibilité de jouer en plein air, ce qui a des répercussions esthétiques, notamment sur l'éclairage, les décors et, parfois, la sonorisation.

Une autre hypothèse est également intervenue dans la détermination des terrains : estimant que l'opinion selon laquelle « si c'est gratuit, c'est que cela ne vaut pas grand-chose », repose sur un

⁸² Création et inventivité sont-elles des conditions nécessaires et suffisantes dans le domaine de l'art ? Nous évoquerons cette question délicate quand nous aborderons plus spécifiquement la question des rapports avec les professionnels, voir note 438, p. 170.

⁸³ Un comédien professionnel nous a confié que, ne pouvant se rendre à l'enterrement de son fils, il a joué, malgré le chagrin qu'il ressentait ; des comédiens amateurs pourront en faire autant, il n'est pas sûr que ses compagnons de plateau ne le considèrent pas comme un être insensible...

préjugé, nous avons voulu tester la validité de cette assimilation entre la valeur et le coût, ce qui nous incitait à interroger la notion de qualité artistique des festivals, selon que l'entrée y est libre ou payante.

Sur la base de ces critères, nous avons assisté à des festivals et mené des entretiens non directifs, pour laisser la parole s'exprimer librement et éviter que notre propre conception de ce qui concourt à la qualité artistique ne vienne influencer les réponses : nous avons choisi de partir de ce que font les amateurs, avant de savoir comment ils nomment leurs actions, si toutefois ils éprouvent le besoin de le faire. Des questionnaires, que nous avons rédigés en nous inspirant de ceux établis pour la recherche-action, nous ont servi de guides⁸⁴ pour relancer la discussion, le cas échéant, de façon à couvrir la totalité des points pertinents selon les contextes : à partir de quelques interrogations centrales, nous avons personnalisé les points à aborder selon que nous rencontrions des organisateurs, des membres de troupes ou de jurys, ou encore des bénévoles.

Dans notre enquête, nous avons fait le choix de rapporter, quand cela nous semblait approprié, les propos que nous avons enregistrés et retranscrits, mettant la parole vivante des praticiens sur un pied d'égalité avec les réflexions théoriques que nous avons jugé utile de convoquer. Le nom et le statut de nos interlocuteurs sont mentionnés quand nous estimons que, du fait de leur expérience ou de leur position, leurs paroles prennent un relief particulier. Ceci se produit notamment en présence d'artistes professionnels membres de jurys ou d'amateurs qui occupent des positions de responsabilité au sein de comités d'organisation de festivals, ou de la FNCTA. En ce qui concerne les autres témoignages, ils sont identifiés par leur numéro d'entretien, une lettre précisant s'il est tenu par un organisateur (O), un professionnel (P), ou le membre d'une troupe (T)⁸⁵. Nous précisons, lorsque cela semble nécessaire, jusqu'à quel point nous endossons les opinions avancées, indiquant les éventuelles matières à controverse. Dans l'optique d'une démarche partant des observations, les paroles sont transcrites au plus près des déclarations telles qu'elles ont été enregistrées, évitant toutefois de rapporter des hésitations ou tics de langage non significatifs pour le propos ; si certaines affirmations vont à l'encontre de ce qui est considéré comme étant couramment admis au sein de la communauté des chercheurs en Études théâtrales, nous rapportons ces allégations, dans la mesure où ces décalages entre la théorie et le terrain nous paraissent instructifs.

Très souvent, les personnes dont nous recueillions les témoignages ont, d'elles-mêmes, évoqué des anecdotes : nous avons choisi de les rapporter, lorsque ces souvenirs nous ont semblé en rapport avec notre recherche ou si un éclairage intéressant en résultait, élargissant le terrain au-delà de nos

⁸⁴ Voir les trames qui nous ont permis de vérifier que les éléments jugés utiles pour la recherche étaient bien traités, Annexe : Guide d'entretien, p. 341.

⁸⁵ La liste complète se trouve Annexe : Participations, observations, entretiens, p. 323.

observations directes⁸⁶. Les manifestations auxquelles nous avons directement participé sont, dans l'ordre chronologique :

- Grand Prix national de théâtre amateur Charles Dullin 2014 (Aix-les-Bains, 31 octobre – 1^{er} novembre 2014)
- 13^{ème} festival régional de théâtre amateur des Scènes d'automne 2014 (Chartres-de-Bretagne, 7-10 novembre 2014)
- 29^{ème} festival national de théâtre amateur de Châtillon-sur-Chalaronne (12-17 mai 2015)
- 33^{ème} festival national de théâtre amateur de Narbonne (26 juin – 5 juillet 2015)

Pour interpréter les objectifs poursuivis dans les différents festivals, nous avons pris le parti de citer, quand cela nous a paru pertinent, le document rédigé par Jacques Ducrot et Alain Fonnet sur l'histoire de la FNCTA : cette étude, rédigée par deux militants engagés, présente l'intérêt, par rapport à notre recherche, d'avoir été précisément entreprise par des amateurs, répondant par anticipation à l'appel de Jean-Marc Larrue, qui invitait les amateurs à écrire eux-mêmes le récit de leurs pratiques. De plus, nous n'avons pas trouvé d'autres sources scientifiques, sur lesquelles nous aurions pu nous appuyer pour conforter, compléter ou contredire éventuellement, documents qui auraient été postérieurs à ceux qui avaient contribué à l'ouvrage *Du théâtre amateur...* ou qui y étaient déjà mentionnés et qui auraient été susceptibles d'alimenter notre réflexion sur les festivals.

Au sujet des relations que le chercheur entretient avec l'objet de son étude, une discussion doit être ouverte ici pour préciser les options retenues et pourquoi elles l'ont été.

L'implication personnelle, de la pratique à la théorie

Dans le passage qui suit, le « nous » de modestie est abandonné provisoirement, pour marquer le caractère personnel de celui qui est un agent actif dans le domaine avant d'être un chercheur. Fortement impliqué dans la pratique théâtrale en amateur, c'est en observateur participant que j'ai contribué à la recherche-action qui avait présidé à la rédaction du *Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art...* Ingénieur diplômé de l'École supérieure d'électricité (1972), en congé de fin de carrière à France Télécom depuis octobre 2005, retraité depuis octobre 2010, j'ai entamé une relation avec le théâtre qui s'était intensifiée depuis 1987. Spectateur abonné au Théâtre National de Bretagne (TNB) depuis 1990, je me rendais régulièrement au festival d'Avignon à partir de 1999, m'inscrivant aux séjours organisés par les Centre d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active (CEMÉA) jusqu'en 2011. Acteur amateur, j'avais participé à des ateliers animés par des acteurs

⁸⁶ D'autres festivals que ceux auxquels nous avons assisté pourront alors être mentionnés, toujours à titre illustratif, sans que cela remette en cause notre remarque sur la vanité qu'il y aurait à poursuivre quelque exhaustivité ou quelque représentativité que ce soit.

professionnels, donnant lieu à des lectures publiques ou des représentations. Engagé dans plusieurs troupes amateurs, dont certaines s'étaient présentées pour être programmées dans des festivals, j'avais connu les espoirs, les joies quand nous étions retenus, les déceptions quand ce n'était pas le cas. Quand je me trouvais du côté du public, il m'avait fallu parfois choisir entre aller assister à un festival de théâtre amateur et un festival de théâtre professionnel qui se tenaient au même moment, ce qui s'avérait d'autant plus difficile que je m'étais investi dans la vie associative à partir de 2003 en devenant membre du conseil d'administration de l'Art Dramatique Expression Culture (ADEC)-maison du théâtre amateur de Rennes, dont je fus président de septembre 2012 à juin 2014. Disposant de temps libre grâce au dispositif de congé de fin de carrière, je m'étais inscrit en licence d'Arts du spectacle à l'Université de Rennes 2 en octobre 2005 ; j'y avais obtenu un master option théâtre en septembre 2009, avant d'entreprendre un cursus en philosophie à l'Université Haute Bretagne (UHB)-Rennes 1, où le diplôme de licence m'avait été décerné en juin 2012.

Il ressort de ces indications autobiographiques que mon plaisir de la pratique s'accompagne d'un souci de prise de distance réflexive : mon attirance pour la question de la valeur artistique provient tout autant de considérations théoriques que d'aventures vécues sur le plateau, mon philosophe de prédilection est Michel Eyquem de Montaigne, qui fut conseiller au parlement de Bordeaux et j'adopte la vision pragmatiste de John Dewey. La lecture des *Essais*, reprise à plusieurs années d'intervalle, reflète mon attrait pour l'expérience de soi et j'ose le rapprochement étymologique : la notion d'« exigence » prend sa racine dans le lat. class. *exigere* (de *ex* et *agere*), proprement « pousser dehors, chasser; faire sortir », d'où « exiger », ce qui est aussi le cas du terme l'« essaim » ; et si l'« essaim » ne se confond pas avec l'« essai », le groupe de personnes qui se livrent à une activité évoque pour moi la troupe. Mon attirance pour l'expérience remonte-t-elle à ma carrière d'ingénieur, pour qui la théorie ne peut aller sans la pratique et réciproquement (il serait périlleux de faire de l'électronique industrielle en faisant fi des lois de l'électricité) ? En matière scientifique, c'est souvent la considération de faits inexplicables par les théories dominantes qui est à la source d'importantes révolutions conceptuelles. Faut-il donner tort pour autant à Jean-Jacques Rousseau, quand il écrit : « Commençons donc par écarter tous les faits, car ils ne touchent point à la question⁸⁷ » ? C'est par une « expérience de pensée », expression à la limite de l'oxymore, qu'Albert Einstein a montré que la vision de Galilée n'expliquait la réalité que dans certaines circonstances. Cependant, le même Einstein a refusé d'admettre les conséquences des théories de la physique quantique, qui prédisait un phénomène d'intrication ; ce n'est qu'au début des années 1980 que les expériences d'Alain Aspect ont donné raison à la théorie quantique, réfutant

⁸⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1754, p. 19 (version en ligne, <http://eet.pixel-online.org/files/etranslation/original/Rousseau%20JJ%20Discours%20sur.pdf>, consulté le 4 septembre 2016).

concrètement une autre « expérience de pensée », donc⁸⁸. On risque de s'aveugler si on oppose la pensée et la réalité, il faut les faire dialoguer. D'ailleurs, les théoriciens font part eux-mêmes du plaisir qu'il y a à élaborer une construction séduisante⁸⁹. Mais ce colloque doit être entrepris avec précaution, si on ne veut pas introduire de biais, en voyant le réel à travers des lunettes déformantes : la physique théorique nous apprend qu'une mesure modifie le système qu'on observe, dans les sciences humaines, la présence du chercheur influe sur le comportement du milieu qu'il étudie et réciproquement, le théoricien ne peut rester indifférent au sujet de son examen. Si l'observation participante s'appuie sur une décentration qui permet de se mettre à la place d'autrui, il convient de prendre des mesures pour éviter que ce déplacement ne se fasse au détriment de la fonction de recherche, qui suppose une prise de distance⁹⁰. Dans cette position d'observateur participant, Antoine Hennion, lui-même amateur de musique, a proposé une nouvelle sociologie du goût, associée à une théorie de la passion, dans laquelle l'observateur prend en compte la médiation, cherchant à comprendre comment les personnes se construisent en même temps qu'elles élaborent les objets de leur passion⁹¹. Pour ne pas laisser ma propre passion biaiser son observation, les garde-fous de méthode : dans mon cas, j'ai fait varier les paramètres des festivals observés et je me suis efforcé de diversifier les entretiens.

Ce parcours apporte la preuve, s'il était encore nécessaire de le faire, que le lieu commun selon lequel les amateurs se tourneraient vers le théâtre pour compenser une carrière professionnelle décevante, est contredit par des exemples tels que le mien⁹². Écartant le soupçon de la frustration, je pouvais compter découvrir des désirs d'ordre artistique qui inspirent les pratiques théâtrales en amateur. Refermant ici le témoignage personnel de l'agent engagé dans le domaine, la rédaction revient au « nous » de modestie.

⁸⁸ Sur le choix de l'expression, voir § 3.3.3 L'intrication des valeurs, p. 198.

⁸⁹ Voir par exemple ce que déclare le lauréat de la médaille Fields (en 2010), la prestigieuse récompense pour des travaux en mathématiques : Cédric Villani, « Si c'est beau, on est probablement sur la bonne voie », *Philosophie magazine*, n° 101, Juillet-Août 2016, p. 70-75.

⁹⁰ Voir Jacques COENEN-HUTHER, *Observation participante et théorie sociologique*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 15 et 19. On trouvera un exemple d'observation participante dans le domaine théâtral dans l'ouvrage de Gay MCAULEY, *Not Magic but Work. An Ethnographic account of the rehearsal process*, Manchester, Manchester University Press, Collection Theatre. Theory, practice, performance, 2012 : l'auteure, spectatrice inconditionnelle de son propre aveu, rapporte comment elle a suivi l'intégralité des répétitions des travaux de Neil Armfield et de sa Company B pour la création de *Toy Symphony*, pièce inédite de Michael Gow à Sydney, en 2007.

⁹¹ Redonnant au goût un sens physique et étudiant « ce qui se passe » dans le travail du goût comme construction collective de soi à travers des relations et des objets, A. Hennion établit un parallèle entre l'usager de drogue et l'amateur de musique, parce qu'ils mettent les compétences acquises au service de la recherche d'un abandon. Voir Antoine HENNIION, Sophie MAISONNEUVE, Émilie GOMART, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française, Collection Questions de culture, 2000, p. 155-185.

⁹² Notons par ailleurs que le préjugé (que nous avons rencontré à diverses occasions) qui voit dans le milieu du théâtre amateur un champ accaparé par le milieu enseignant est démenti par un grand nombre de rencontres que nous avons faites, ce qui laisse entrevoir d'autres motivations à l'œuvre que la sensibilité pédagogique. Il est par ailleurs compréhensible que des militants engagés dans une défense de l'éducation populaire, dans l'esprit de la Ligue de l'enseignement, soient attirés par les pratiques théâtrales.

De la pratique à la théorie et retour

Si l'implication dans la pratique était notre motivation principale, notre goût pour la théorie n'aurait su en être dissocié, aussi notre recherche fut-elle marquée par les allers et retours entre ces deux sphères, ce que reflétera notre rédaction : nous partirons des observations pratiques, auxquelles nous associerons des réflexions théoriques le cas échéant.

En élaborant le cadre théorique avec lequel nos observations seront mises en dialogue, nous avons estimé que la discussion de certains points nécessitait l'approfondissement des positions conceptuelles en débat. Pour ne pas perdre de vue les objectifs de notre recherche, ces développements ont été renvoyés dans une annexe, qui peut aussi être lue comme un chapitre à part entière⁹³. Dans le corps principal de la thèse, quand le besoin se fera sentir de détailler plus précisément les arguments qui s'opposent sur certains aspects, nous renverrons en annexe ces incursions auxquelles nous avons eu recours pour tenter d'expliquer les faits relevés dans notre enquête.

Précisons que nous n'avons pas cherché à confirmer sur le terrain des hypothèses préalables : nous interrogeant au sujet de certains faits observés, nous avons cherché quelles théories en donnaient les explications qui nous paraissaient les plus appropriées. Compte tenu de notre engagement sur le terrain, nos investigations théoriques ont accompagné notre pratique et réciproquement. Ce mélange inextricable est incompatible avec une structuration rédactionnelle linéaire, qu'un document écrit doit cependant adopter : aussi annoncerons-nous les hypothèses théoriques susceptibles de faciliter la lecture et renverrons-nous, le cas échéant, aux développements plus conséquents proposés en annexe. Notons également que nous voyons apparaître dans notre démarche l'intrication dont il a été question plus haut et sur laquelle nous reviendrons⁹⁴.

Lorsqu'il nous semblera opportun d'investiguer des champs disciplinaires autres celui des Études théâtrales, nous ferons appel aux concepts qui nous apportent les éléments de compréhension les plus pertinents ; quand les spécialistes du domaine s'opposent sur certaines de ces hypothèses, nous mentionnerons la teneur de leurs désaccords dans la mesure où ces débats sont en relation avec notre sujet, indiquant l'option qui nous apparaît la plus éclairante en ce qui nous concerne. Notre recherche ayant trait aux discussions sur les questions esthétiques, nous convoquerons des réflexions qui proviennent du territoire de la philosophie, aussi bien que de ceux de la sociologie ou de l'anthropologie, considérant que les théories de l'art ont besoin de multiplier

⁹³ Voir Annexe : Cadre théorique 233

⁹⁴ Voir note 88, p. 30 et note 100, p. 35.

les approches ; il en sera de même quand on approfondira les notions d'« expérience » et de « valeur », toutes deux très intimement liées à notre étude, la première du fait de l'accent que nous mettons sur la pratique, la seconde ne pouvant être dissociée de l'idée de jugement. On précise encore que, lorsque nous exposerons les positions qui nous semblent le plus en phase avec nos observations, il s'agira des explications qui nous paraissent les plus pertinentes pour comprendre notre sujet, nous ne prétendons en aucun cas rendre compte de l'ensemble des conceptions et quand on évoquera des divergences ou des controverses, c'est dans la mesure où on les estimera en rapport avec notre étude.

Présentons maintenant notre problématique et la démarche que nous proposons de suivre en nous appuyant sur le terrain des festivals retenus : la question de savoir dans quelles conditions les pratiques théâtrales en amateur permettent de concilier désir, plaisir et exigence artistique. Un examen des mots contenus dans ce thème fait apparaître une tension entre la notion d'« exigence » et le terme d'« amateur », employé dans un certain sens : si un amateur est un dilettante, suivant une perspective péjorative, comment pourrait-il avoir quelque ambition artistique ? À supposer qu'un amateur se fixe néanmoins des critères d'exigence, resterait-il alors un amateur ? Les paradoxes qui surgissent ne proviennent-ils pas en partie des acceptions contradictoires associées à la notion d'« amateur » ? Rappelons la terminologie pour creuser les antinomies et présenter notre problématique.

Les tensions introduites par la poursuite d'une qualité professionnelle dans les pratiques en amateur

Cinq sens sont attribués au mot « amateur » dans le *Dictionnaire culturel en langue française*⁹⁵ :

1 *Amateur de...* : personne qui aime, cultive, recherche [...]

2 Amateur d'art : personne qui a la passion des objets d'art [...]

3 (1762) Personne qui cultive un art, une science pour son seul plaisir (et non par profession) [...]

4 (1859, dès 1833 chez Mérimée, à propos des toreros) Sports. Athlète, joueur qui pratique un sport sans recevoir de rémunération directe (opposé à *professionnel*). En fonction d'adj. *Peintre amateur*. → peintre du dimanche [...]

5 (1822, Stendhal) Péj. Personne qui exerce une activité de façon négligente ou fantaisiste. → **dilettante**. *Travailler en amateur. C'est du travail d'amateur*. [...]

⁹⁵ Alain REY [sous la direction de], *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, p. 249-250. Les changements de fonte, les mots en gras et en italique figurent dans le dictionnaire.

Dans la plupart des domaines où les amateurs s'adonnent à leur amour, leur passion, leur plaisir ou leur fantaisie et donc dans celui de la pratique théâtrale en particulier, des tensions, voire des contradictions, surgissent entre ces significations : un amateur qui cultive un art sans s'y consacrer à titre professionnel ne risque-t-il pas de se comporter en dilettante ? Et, s'il décide d'acquérir les compétences qui lui manquent, reste-t-il un amateur ? Au cœur de ces contradictions, on décèle l'opposition entre la spontanéité et la technicité ou l'authenticité et le métier : dichotomie qui soulève la question des parts respectives du talent et du savoir-faire. Cette affirmation tend à confondre le « talent » et la « sincérité », associant à l'inverse une connotation manipulatrice à la « virtuosité » ; on peut aussi y voir une célébration du « génie créateur », dont l'inspiration ne serait pas viciée par des calculs intéressés. Ces remarques se situent à un niveau assez général, elles font néanmoins ressortir à quel point une interrogation sur la valeur des pratiques théâtrales en amateur est liée aux débats qui divisent les théoriciens de l'art. On rappelle que l'expression développée « en amateur » contenue dans celle de « pratique théâtrale en amateur » a fait l'objet de commentaires s'inscrivant dans une analyse serrée du terme « amateur », envisageant les divers usages et variantes, dans l'ouvrage *Du théâtre amateur...*⁹⁶ : il en ressort que les emplois lexicaux recouvrent des enjeux symboliques en matière d'identité, revendiquée ou imposée, que nous allons retrouver dans notre recherche.

Pourquoi associer « valeur » et « exigence artistique » ? Le mot « exigence » véhicule le sens de « ce qui est commandé par les circonstances [...] ; ce qu'une personne (et PAR EXT. une collectivité, un pays) réclame d'autrui⁹⁷ ». En matière de pratique théâtrale, parler d'« exigence artistique », désigne alors un niveau de qualité attendu par les spectateurs envers la proposition qui leur est faite mais aussi bien une ambition que la troupe se fixe elle-même. La « valeur » est « ce en quoi une personne est digne d'estime (quant aux qualités que l'on souhaite dans le domaine moral, intellectuel, professionnel) ; c'est également le « caractère mesurable (d'un objet) en tant que susceptible d'être échangé, mesuré⁹⁸ ». En ce sens, la valeur d'un spectacle est une reconnaissance du travail accompli, de ce qu'il procure de ces différents points de vue, de ce qu'il en coûte aussi ; comme on l'annonçait, notre recherche suppose le recours à des disciplines diverses, dont les perspectives compléteront celles des Études théâtrales, de la philosophie à la sociologie, en passant par l'anthropologie.

Reprenant la définition de l'amateur donnée en début de chapitre⁹⁹, nous remarquons alors que, dans les deux dernières acceptions, ce que produit l'amateur est dévalorisé, puisque ce qu'il

⁹⁶ M.-M. MERVANT-ROUX, « Introduction », *op. cit.*, p. 10-12.

⁹⁷ A. REY, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 963.

⁹⁸ A. REY, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 2636.

⁹⁹ Voir note 95, p. 31.

accomplis se fait sans toucher de rémunération ou de façon négligente. Dans un cas, l'objet ne peut être rapporté à un étalon de comparaison monétaire, alors que dans l'autre sa valeur est dérisoire. Ces commentaires justifient un approfondissement de la notion de valeur dans l'absolu et dans le cas des pratiques artistiques en particulier.

Supposant que des préjugés sont à l'œuvre derrière ces considérations défavorables aux amateurs, on se propose de les révéler sur le terrain et dans la théorie et de vérifier dans quelle mesure ces *a priori* sont fondés ou non ; nous chercherons alors jusqu'à quel point la reconnaissance des mérites réciproques de chaque position peut conduire à une réconciliation des valeurs associées, si les antagonismes peuvent être surmontés par l'adoption d'un point de vue plus englobant ou en effectuant un changement de perspective. Notre étude partira de nos observations, nous efforçant d'interpréter les données recueillies et nous nous demanderons si ces éléments sont susceptibles d'alimenter les débats théoriques sur la question de l'art. Au fil de notre enquête, nous chercherons aussi à savoir, en matière artistique, si la qualité dépend ou non, d'une intention désintéressée en dernière instance. On se demandera également si l'acquisition d'un savoir-faire compromet ou favorise, une certaine authenticité. On s'interrogera aussi au sujet de la sincérité : est-elle possible, est-elle souhaitable et pourquoi ?

Notre point de départ sera le plaisir, une motivation souvent attribuée aux amateurs, aussi bien dans une optique méliorative que de façon dépréciative ; mais le plaisir n'est-il pas porteur de connotations positives ou négatives, selon le point de vue adopté ? D'un côté, on approuvera un plaisir qui contribue au bien-être d'un individu et le rend meilleur ; de l'autre, on blâmera un passe-temps coupable, un divertissement au sens pascalien, qui détourne de ce qui est important. Rien de surprenant à découvrir ici des considérations morales, l'emploi du qualificatif « amateur » correspond parfois à une prise de position surplombante et nous avons noté que le terme de « valeur » est porteur de significations éthiques. Notre première partie sera donc consacrée au plaisir, dont nous chercherons à savoir en quoi il est propre aux amateurs et comment il se manifeste dans les festivals, nous demandant s'il est compatible avec des objectifs de qualité artistiques. Dans nos observations de terrain, un point nous intriguera dans cette première partie, l'absence de désaccord esthétique ouvertement exprimé. Nous examinerons sommairement la place du plaisir dans les théories esthétiques pour tenter d'expliquer cet apparent unanimité.

Ayant fait l'hypothèse que les festivals réunissent les conditions propices aux rencontres entre publics et troupes autour d'esthétiques diverses, nous relaterons dans une deuxième partie ce que nous apprennent à ce sujet nos enquêtes, en abordant la question du jugement, nous intéressant d'abord aux aspects de programmation. Pour approfondir la question de la valeur, nous étudierons notamment les procédures d'évaluation des spectacles en nous demandant comment les amateurs concilient le respect mutuel qu'ils se doivent et le fait d'avoir à arbitrer entre diverses propositions

artistiques, notamment quels critères sont mis en œuvre et quelles priorités leur sont associées. Reprenant l'appel de Jean-Marc Larrue à une inscription intentionnelle des pratiques en amateur dans l'histoire de l'art, nous examinerons en particulier les dossiers de candidature dans les festivals. Prenant acte de la très faible présence des notes d'intention dans ces dossiers, nous interrogerons la place de l'intentionnalisme dans les théories de l'art. Constatant d'autre part qu'un des objectifs que se fixent les comités de programmation, l'amélioration de la qualité des spectacles, soulève des difficultés dans les relations avec les troupes, nous creuserons en particulier la notion d'objectivité, souvent invoquée par les amateurs eux-mêmes.

Estimant que la valeur ne se résume pas à la seule dimension artistique, nous aborderons dans la troisième partie la question des valeurs au travers des manifestations de reconnaissance qu'elles suscitent : nous reviendrons à cette occasion sur les relations que les amateurs entretiennent avec les professionnels, en nous demandant comment l'estime mutuelle se combine avec la revendication d'autonomie, toujours dans le cadre des festivals. Un débat sur l'engagement social des amateurs nous apportera un nouveau témoignage, qui confirmera d'une part qu'on ne peut séparer les enjeux sociaux et les choix esthétiques, d'autre part que ces sujets provoquent une gêne et des comportements d'évitement. Nous mettrons alors nos observations en rapport avec le pragmatisme de John Dewey, pour qui l'art est une expérience qui intensifie la vie. Nous prolongerons ces réflexions par l'analyse que fait Dewey du processus de formation des valeurs ; constatant une interdépendance réciproque des différents aspects, qui ne fait pas l'objet d'une séparation, nous baptiserons « intrication des valeurs¹⁰⁰ » ce phénomène, qui rend d'autant plus difficile les discussions qu'elles mettent en jeu les convictions personnelles profondes. L'importance de ce phénomène pour notre recherche nous a paru telle que nous faisons figurer l'expression dans le titre.

Constatant à l'issue de notre recherche que nous n'avons pu observer de dialogues entre amateurs lors desquels se seraient sereinement exprimés de véritables désaccords esthétiques, dans un respect mutuel, nous évoquerons les possibilités qu'ouvrent une autre forme d'échange, les rencontres entre troupes, lors desquelles des spectacles ou des extraits de travaux sont présentés sans que la présence de spectateurs extérieurs soit requise. Mais suffirait-il de changer de terrain, ne conviendrait-il pas plutôt de s'interroger sur le bien-fondé de la démarche : pourquoi attacher de l'importance à l'expression d'une intention ? Nous reviendrons pour conclure sur cette question de l'intention et nous mettrons en regard les pratiques et les discours pour remarquer que les amateurs choisissent d'agir, ce qui ne les empêche pas de réfléchir mais qu'ils évitent de s'exprimer sur leurs choix.

¹⁰⁰ Nous empruntons cette expression à la physique théorique, voir § 3.3.3 L'intrication des valeurs, p. 198.

1 Le rôle du plaisir dans la relation à l'art

« Ah ! quel plaisir de se retrouver ici ! – Ah ! quel plaisir de vous revoir, où sont les autres membres de la troupe ? etc. » : ces exclamations ont résonné à de multiples reprises dans le hall de l'Espace Bel-Air de Châtillon-sur-Chalaronne, où nous attendions ce 12 mai 2015 l'ouverture du guichet pour régler les diverses formalités de notre séjour. Ces interjections ont éveillé le souvenir de celles entendues dans le cadre d'autres festivals auxquels nous avons participé et préfiguraient celles qui fuseraient dans l'entrée de la MJC de Narbonne fin juin-début juillet 2015, où seraient accueillies les troupes. Même en faisant la part des conventions, de l'exercice obligé dont peu de personnes sont dupes, force est de reconnaître qu'au fil de nos entretiens et plus généralement au cours de notre pratique, nous avons rencontré des amateurs heureux de contribuer à un projet collectif en apportant leur savoir-faire en matière de bricolage, de confection, de tenue de compte ou encore de relation publique. Ce bonheur ne prémunit pas toujours contre les difficultés rencontrées dans l'entreprise d'une construction en commun mais la variété des mobiles permet de surmonter bien des obstacles et génère une grande diversité dans les spectacles proposés.

La diversité des pratiques est un fait d'expérience que nous avons constaté, au fil des rencontres et tout au long de notre engagement : le thème du plaisir invite à oser une métaphore sur la variété des positions envisageables et sur la recherche de façons de renouveler les sources de satisfaction. Nous examinerons les différentes stratégies mises en œuvre selon le type de plaisir recherché, nous demandant si de grands types de comportements se dégagent, qui offriraient des clés de compréhension éclairant la relation entre la dimension hédoniste et l'exigence artistique. La sociologie de la passion cherche à comprendre comment les personnes se construisent en même temps qu'elles élaborent les objets de leur passion : suivant cette démarche, l'analyse du plaisir prend en compte les conditions dans lesquelles celui-ci s'échafaude, sans se limiter au seul moment de sa satisfaction ; il faut donc s'intéresser autant aux moments de préparation qu'aux réussites ou aux échecs, le plaisir ne va pas sans contreparties, des efforts doivent être consentis, qui ne sont pas toujours payés de retour. Dans le cas des festivals, on peut intervenir comme organisateur, comme acteur sur la scène ou comme spectateur dans la salle, en changeant parfois de position ; nous adopterons ces trois perspectives, en nous demandant à chaque fois ce qu'il en coûte et les bénéfices qu'on peut espérer en retirer, de façon à comprendre quels types de plaisir expliquent qu'on consacre son temps, son énergie et aussi de l'argent à l'organisation, à la pratique du plateau ou

encore à assister aux spectacles. Nous tenterons de dégager des caractéristiques qui seraient propres aux pratiques en amateur et qui éclaireraient les raisons qui poussent les amateurs à consacrer du temps et de l'énergie aux festivals. L'ensemble de la démarche sera alors rapporté à la perspective d'une analyse en termes de conduite esthétique, qui sera elle-même interrogée dans ses rapports avec l'expérience artistique.

Nous commençons par la joie évidente que prennent les amateurs à construire quelque chose ensemble, un spectacle ou un festival.

1.1 Le plaisir d'être bénévole

Les bénévoles déploient souvent leur savoir-faire sans se ménager, la plupart des participants en témoigneront, ils prennent visiblement du plaisir à s'activer dans les festivals. Les gratifications retirées n'existeraient cependant pas sans efforts consentis, l'examen des avantages retirés et de ce qu'il faut mettre en œuvre pour les obtenir va nous conduire à relativiser un préjugé qui associe l'amateurisme à la gratuité.

1.1.1 L'engagement des bénévoles

L'ancienne présidente du comité départemental parisien de la FNCTA nous a cité le cas de la Mansonnère, troupe qui a en charge l'organisation du festival de Maisons-Laffitte et dont les membres font eux-mêmes les sandwiches qui seront offerts aux comédiens, « non pas par économie mais pour le plaisir d'être ensemble, de partager des moments ». Le plaisir procuré par un festival s'obtient au prix d'efforts consentis, comme en témoignent deux membres du bureau du comité départemental Bouches-du-Rhône de la FNCTA :

Les accueils sont très professionnels, j'insiste sur le président, Alain Sisco, avec le travail qu'il fait, il négocie les salles avec la mairie, les directeurs de théâtre, la région de façon à ce que la troupe ait la salle toute la journée, du matin au soir, avec toute l'équipe du théâtre, éclairagiste, son, costumiers, ce sont vraiment des conditions idéales. Ensuite, il y a un apéritif somptueux à l'issue de chaque spectacle. Le financement vient en partie de la mairie et puis de la région, quelques sponsors, on a de plus en plus de mal à en trouver et des recettes. Le prix des places FNCTA était de 5 € cette année, je crois et 8 ou 9 € hors FNCTA. On est très suivis par la presse, le journal [*en ligne des événements culturels de Marseille et la région PACA*] *la Zibeline*, écrit des critiques des spectacles de Marseille, la Provence vient, FR3 aussi et LCM. On a une vitrine d'exposition sur la Canebière et des affiches dans toute la ville, c'est la ville qui nous l'offre, elle est très partenaire. L'apéritif somptueux à la fin de la représentation se fait avec la troupe et avec le public, qui sait que l'apéritif a lieu. C'est en soirée, 20h30, toujours, les gens restent, attendent les comédiens pour discuter avec eux. Les comédiens reçoivent les cadeaux des sponsors, ils ont des sacs, des casquettes, des T-shirts,

des livres sur Marseille, des bouteilles d'apéritif, de l'huile d'olive, tout ce qu'on a, on fait une grande corbeille, la troupe la reçoit en cadeau. / – Il faut redire que c'est Alain Sisco qui réalise l'apéritif. / – C'est un passionné de cuisine, il peut y avoir de la soupe au pistou. / – Là, c'est lui, au nom de tout le théâtre, c'est bien, tout le monde discute¹⁰¹.

Nous reconnaissons ce caractère de convivialité souvent associé au théâtre amateur. À ce sujet, Émilie Chelli a proposé des pistes psychanalytiques pour interpréter les motivations de l'appartenance à une troupe et les interdépendances avec l'exigence de qualité¹⁰². É. Chelli rapproche le désir de faire du théâtre de l'illusion groupale, cet état psychique qui se manifeste dans des groupes sous la forme : « nous sommes bien ensemble, nous constituons un bon groupe, notre chef est un bon chef », autorisant la transgression et affranchissant du principe de réalité ; les règles du groupe sont différentes de celles de la vie courante, ce qui suscite une angoisse contre laquelle la convivialité est une défense ; le clivage en bon et mauvais permet de limiter le clivage par morcellement et de préserver l'essentiel en soi ; le narcissisme groupal est une tentative de retrouver le bon sein , le leader favorise cette régression ; l'illusion groupale instaure un narcissisme qui aide à affronter la régression nécessaire au processus créatif ; l'artiste est semblable à un enfant expérimentant une aire transitionnelle. Nous intéressent pour le moment aux contraintes que génèrent l'organisation d'un festival, les détails donnés dans les propos que nous rapportons montrent cependant que cette chaleur ne s'obtient pas sans coût et qu'elle bénéficie de nombreuses participations, qu'il faut savoir susciter et récompenser par du plaisir donné en retour.

L'exemple donné par Anne-Cécile Voisin, directrice de l'ADEC 56, illustre l'importance de cette composante nécessaire à la réussite qu'est le bonheur d'accomplir quelque chose ensemble mais aussi les difficultés qu'il faut surmonter : A.-C. Voisin nous a dressé un rapide historique du festival régional de Josselin, organisé par l'ADEC 56. Ce festival, qui fêtait en 2016 sa 33^{ème} édition du 4 au 7 mai, s'est toujours tenu pendant le week-end de l'Ascension, ce qui permet de disposer de plusieurs jours de congés, ingrédient crucial dans le théâtre amateur¹⁰³. Le festival avait débuté à Guer, avant de se tenir à Lizio, commune qui souhaitait mettre en avant le label de « Petite Cité de Caractère » pour valoriser son patrimoine. Dans les années 1990, les locaux de l'ADEC 56 ont déménagé à Josselin ; Lizio avait obtenu un budget pour aménager la salle polyvalente, qui pouvait accueillir des mariages, la hauteur de plafond était trop faible pour certains spectacles. Un autre site fut utilisé pour les spectacles du festival, le Centre culturel qui s'était construit au Roc Saint André présentant l'avantage de permettre facilement les accroches des décors et des projecteurs, sans qu'il

¹⁰¹ Entretien O22.

¹⁰² É. Chelli se réfère aux ouvrages de Didier Anzieu, *Le Groupe et l'inconscient*, Paris, Dunod, 1975 et *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1995 ; ainsi qu'aux travaux de Melanie Klein dans *Envie et gratitude*, Paris, Gallimard, 1968. Émilie CHELLI, « La convivialité au service du théâtre. Quelques pistes psychanalytiques », in M.-M. MERVANT-ROUX, *Du théâtre amateur...*, op. cit., p. 289-298.

¹⁰³ Voir note 72, p. 22.

y ait besoin de transporter le matériel à chaque fois ; mais ce fut au détriment de la dimension festive pour les spectateurs, qui ne se déplaçaient pas tous entre les différents lieux, « on avait perdu ce qui faisait le cœur du festival ». La perturbation involontairement occasionnée a fait prendre conscience à tous ceux qui constituent l'équipe, les permanents comme les bénévoles, que ce qui les rassemble, c'est de construire, équiper, s'approprier les lieux : « transformer la salle, bricoler, se surprendre ».

Une de nos interlocutrices, qui fait partie du Comité d'organisation de Châtillon-sur-Chalaronne (COC¹⁰⁴) et participait à titre bénévole au festival en 2015, alors qu'elle est aussi très active dans sa troupe, nous faisait part de la satisfaction qu'elle éprouve à rendre service, à faire quelque chose de concret, à se sentir utile. Faisant du théâtre depuis une dizaine d'années, également présidente d'une association de gymnastique volontaire, cette personne participe activement au volet organisationnel ; son plaisir vient surtout de retrouver les gens, qui eux-mêmes viennent souvent parce qu'ils la connaissent personnellement : les contacts sont gardés dans l'année, alimentant l'envie de savoir les projets que chacun poursuit, d'aller se voir jouer mutuellement¹⁰⁵. La même personne regrette néanmoins de ne pas avoir le temps d'aller voir certains spectacles, sans pour autant échanger beaucoup avec les troupes, avec lesquelles les discussions restent limitées aux questions d'hébergement. Certes, le bar pourrait être un lieu favorable pour les rencontres mais celles-ci ne peuvent avoir lieu aux heures d'ouverture, alors que les recettes correspondant aux ventes de boisson sont un élément nécessaire à l'équilibre budgétaire du festival. Cette remarque relative à un aspect financier nous incite à creuser la question du coût que recouvre la notion de gratuité associée à la pratique en amateur.

1.1.2 Le plaisir et la gratuité

Le caractère non lucratif des pratiques théâtrales en amateur n'est pas la différence majeure qui fonde ce qui les distingue de celles des professionnels, affirme Marie-Madeleine Mervant-Roux, commentant le décret du 19 décembre 1953¹⁰⁶. Cette position s'appuie sur les constats historiques

¹⁰⁴ Le COC se réunit une fois par mois dès la rentrée de septembre, pour préparer l'édition suivante. Comme d'autres membres du COC qui ne résident pas à Châtillon-sur-Chalaronne, notre témoin parcourt la soixantaine de kilomètres dans les deux sens qui séparent la ville du festival de la région lyonnaise pour assister à chaque réunion.

¹⁰⁵ Pour éviter de donner une vision trop idyllique, précisons que S. Gavignon a aussi mentionné qu'il arrive que certaines troupes ne se comportent pas correctement, dans leurs relations avec les organisateurs, les autres troupes ou les spectateurs, et que le COC sait aussi en tenir compte, selon la gravité des manquements aux règles implicites de bonne conduite.

¹⁰⁶ Le décret est reproduit à la suite de l'article de L. FLEURY, « Généalogie... », *op. cit.*, p. 73-74 ; on peut aussi le trouver en ligne : <http://www.culture.gouv.fr/culture/dts/reglement/decret53.html>, consulté le 5 août 2016. Une analyse du décret se trouve également dans la communication de Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Des "sociétés d'amateurs" au "théâtre amateur" : les liens du lexical avec l'économique », in Catherine NAUGRETTE, [dir.], *Le prix de l'art. Le coût et la gratuité* (San Servolo, Université d'été, 06-10/06/2011), Paris, L'Harmattan, Collection Arts et médias, 2013, p. 61-74.

d'Élie Konigson¹⁰⁷, selon qui la situation du théâtre urbain européen aux XV^e et XVI^e siècles se caractérise par deux grands modes d'expression d'une même « fonction dramatique » : un théâtre professionnel, foncièrement itinérant, en rupture par rapport au tissu social ; un théâtre amateur, inscrit dans la vie de la cité. Une caractéristique qui correspond à ces façons différentes de remplir cette même fonction dramatique consiste en ce que les professionnels jouent parce que c'est leur métier, alors que les amateurs jouent pour leur plaisir. Précisons comment nous reprenons l'analyse historique d'É. Konigson et comment nous l'adaptions au cas qui nous concerne : pour les professionnels comme pour les amateurs, c'est un même besoin de s'accomplir par l'activité théâtrale qui est très souvent évoqué pour rendre compte de leur engagement et les uns comme les autres éprouvent du plaisir à (se) réaliser dans l'exercice de cet art ; la différence réside dans les choix de vie respectifs, les professionnels ayant décidé d'assumer les risques économiques pour satisfaire leur envie, alors que les amateurs prennent le parti d'y consacrer leur temps libre. Interrogeons alors les conséquences qu'entraîne cette spécificité des praticiens en amateur, qui jouent pour leur plaisir¹⁰⁸ mais en se réservant une marge de sécurité : du point de vue artistique, qu'implique le fait de se réserver une marge protectrice ? Quel prix les amateurs sont-ils prêts à payer pour satisfaire leur plaisir ? On propose une analyse en termes de coûts et de bénéfices sur les différents plans, sans séparer l'organisation matérielle de l'exigence artistique et demandons-nous ce qui se passe quand la place donnée à l'exigence artistique s'accroît : quand la recherche de qualité fait appel à une rigueur accrue, cette priorité ne se fait-elle pas au détriment du plaisir, comment les spécificités propres aux amateurs s'en trouvent-elles affectées ?

Si un amateur est une personne « qui pratique seule ou en groupe une activité artistique à titre non professionnel et qui n'en tire aucune rémunération¹⁰⁹ », cela ne signifie absolument pas que cette activité n'a pas un coût, certains allant jusqu'à dire, comme ce comédien prenant sur son temps de loisir pour répéter, plutôt que de lézarder au soleil : « on n'est pas payés mais on paierait s'il le fallait, tellement on est bien, là ! » Marie-Madeleine Mervant-Roux a dissipé l'image mythologique qui n'avait pas été remise en question jusque là :

[celle de 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

¹⁰⁷ Élie KONIGSON, « Traditions et lisières », in *Un art urbain au pied du mur : les rendez-vous de Lieux publics, Marseille, Palais du Pharo 29-30 janvier 1993 / Lieux publics, Centre national de création pour les arts de la rue*, Marseille, 1993, p. 14-17. Cette assertion va à l'encontre de la vision couramment répandue qui réduit le théâtre amateur à être une version non payée du théâtre professionnel, une autre façon (éventuellement dégradée) de faire la même chose, voir M.-M. MERVANT-ROUX, « Des "sociétés d'amateurs" ... », *op. cit.*, p. 66. Ce point constitue une des thèses-clés exposée dans son « Introduction », in M.-M. MERVANT-ROUX, *Du théâtre amateur...*, *op. cit.*, p. 12-14 notamment.

¹⁰⁸ Ce sujet a motivé le travail qui se trouve à l'origine de la présente thèse : *Plaisir et esthétique dans les pratiques théâtrales en amateur*, Rennes, Université Rennes 2, Mémoire de Master de recherche en Arts du spectacle, année universitaire 2008-2009.

¹⁰⁹ Loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, article 32.

second, de convivialité, de proximité et de communauté spontanée : [... Si] en effet les acteurs [amateurs ne] sont pas personnellement rétribués, le théâtre d'amateurs 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 : 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 amateur¹¹⁰.

Les tarifs de billetterie doivent en effet contribuer à éviter que les dépenses à la charge des troupes ou des festivals ne déséquilibrent trop lourdement le budget. Les règlements destinés aux troupes qui posent leur candidature précisent dans quelles conditions leurs frais de déplacement et d'hébergement seront pris en charge : selon les moyens et les politiques d'accueil propres à chaque festival, on proposera au minimum un logement chez l'habitant ou en foyer d'accueil ou encore à l'hôtel le soir de la représentation, éventuellement la veille ou sur la durée du festival, de même pour la restauration et l'accès aux autres spectacles.

Du point de vue des troupes, l'hébergement représente un coût en argent, certes, mais en temps également, comme nous le confiait la personne membre du Comité d'Organisation de Châtillon-sur-Chalaronne (COC) : les troupes ne restent pas forcément longtemps, celles qui ont réussi à figurer au programme d'autres festivals se tenant à la même époque partent dès leur représentation terminée ; sinon, elles sont logées dans un lycée à proximité du festival, les chambres sont propres, pas chères, ceux qui le peuvent, restent. Si les troupes ne sont prises en charge qu'entre la veille et le jour de la représentation, c'est bien entendu parce que l'accueil au lycée est facturé ; il en est de même pour la restauration : où l'on voit que la « gratuité » n'en est pas une du point de vue des participants, certains allant jusqu'à payer des suppléments s'ils ne peuvent, pour raison de santé ou par choix, s'accommoder de dormir dans des chambrées de quatre personnes, s'ils ne veulent pas loger chez l'habitant ou s'ils ont des impératifs d'ordre alimentaire.

On peut choisir d'équilibrer son budget autrement, comme nous a déclaré Patrick Schoenstein, le président de la FNCTA, qui organise le festival « L'Humour en poche » avec le théâtre de la Roële qu'il préside également, à Villers-lès-Nancy :

J'ai obtenu une subvention annuelle de la ville qui provisionne un budget pour le festival tous les 3 ans. J'ai 12000 € chaque année de la ville et donc 36000 € [tous les 3 ans] pour organiser le festival, plus 5000€ du conseil général, plus 3 à 4000 € du conseil régional, soit 40-45 k€ de subvention, ce qui permet d'organiser.

¹¹⁰ M.-M. 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, Vol 5, p. 159-176, Site HAL Archives ouvertes, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00655302v1>, consulté le 13 août 2016, p. 6.

Je peux héberger les troupes en hôtel 2 étoiles, les repas sont des repas traiteurs. J'essaye de faire en sorte que tout le monde soit reçu à la même enseigne. Une troupe qui vient jouer, elle fait un cadeau au festival, si les troupes ne viennent pas, le festival n'existe pas, je veux qu'elles soient traitées comme des invités. Peu arrivent avant le vendredi. C'est une autre question, qui participe de l'artistique : trop souvent, les organisateurs lancent la manifestation, sélectionnent et après réalisent que l'hébergement et la nourriture vont coûter cher, on va les mettre au lycée et ils auront un sandwich ; je pense que si la troupe est bien reçue, elle va donner le meilleur d'elle-même, c'est une question de respect entre les gens. Pour les compagnies, la réussite d'un festival, c'est l'accueil du public. Si la salle est pleine et que la représentation marche bien, la compagnie accepte toutes les conditions imaginables.

Manifester sa reconnaissance aux troupes sans lesquelles le festival ne pourrait avoir lieu : le président de la FNCTA est revenu sur ce point, qui lui tient à cœur, quand il nous a confié, à une autre occasion :

Je prends un cas d'où je viens, un festival international en Suisse, à la Tour-de-Peilz, les troupes sont prises en charge pour les frais de déplacement uniquement à partir de la frontière, les troupes sont logées en auberge de jeunesse en chambre collective, les repas ne sont vraiment pas terribles. Par contre, ce festival accueille dix troupes, il y avait au moins 30 invités officiels, moi j'étais invité en tant que président de la fédération française. Il y avait le président de la fédération belge et sa femme, le président de la fédération italienne et sa femme, tout ce beau monde était logé en hôtel 3 étoiles, alors que les troupes étaient en auberge de jeunesse.

Comble de l'ironie, il faut que j'en rediscute avec eux à tête reposée, il y a un jury et donc il y a des prix, la totalité des prix est dotée de 6000 Francs suisses, disons 6000 €. Il y a trois prix, trois troupes se répartissent ces 6000 €, les sept autres n'ont rien, je pense qu'il vaudrait mieux que ces 6000 € soient mis dans des repas corrects ou dans l'hébergement des troupes, ou que ce soit équitablement réparti, 6000 € entre 12 troupes, ça fait 500 € par troupe, plutôt que d'en favoriser 3. C'est ce que j'ai toujours fait à la fédération sur les Masques d'or, il n'y a pas de prix en argent, les troupes sélectionnées sont prises en charge totalement, frais de déplacement, hébergement à l'hôtel. Après, celle qui gagne, pour s'y retrouver, il lui faut faire fructifier son prix, auprès de sa mairie, de sa ville, de son conseil départemental, etc. Il vaut mieux essayer d'être le plus honnête avec les troupes.

Sur ce point, je n'arrive pas à faire comprendre à certains organisateurs de festivals que, si leur festival existe, ce n'est pas parce que eux l'organisent mais parce qu'il y a des troupes qui viennent jouer gratuitement. Je me demande comment faire pour que tous les organisateurs prennent conscience de ça, je me dis pourquoi est-ce qu'ils organisent des festivals ? Pourquoi certains se disent à un moment donné, on va organiser un festival, j'ai peur d'en arriver à la conclusion que c'est pour se faire valoir eux-mêmes.

Qu'est-il préférable ? Quand les finances le permettent, vaut-il mieux faire en sorte d'accueillir toutes les troupes dans les meilleures conditions possibles ou décerner des prix en distinguant les troupes qui remplissent le mieux les critères définis par les organisateurs et le jury ? Selon la position adoptée, il y a égalité de traitement ou décision de mettre en avant quelques-uns, au

détriment des autres. Pour être complet, il faudrait également tenir compte des conditions particulières à chaque troupe, certaines ayant plus facilement accès à des moyens de répétition, par exemple, selon leur implantation locale. Quoi qu'il en soit, l'enseignement qu'apportent ces considérations d'ordre matériel sur l'exigence artistique est indirect : on voit dans ces efforts déployés par les amateurs des indices de leur engagement, jusqu'où ils sont prêts d'aller pour satisfaire leur passion. Bien évidemment, cela ne saurait être un gage de qualité, aussi va-t-on changer de perspective et chercher ce que la présence sur scène nous apprend : quels bénéfices en retirent les acteurs, sans oublier ce qu'il en coûte de nourrir son désir d'évoluer sur un plateau.

1.2 Le plaisir de jouer

Adoptant maintenant pour notre analyse du plaisir le point de vue de la scène, nous continuons à mettre en regard des satisfactions attendues les efforts déployés pour obtenir celles-ci. Nous commencerons par la préoccupation de ce qu'il en coûte de jouer une pièce, en matière de droits d'auteur : le poids de ce poste dans les dépenses apparaît comme une entrave au plaisir, pour les troupes dont les moyens financiers ne permettent pas de s'acquitter de cette charge. Quand les troupes préfèrent contourner l'obstacle en procédant à des montages ou en écrivant des textes originaux pour échapper à cette obligation, ces choix esthétiques sont dictés par des considérations budgétaires que nous examinerons. Notre analyse du plaisir de jouer et des coûts associés se poursuivra par l'analyse des efforts à consentir pour aller à la rencontre de spectateurs autres que ceux qui suivent habituellement les troupes. Puis nous aborderons l'aide et les conseils qu'une fédération de théâtre amateur telle que la FNCTA apporte dans l'organisation des festivals, ce qui permet de diminuer les charges et de donner plus de place au plaisir. Cet examen sera complété par celui du plaisir de se mesurer à d'autres troupes et des inconvénients auxquels il faut parfois faire face.

1.2.1 Le coût du plaisir de jouer et le droit d'auteurs

Après avoir étudié les formes de l'échange dans les sociétés archaïques, Marcel Mauss conclut son essai sur le don par des observations morales sur les civilisations occidentales actuelles : la propriété artistique, littéraire et scientifique est une reconnaissance du don que le travailleur a fait

de sa vie et de son labeur à la collectivité¹¹¹. M. Mauss en appelle à revenir à des mœurs de « dépense noble » et que l'individu défende ses intérêts, personnellement et en groupe, que reviennent « la joie de donner en public ; le plaisir de la dépense artistique généreuse [...] » ; les faits qu'il étudie sont « des faits sociaux totaux ou, si l'on veut – mais nous aimons moins le mot – généraux : c'est-à-dire qu'ils mettent en branle dans certains cas la totalité de la société et de ses institutions (potlatch, clans affrontés, tribus se visitant, etc.) et dans d'autres cas, seulement un très grand nombre d'institutions, en particulier lorsque ces échanges et ces contrats concernent plutôt des individus ». Dans cette citation de M. Mauss, l'emploi de l'expression « faits sociaux totaux » entre évidemment en résonance avec la référence qu'y font M.-C. Bordeaux, M.-M. Mervant-Roux et Jean Caune dans *Le Théâtre des amateurs...* : comme le soulignent ces auteurs, la compréhension du théâtre des amateurs, « plus encore que le théâtre des professionnels, [...] ne réside pas dans l'analyse d'un objet ou d'une forme, mais dans une modalité du lien social tissé par une dynamique qui met en jeu liberté et contrainte, don et réception, plaisir esthétique et effet de reconnaissance¹¹². » Dans notre étude du plaisir d'être sur le plateau, nous ne pouvons ignorer cet aspect particulier, ce qu'il en coûte à une troupe de jouer un auteur.

Effectivement, tout travail mérite d'être rétribué, il est normal que les auteurs reçoivent une part qui les aidera à poursuivre leur œuvre ; cependant, les troupes amateurs estiment que les droits dont elles doivent s'acquitter auprès de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) atteignent parfois des montants qui ne leur permettent pas d'équilibrer le coût de la représentation et sont plus élevés que ceux réglés par les professionnels¹¹³. À ce propos, Jean-Paul Alègre, qui a présidé la commission Théâtre de la SACD nous a expliqué :

C'est vrai, l'explication est technique, la SACD fonctionne par perception et répartition, qui ne posent aucun problème dans le cas d'un spectacle professionnel et n'emploie pas de personnel [*car il est traité de façon automatique à partir des fichiers reçus*]. Notre ami Philippe Reyné joue dix fois de suite *Le Paquet*¹¹⁴ dans un théâtre, il a une licence, il n'y a pas de travail à faire, on téléphone au théâtre, qui nous dit, tant d'entrées, tant de droits. J'ai vu qu'il y a un spectacle à Peyriac-de-Mer, une soirée avec un monologue de Jean-Michel Ribes, un petit dialogue de Dubillard, une pièce de Foissy, la perception est d'une complexité effarante, c'est le coût de traitement qui est lourd. Ça peut effectivement aller jusqu'à 30% de plus. Il est évident qu'un spectacle qui s'installe à Paris pour deux ans, les droits d'auteur tombent automatiquement tous les soirs,

¹¹¹ Marcel MAUSS, « Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques » in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, Collection Quadrige, 2004 [1^{ère} éd. 1973, Extrait de l'*Année Sociologique*, seconde série, 1923-1924, t. I], p. 260-274.

¹¹² M.-C. BORDEAUX, *et al.*, « Présentation » in M.-C. BORDEAUX, *et al.*, *Le Théâtre des amateurs...*, *op. cit.*, p. 20.

¹¹³ Dans le cas du Théâtre du Peuple de Bussang, une lettre de l'administratrice au directeur général des Impôts en 1970 s'étonnait de la « monstrueuse erreur » qui lui valait de voir ce lieu considéré et taxé comme un théâtre professionnel, voir Bénédicte BOISSON et Marion DENIZOT, *Le Théâtre du Peuple de Bussang. Cent vingt ans d'histoire*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 162-163.

¹¹⁴ *Le Paquet* est un monologue de Philippe Claudel sur la solitude. La mise en scène par la compagnie Illusoire jardin fait intervenir également une danseuse. Nous revenons sur ce spectacle note 175, p. 68 et note 433, p. 169.

pratiquement sans traitement. Les droits sont moins élevés pour les professionnels, c'est une question de justice.

C'est par ce surcroît de travail de traitement que J.-P. Alègre explique une différence de taux entre spectacles amateurs et professionnels, qui peut atteindre jusqu'à 30% ; certaines troupes amateurs trouvent une parade en écrivant elles-mêmes leurs textes, d'autres prennent une licence d'entrepreneur quand le nombre de représentations le justifie ou y sont parfois obligées¹¹⁵. Depuis le 4 novembre 2014, la SACD a mis en place un portail de demande d'autorisation sur internet, qui devient obligatoire, avec de nouveaux barèmes : l'intérêt pour les troupes est de pouvoir bénéficier de tarifs réduits du fait de leur adhésion à la FNCTA et que les festivals prennent en charge les montants dus¹¹⁶. Toutes les troupes ne semblent pas savoir que ces règles n'admettent que trois exceptions : la présentation gratuite et privée d'une œuvre dans le cercle familial ; la « copie privée » (à usage personnel ou pour les proches) et la « courte citation¹¹⁷ ». Ce poids financier se traduit en termes esthétiques, quand une troupe décide pour ne pas avoir à en supporter la charge de s'en tenir aux seuls auteurs dont les œuvres sont entrées dans le domaine public. Une autre voie consiste à coller des extraits qui pourront être modifiés pour faire correspondre la distribution des personnages avec la composition de la troupe¹¹⁸.

Les troupes doivent aussi trouver des lieux pour répéter leurs spectacles et lorsqu'elles veulent rencontrer des publics qui dépassent le cercle de leurs connaissances : la recherche et la location de ces lieux est un prix à payer pour satisfaire le plaisir de jouer, au même titre que les droits d'auteur dont il faut s'acquitter.

1.2.2 L'ouverture aux spectateurs autres que ceux qui viennent habituellement

Les festivals répondent notamment au besoin éprouvé par les troupes de disposer d'endroits dans lesquels jouer en présence de publics variés, ce point a été nettement affirmé à l'occasion du 13^{ème} festival régional Scènes d'automne, qui s'est tenu à Chartres-de-Bretagne : l'ADEC-maison du

¹¹⁵ Voir note 455, p. 179.

¹¹⁶ La FNCTA met à disposition de ses adhérents une fiche explicative, donnée en annexe 6.5 Les démarches à effectuer envers la SACD, p. 316.

¹¹⁷ À moins que certaines fassent semblant de ne pas comprendre, en particulier que les représentations en dehors du cercle familial, même quand elles sont gratuites, sont sujettes à perception. Quand un « chapeau » circule, les sommes devraient de plus être déclarées. Mais les procédures administratives ont aussi leurs revers : une troupe qui avait fait état d'un spectacle composé d'extraits de deux œuvres s'est plainte d'avoir été taxée deux fois !

¹¹⁸ De ce point de vue, nous ne saurions déduire que ces troupes se réclament d'un certain théâtre postdramatique, ceux de H.-T. Lehmann rapportant les propos tenus par Heiner Müller à Horst Laube au milieu des années 1970, dans lesquels H. Müller remarque notamment qu'il s'ennuie à ne suivre qu'une seule et même action au cours d'une représentation et regrette que la méthode du collage ne soit pas encore assez utilisée au théâtre (Heiner MÜLLER, *Gesammelte Irrtümer : Interviews und Gespräche*, Frankfurt-am-Main, Verlag der Autoren, 1986, p. 21. Cité in Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche Éditeur, 2002, p. 35).

théâtre amateur proposait aux troupes présentes, celles qui étaient à l’affiche comme celles qui venaient en spectateurs, de participer à un débat, intitulé « Attroupons-nous », « pour [leur] permettre de se rencontrer en dehors du plateau, [les organisateurs du festival proposaient aux troupes] de faire connaissance, d’échanger ensemble autour des pratiques artistiques, de [leurs] créations et de [leurs] questionnements et de prolonger ainsi [la] réflexion sur les enjeux du théâtre amateur en Bretagne ». Cette rencontre eut lieu le dimanche 9 novembre 2014 et réunit les représentants de quatorze troupes, en provenance des départements des Côtes-d’Armor, d’Ille-et-Vilaine et du Morbihan.

Illustration 1. Débat « Attroupons-nous »



Nous analysons ici les principaux points qui ressortent de cet échange, animé par Yvan Dromer qui dirige l’ADEC-maison du théâtre amateur, dans la perspective de notre recherche¹¹⁹. À la question « que représente le festival pour vous ? », les troupes répondent que c’est un lieu de promotion et de diffusion, qui leur permet de jouer, tout simplement : ce n’est en effet pas toujours simple pour les troupes (emplois du temps compliqués, absence de salles adaptées, etc.), surtout dans les grandes villes, qui sont saturées. Parfois, le festival est la seule opportunité de jouer ailleurs que dans sa propre commune. Il permet également à la troupe de faire mieux correspondre le nombre de représentations publiques avec le travail fourni. Le festival est également une « vitrine » auprès

¹¹⁹ Y. Dromer, qui est informé de notre recherche, nous avait demandé les points que nous souhaitions voir aborder ; nous lui avons proposé une trame de discussion, sur la base du guide d’entretiens que nous élaborions alors (voir § 8 Annexe : Guide d’entretien Annexe : Guide d’entretien, p. 341) ; ce canevas ayant été suivi, les échanges ont été très fructueux pour notre étude. Nous commentons la synthèse de ce débat (auquel nous avons participé) réalisée par Chloé Bour, qui était en stage de service civique à l’ADEC-maison du théâtre amateur de Rennes.

d'un public diversifié et curieux : jouer dans un festival revêt une forme de prestige pour les troupes, puisqu'elles figurent dans une programmation riche de spectacles qui ont été sélectionnés sur un large territoire pour leurs valeurs et leurs qualités artistiques.

Augmenter les possibilités de représentations, c'est aussi multiplier les occasions de satisfaire son plaisir de jouer. De ce point de vue, peut-on mettre en rapport le plaisir et l'esthétique et s'interroger sur la diversité des attentes des spectateurs, quand ceux-ci ne connaissent pas les troupes ? D'un point de vue sociologique, aucun festival amateur ne dispose des moyens pour faire des enquêtes sur ce sujet : parmi les organisateurs que nous avons rencontrés, deux ont distribué des questionnaires aux spectateurs à l'occasion d'une édition de leurs festivals mais les taux de retour ont été très faibles. Il s'agissait de deux festivals régionaux : celui de Bréteil dont l'organisateur rencontré s'est montré très attaché aux relations de proximité ; celui de Maisons-Laffitte, qui connaît une certaine notoriété dépassant la seule région parisienne. La faiblesse des taux de réponse, de l'ordre de moins de 10%, ne surprend pas : il faut être disponible et motivé pour répondre, sauf quand des enquêteurs formés à l'enquête facilitent « l'administration » du questionnaire, comme l'a été Rachel Tallieu, la journaliste que nous avons rencontrée lors du festival de Narbonne, qui faisait partie des étudiants recrutés par Emmanuel Ethis et son équipe pour l'étude sociologique du festival d'Avignon¹²⁰.

Quand ils parlent du public de leur festival, les organisateurs s'appuient sur les échanges, le plus souvent informels, dans les allées des festivals, sur le moment ou dans les rues de la ville. Sur les quatre cas observés, le festival de Narbonne présente la particularité de toucher un public présent majoritairement « pour le plaisir¹²¹ », des spectateurs qui ne font pas eux-mêmes partie de troupes : est-ce à dire que les attentes esthétiques seraient différentes ? Si on cherche à introduire dans les attentes des spectateurs d'autres critères que celui d'être soi-même acteur, il faut plutôt parler des publics au pluriel, en s'interdisant de supposer l'existence d'un public qui serait *unique*, au sens où il pourrait être défini de façon univoque, en nous plaçant toujours sur le plan esthétique. Suivant cette optique, un public serait « une attente, un désir, une disposition d'accueil, c'est un appétit qu'il faut nourrir, c'est une demande qu'il faut rencontrer, [...] un art de l'intensité¹²² », pour reprendre les mots de Jean-Marie Piemme, qui écrit également :

À tout théâtre, il faut une utopie du public. Au boulevard, ce sont des braves gens qui aiment bien rigoler. Chez Brecht, c'est un bon peuple qui veut des conditions d'existence et une société meilleurs. Chez Copeau,

¹²⁰ E. ETHIS, *Avignon, le public réinventé...*, Paris, *op. cit.* Le questionnaire, intitulé au pluriel : « les publics du festival d'Avignon », se trouve p. 330-332.

¹²¹ Selon l'expression que nous introduisons § 1.3.3 Les attentes des spectateurs « pour le plaisir », p. 72. Des estimations de la répartition sont données au § 1.3.2 La fréquentation des spectacles, p. 66.

¹²² Jean-Marie PIEMME, *Le Souffleur inquiet et autres écrits sur le théâtre*, Bruxelles, Espace Nord, Collection essai/théâtre, 2012, p. 244-245.

c'est le pari sur des spectateurs au désir sain (et saint) qui veulent s'ouvrir aux beautés et à la grandeur du poète¹²³.

Même suivant ce mot d'auteur, on ne saurait parler *du* public d'un festival amateur donné : les témoignages recueillis confirment la diversité des publics, tant dans leur composition en termes de praticiens ou de non-praticiens, qu'en termes d'habitudes, de fréquentation des spectacles ou d'attentes esthétiques ; selon les festivals, le poids des exigences esthétiques est plus ou moins marqué, différemment réparti sur les différentes dimensions et cette répartition varie suivant les spectateurs. Mais d'ailleurs, n'est-ce pas déjà le cas lors d'une représentation d'un même spectacle et la question se pose tout autant pour les spectacles professionnels ? Tous les spectateurs ne viennent pas avec les mêmes attentes, tous n'éprouvent pas les mêmes émotions, selon les goûts et les parcours de chacun : des convergences pourront s'exprimer, sans atteindre l'unanimité toutefois et c'est tant mieux, estimons-nous : c'est aussi cette diversité qui fait la richesse du théâtre en général et des festivals en particulier. On ne s'engagera pas plus avant dans un débat sur l'identité, l'appartenance à un groupe ou à une « communauté » de spectateurs¹²⁴, tel n'est pas notre sujet, nous souhaitons simplement ici préciser notre position en observant que, pour qu'un véritable échange s'instaure, des différences ou des divergences doivent exister, sinon on risque de s'enfermer dans le psittacisme.

Prolongeons notre remarque : tout comme il y a des publics, il y a des théâtres. Jacques Nichet déclare dans sa conférence inaugurale à la chaire de création artistique du Collège de France, prononcée le 11 mars 2010, citant un conseil donné par Émile Zola aux artistes pris dans les querelles du moment :

« Chaque fois qu'on voudra vous enfermer dans un code en déclarant : ceci est du théâtre, ceci n'est pas du théâtre, répondez carrément : "Le théâtre n'existe pas. Il y a des théâtres et je cherche le mien." [...] Il n'y a pas d'absolu, jamais ! dans aucun art ! S'il y a un théâtre, c'est qu'une mode l'a créé hier et qu'une mode l'emportera demain¹²⁵ ! »

Ayant ainsi souligné que cette précision terminologique sur l'emploi du terme « *des publics* » s'efforce d'échapper au danger de généralisation, retournons aux enjeux qui ont émergé du débat « Attroupons-nous ». Un autre point qui a émergé est que le festival est aussi un lieu de

¹²³ J.-M. PIEMME, *Le Souffleur...*, op. cit., p. 242.

¹²⁴ Sur l'identité, voir § 1.4 Les pratiques théâtrales en amateur, p. 83. Parmi les nombreux débats, aux multiples ramifications philosophiques, politiques et sociales, sur la communauté, Marion Denizot signale par exemple, en 1983, un article de Jean-Luc Nancy, « La communauté désœuvrée », qui mit en évidence la nécessité de repenser le sens de la communauté dans un monde alors en pleine transformation. Cet article fut l'objet d'un commentaire de Maurice Blanchot, dans *La communauté inavouable* aux Éditions de Minuit, toujours en 1983 ; plus récemment est paru de Jean-Luc Nancy, *La Communauté désavouée*, Paris, Galilée, Collection « La philosophie en effet », 2014.

¹²⁵ Jacques Nichet, « Le théâtre n'existe pas », Paris, Collège de France, coll. « Leçons inaugurales », n° 213, 2011, <http://www.college-de-france.fr/site/jacques-nichet/inaugural-lecture-2010-03-11-18h00.htm>, § 10-12, consulté le 14 août 2016. Les guillemets encadrant la citation sont ceux de J. Nichet, se référant à Zola.

découvertes, de prise de risques et d'introspection : les troupes s'y confrontent à de nouveaux publics, plus larges que ceux issus seulement du cercle d'amis, des proches, des habitants de la commune ou des fidèles spectateurs déjà sensibilisés à leur travail ; de nouveaux publics dont les troupes ne connaissent pas toujours les attentes, ni les niveaux d'exigence. Se créent alors des rapports de types nouveaux, entre elles et leurs spectateurs, qui ne sont plus forcément basés sur la « confiance » mutuelle et représentent pour elles un défi ; cette « prise de risque » les pousse cependant à hausser leur degré d'exigence sur la qualité de leur proposition, ces publics peuvent être moins acquis d'avance mais se trouvent parfois très informés et passionnés et s'avèrent quelquefois plus critiques. La rencontre des autres troupes ouvre à l'enrichissement réciproque : il est souvent compliqué pour les troupes de se déplacer régulièrement à la découverte d'autres spectacles ; le festival offre alors la possibilité de découvrir le travail d'autres amateurs, ouvrant sur un travail d'introspection, d'auto-évaluation en fonction de la pratique des autres, de remise en question et d'évolution de son propre spectacle¹²⁶. Par ailleurs, une fois le festival terminé, les membres des troupes peuvent échanger sur leur propre ressenti et prendre en compte les critiques et remarques formulées. Les festivals permettent donc d'élargir la gamme des plaisirs et d'ajouter au plaisir de jouer les multiples variantes : plaisir de rencontrer des publics variés, d'autres troupes, d'échanger avec eux, de réfléchir sur sa pratique, de sentir qu'on partage une passion commune.

Pour les troupes qui ont participé au débat « Attroupons-nous », le festival est un moment d'échange privilégié entre troupes, en même temps qu'une aventure humaine : les membres se rencontrent dans un lieu convivial, ils échangent sur leur passion commune et participent au développement d'un réseau de personnes investies et créatives. Ces rencontres entre troupes peuvent être fructueuses dans le cadre de la création de potentiels liens et projets entre elles : « échanger » des comédiens, des techniciens, des pièces, inviter une troupe à jouer dans sa salle¹²⁷. Ce souhait rencontre précisément la démarche de l'ADEC-Maison du théâtre amateur, de l'ADEC 56 et du CD 35, qui souhaitent favoriser ces échanges entre troupes et cherchent à mettre celles-ci en réseau, à recueillir les demandes et propositions diverses. Des troupes ont fait remarquer que, dans le cadre d'un festival de type concours, les rencontres sont plus délicates en raison de la forte compétition engendrée par le trophée mis en jeu.

Au sujet des possibilités offertes par la mise en relation, l'adhésion à la FNCTA permet de bénéficier de l'acquis accumulé par l'organisation ; mais des troupes qui faisaient leurs premiers

¹²⁶ Cette auto-évaluation d'une troupe à partir du regard porté par les autres troupes se complète symétriquement par la découverte de ce que proposent les autres troupes, point développé au § 1.2.4 Le plaisir de se comparer aux autres, p. 57.

¹²⁷ Nous rapprochons ce souci de rendre les invitations à l'obligation que crée le don, voir note 111, p. 45.

pas dans les festivals nous ont confié le sentiment qu’elles éprouvaient de « ne pas faire partie du réseau », ce qui provoquait parmi certains de leurs membres un sentiment de frustration. L’appartenance au réseau apporte des avantages, dont les nouveaux arrivants n’ont pas toujours connaissance : ils peuvent avoir l’impression de n’être pas en possession de tous les codes, de ne pas avoir les clés d’accès aux relations qu’ils supposent nécessaires pour être appréciés. Pour ceux qui ont ce sentiment de ne pas faire partie du cercle des bénéficiaires, le fait de cotiser à une fédération apparaît comme une obligation dont le coût financier n’est compensé par aucun profit autre qu’une réduction des droits d’auteur, dans un premier temps du moins ; sans d’autres aspects tendant à rendre le solde positif, pour quelles raisons les troupes continueraient-elles à s’affilier, en dehors du plaisir de jouer ? Le motif le plus probable est l’espoir de parvenir un jour à être reconnues à leur juste valeur, à « en être », comme certains disent sans préciser outre mesure¹²⁸, nommant ainsi leur désir de faire partie du cercle des heureux élus, comptant sur le fait que ce qu’ils apportent contribuera à alimenter le réseau et leur reviendra suivant le principe du don qui oblige au contre-don. On peut analyser ainsi la poursuite de la démarche entamée avec le débat « Attroupons-nous », qui s’est prolongée par d’autres actions : une enquête a été lancée pour dresser le tableau le plus complet possible des actions et des besoins des troupes en Ille-et-Vilaine ; un « café culturel », organisé dans le cadre des « États généraux de la culture », convoqués par la ville de Rennes, s’est tenu le 24 juin 2015, auquel ont participé huit troupes rennaises, sur le thème « Quelles réalités pour le théâtre amateur en troupe à Rennes ? » ; le 11 novembre 2015, seize troupes se sont réunies sur le plateau de l’ADEC pour se présenter mutuellement des « pastilles » de leurs spectacles en cours de création et pour réfléchir dans des groupes de travail sur les thèmes des lieux, de la mutualisation des moyens et au sujet de la communication¹²⁹. Cette démultiplication des initiatives, depuis une réunion tenue dans le cadre d’un festival, montre qu’on fausserait la vision en la restreignant à un seul point de vue et qu’il faut prendre en compte les ramifications : des liens se tissent continuellement et partent dans des directions diverses, on ne saurait isoler un type particulier d’énergie qui serait investie dans l’élaboration d’un plaisir bien circonscrit.

Gardant cette observation présente à l’esprit, intéressons-nous aux soutiens que la FNCTA apporte dans cette ouverture aux autres spectateurs et se demander dans quelle mesure la qualité esthétique s’en trouve enrichie.

¹²⁸ Peut-être en référence aux personnages de Karl Valentin, qui aspirent à faire partie d’un cercle de personnes qu’ils envient ?

¹²⁹ On recense 273 troupes en Ille-et-Vilaine ; l’étude sur leurs actions et leurs besoins a d’abord été menée par Chloé Bour dans le cadre de son service civique, puis épaulée par les administrateurs du CA, dont nous-même ; sur 210 troupes qui ont pu être contactées, 36% ont répondu ; les premiers résultats ont été présentés lors de l’AG du 19 mai 2015 de l’ADEC-maison du théâtre amateur. Les prolongements n’ayant concerné jusqu’à présent (été 2016) que des troupes rennaises, il est prévu que les actions se poursuivent et s’élargissent au département.

1.2.3 Les conseils donnés par la FNCTA

La FNCTA a regroupé une liste des recommandations qu'elle demande aux organisateurs de festivals de respecter, car « tout organisateur de manifestations se revendiquant de la FNCTA (Union/Comité/Troupe) ou faisant appel à la FNCTA (ou à l'un de ses échelons locaux) pour l'organisation d'un festival clés en mains engage directement ou indirectement la responsabilité de la FNCTA¹³⁰ ». De leur côté, les troupes se voient proposer des stages, animés par des professionnels, qui leur permettent d'expérimenter plus particulièrement certaines techniques de jeu, d'exercices corporels, de se poser des questions de mise en scène, de procéder à des analyses de spectacle, plus généralement de réfléchir à leur façon de pratiquer. Ces conseils concourent à l'élaboration des différentes formes de plaisir : plaisir de jouer d'abord ; plaisir de mettre en place les festivals dans de bonnes conditions, favorables au plaisir de jouer.

L'aide apportée en matière de choix de la pièce s'avère précieuse : les troupes sont souvent à la recherche de textes comportant un nombre de personnages qui corresponde le plus près possible à la composition du groupe. Un autre critère qui intervient souvent est la durée du spectacle, qui va influencer le temps de travail nécessaire à sa mise au point et qui est dans le cadre de certains festivals un critère imposé pour des raisons pratiques ou esthétiques, de façon à fixer une contrainte commune à respecter par tous les candidats, par exemple. D'autres paramètres sont encore susceptibles d'entrer dans le traitement artistique, comme le genre ou d'éventuelles indications sur le décor¹³¹. En 1984, la FNCTA a édité, en collaboration avec la Société des Auteurs et avec son appui financier, un numéro « Spécial Répertoire ». Un complément de fiches analytiques est paru en 1987, les deux publications regroupant un millier de titres ; devant le succès, d'autres suivirent¹³². En 2016, sur le site web de la FNCTA, un moteur de recherche est associé aux fiches mises en ligne¹³³. Les fiches de lecture précisent, le style général, l'argument, les décors, la durée des pièces – certains festivals imposent des contraintes sur le temps à ne pas dépasser – et évidemment la distribution, souvent déterminante pour les troupes soucieuses de permettre à l'ensemble des participants de satisfaire leur plaisir du jeu ; parfois, des remarques éclairent les lecteurs sur des aspects susceptibles d'éclairer le choix, par exemple le fait qu'une pièce peut s'adresser à un jeune public ou aborde des questions d'ordre familial ou politique, etc.

¹³⁰ *Mémento de l'animateur intervenant FNCTA* (Document interne dactylographié) § IV.5 – La Charte des manifestations, Volet I. Manifestations fédérales, Annexe 1. Définitions et règles, p. 17.

¹³¹ Voir par exemple la manifestation en Annexe § 7.8.1 L'état du lit (Gare aux amateurs), p. 339.

¹³² J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.*, p. 25.

¹³³ Chaque trimestre, *Théâtre & Animation*, la revue éditée par la Fédération, propose des fiches de lectures de pièces de théâtre, constituant un répertoire riche de plus de 820 références. Dans son n° 156, d'avril 2016, la revue *Théâtre & Animation* publiait les fiches numérotées 981 à 984. Des précisions concernant l'aide sur le répertoire (fiches de lecture, enquête annuelle « nos troupes ont joué ») sont évoquées dans l'annexe consacrée aux outils, § 6 Annexe : Compléments sur la programmation des festivals, p. 307.

En ce qui concerne le répertoire proprement dit, nous estimons que les terrains observés n'apportent pas d'enseignement particulier à qui s'intéresserait à toute la galaxie des pratiques en amateur, car les festivals ne sont pas animés par un souci d'exhaustivité ou de représentativité en matière de répertoire. On signale que Marie-Madeleine Mervant-Roux propose une étude du répertoire des amateurs considéré pour lui-même et non en référence au modèle implicite d'un « répertoire professionnel », dans la logique de l'une des hypothèses-clés de l'ouvrage *Du théâtre amateur...* : les pratiques en amateur ne sont pas une version dégradée des pratiques professionnelles, elles correspondent à une autre façon de faire du théâtre. S'appuyant sur les statistiques publiées chaque année par la FNCTA dans la revue *Théâtre & animation* et sur des études approfondies, l'analyse permet de dégager une cohérence, malgré le caractère partiel des données rassemblées.

Le répertoire actuel résulte de l'addition, l'articulation et la réinvention de quatre types de textes successivement privilégiés par les théâtres d'amateurs : les programmes du théâtre de société du XVIII^e siècle, le jeu dramatique religieux de la fin du XIX^e siècle, les pièces dites « de patronage » de l'entre-deux guerres, le « théâtre pour dire » des années 1970¹³⁴.

Les données proviennent de la rubrique « Nos compagnies ont joué », de 1995-1996 à 2000-2001 (sauf en 1997-1998) ; du fonds Anne Bertrand déposé à la Bibliothèque nationale de France (BnF, département Arts du spectacle) sur la vie théâtrale et festive dans le village de Coise, d'une série d'inventaires détaillés de troupes dans les années 1950, 1960, 1970, 1980 ; d'une enquête de l'ADEC 56 et d'une étude menée par la FNFR en 2002 (fascicules dactylographiés, non publiés) ; d'éléments recueillis auprès d'informateurs, en particulier rencontrés lors de deux journées d'études organisées en novembre-décembre 2001 par l'association Théâtrales, devenue Aux nouvelles écritures théâtrales (ANETH) au moment de la parution de *Du théâtre amateur...* (en 2004), dissoute courant 2011 suite à la décision du ministère de la Culture et de la Communication de mettre fin aux subventions, « suite aux "contraintes budgétaires et la nécessité de mieux coordonner les différents dispositifs" de la filière texte », en janvier 2011¹³⁵. Dans son article, M.-M. Mervant-Roux indiquait les noms des auteurs les plus joués : la liste, établie par la FNCTA chaque année à partir des réponses reçues aux questionnaires envoyés aux troupes, évolue relativement peu dans sa composition et dans le classement ; comme nous l'avons déjà indiqué, il n'y a pas d'enseignement sur ce sujet à attendre de la part des festivals, nous donnons cependant à titre d'information la liste

¹³⁴ La lecture historique qui conduit aux quatre strates se trouve p. 115-123. M.-M. MERVANT-ROUX, *Du théâtre amateur...*, op. cit., p. 114-136. L'apparition du « théâtre pour dire » est analysée dans la thèse de Jean-Jacques DUPONT, *Recherches sur le théâtre d'amateurs en France aujourd'hui. Sa place, son fonctionnement, son évolution*, thèse de doctorat de 3^e cycle en Études théâtrales, dir. Bernard Dort, Université Paris III, 1973.

¹³⁵ Cette précision est un ajout personnel à la note 1, p. 114, la communication datant de 2004.

des spectacles qui se trouvaient à l’affiche de nos terrains d’observation¹³⁶. Toujours à propos du répertoire, remarquons encore que le festival de Châtillon-sur-Chalaronne, qui s’intitule « festival national de théâtre contemporain amateur », stipule dans son règlement : « présentant un spectacle en langue française dont le texte a été écrit (ou publié) après 1945 », assimilant ainsi l’expression « théâtre contemporain » avec celle d’« auteur contemporain » : les organisateurs sont bien entendu tout à fait fondés à fixer le périmètre de leur manifestation selon ces critères, qui permet notamment de rencontrer des auteurs vivants¹³⁷, ce serait pour autant un raccourci exagéré que de réduire le théâtre contemporain, « amateur » ou pas, à cette seule vision d’un théâtre de texte publié récemment et en langue française.

Outre les fiches de lecture et le moteur de recherche associé, qui permet de trier de façon informée dans l’impressionnante liste des pièces, la FNCTA a réalisé un certain nombre d’autres fiches techniques qui contribuent à faciliter les tâches des troupes mais également celles des organisateurs, capitalisant à partir d’expériences vécues sur tous les points à ne pas oublier¹³⁸. En particulier, le *Mémento de l’animateur intervenant FNCTA* consacre un chapitre à l’organisation des différents types de manifestations que sont les rencontres, les festivals et les concours : rassemblements de troupes qui peuvent être organisés à chaque échelon (départemental, régional, national), les rencontres ont pour objectif de faire connaissance, de stimuler les échanges permettant aux uns de voir les spectacles des autres et de parfaire ses connaissances et sa formation, en excluant tout esprit de concours et palmarès¹³⁹.

Le *Mémento...* dresse une liste des travaux et démarches, donnant le calendrier des tâches à entreprendre en amont de la manifestation ; en aval, les bilans, remerciements et paiements à effectuer sont rappelés. Il est précisé ce que les dossiers types (dossier administratif pour les demandes de subvention ; dossier destiné aux troupes ; dossier « relations publiques » ; dossiers SACD et SACEM ; dossier publicité) doivent contenir.

Les festivals se distinguent des rencontres par un désir de représentations en présence de spectateurs autres que les membres des troupes ou les organisateurs¹⁴⁰. La présence d’un public ne fait pas partie des critères définissant les rencontres. Les festivals et les concours se caractérisent par la programmation de spectacles sur une courte période à l’échelon local, départemental, régional, interrégional ou national. S’il s’agit d’un concours, devant un jury élaborant un palmarès,

¹³⁶ Voir § 7 Annexe : Participations, observations, entretiens, p. 323.

¹³⁷ Sans se restreindre à la seule langue française, l’auteur américain Israël Horowitz faisant partie des auteurs invités.

¹³⁸ Les fiches techniques sont évoquées dans l’annexe consacrée aux outils, § 6 Annexe : Compléments sur la programmation des festivals, p. 307.

¹³⁹ *Mémento de l’animateur intervenant FNCTA* (Document interne dactylographié) § IV.1 – Les rencontres, p. 14-15. Nous reprenons la distinction entre rencontres, festivals et concours.

¹⁴⁰ *Mémento de l’animateur intervenant FNCTA* (Document interne dactylographié) § IV.5 – La Charte des manifestations, Volet I. Manifestations fédérales, Annexe 1. Définitions et règles, p. 18.

toute récompense individuelle est exclue. Les festivals (ou rencontres) « clés en mains » sont organisés par des organismes externes à la FNCTA faisant appel à sa capacité de sélectionner des spectacles selon un cahier des charges précis ; le rôle de la FNCTA (ou de son échelon local concerné : Union régionale ou Comité départemental) peut être plus ou moins étendu, en fonction de la convention qui doit être signée avec cet organisme. Des festivals ou rencontres internationaux tenus en France invitent de troupes étrangères adhérentes aux fédérations de l'AITA ou du CIFTA par l'intermédiaire de la FNCTA (Les modalités d'invitation des troupes étrangères doivent être conformes aux règles d'échanges établies par l'AITA ou le CIFTA). Certaines manifestations d'ouverture au plan local peuvent prévoir l'invitation de troupes non fédérées à condition qu'elles soient strictement composées d'amateurs (le mot est en lettres majuscules dans le manuel) et correctement assurées. Cette distinction entre rencontres, festivals et concours étant posée, la FNCTA ne s'est pas contentée de donner des conseils, elle a proposé aux organisateurs de ces manifestations une charte précisant les critères selon les cas.

La « charte des manifestations » donne les principes à respecter afin de garantir le sérieux et l'honnêteté du déroulement des manifestations¹⁴¹. Un principe est souligné, quel que soit le type de manifestation : « il ne faut pas que l'organisateur perde de vue que, si une manifestation est rendue possible, c'est grâce aux troupes fédérées participantes. Elles doivent donc être, en juste contrepartie, les premières bénéficiaires de la manifestation.¹⁴² » Dans les entretiens qu'il nous a accordés à plusieurs reprises, le président de la FNCTA insiste particulièrement sur ce postulat, malheureusement parfois perdu de vue par certains organisateurs¹⁴³ : pour que les festivals et autres réunions puissent durer dans le temps, il est en effet vital que les troupes recueillent des satisfactions qui leur donneront envie de revenir, il faut donc éviter que les considérations relatives à l'équilibre économique ou l'éventuelle émulation dans le cas des concours, n'entrent en ligne de compte au détriment des relations avec l'ensemble des participants.

La charte énonce les règles correspondant aux tâches administratives, aux invitations, à la publicité et à la promotion de l'événement, ainsi qu'aux charges post-manifestation. Des modèles de documents, de budget et de planning sont fournis. Des textes définissent quelques règles de bonne vie, leur rédaction à l'aspect forcément administratif ne devant pas faire oublier l'objectif final : une manifestation FNCTA, c'est d'abord une fête du théâtre, indique la charte, ajoutant une nouvelle dimension au plaisir de jouer, celui de participer à une fête. Il est d'ailleurs précisé : « Afin

¹⁴¹ *Mémento de l'animateur intervenant FNCTA* (Document interne dactylographié) § IV.5 – La Charte des manifestations FNCTA, p. 17-35.

¹⁴² *Mémento de l'animateur intervenant FNCTA* (Document interne dactylographié) § IV.5 – La Charte des manifestations FNCTA, p. 18.

¹⁴³ Rappelons l'attention particulière que le président de la FNCTA accorde au fait de recevoir correctement les troupes qui participent au festival national L'Humour en poche, dont il est l'organisateur, voir § 1.1.2 Le plaisir et la gratuité, p. 42.

de favoriser l'écllosion de la fête, les organisateurs veilleront à concentrer dans le temps et dans l'espace la durée de la manifestation et les lieux fréquentés par les participants : salles de spectacles, hébergement, cafétéria, expositions, colloques, stages, etc. Les organisateurs s'efforceront d'encourager par les mesures ad hoc les participants à rester sur place pendant toute la durée de la fête. » On pense ici au paradoxe de Jean-Jacques Rousseau, dénonçant l'immoralité du théâtre, alors qu'il a lui-même écrit des pièces, pour inciter la jeunesse genevoise à plutôt participer à des fêtes républicaines¹⁴⁴ : en 1758, des considérations morales sous-tendaient la dénonciation de la futilité du théâtre par rapport aux vertus de la fête participative, Rousseau s'opposant au projet défendu par M. d'Alembert d'établir un théâtre de Comédie dans la ville de Genève. En 2012, les conseils donnés par la FNCTA rapprochent le théâtre et la fête dans les festivals mais les préoccupations morales sont toujours présentes, par le rappel que les images dégradantes sont à éviter et que l'attention à la qualité est à rechercher sans nuire à l'homogénéité du groupe. L'injonction n'a rien de paradoxal, il peut être tentant de céder à la facilité en espérant séduire un auditoire par des plaisanteries faciles ou de mettre en avant des comédiens dont on pense qu'ils auront plus de succès que les autres ; la FNCTA insiste au contraire sur le fait que le spectacle est un acte collectif, qui doit se faire dans le respect de tous, acteurs comme spectateurs : « Les organisateurs devront donc avoir le souci de la qualité des spectacles présentés, chaque prestation médiocre ou inadaptée portant atteinte à l'image de l'« amateur ». Si un jury de festival doit établir un palmarès, les organisateurs veilleront à éviter l'attribution de tout prix « individuel » ». Ce souci de prendre toutes les personnes en égale considération explique vraisemblablement que les responsables de la fédération avouent leur préférence pour la forme du « festival », par rapport à celle du « concours », tout en étant conscients que le concours présente des aspects motivants :

Il est certain cependant que le concours offre plus d'intérêt pour le public, surtout si un droit de vote lui est accordé. Dans ce dernier cas, il est indispensable de veiller à l'impartialité du corps électoral qui pourrait faire preuve de chauvinisme si sa propre équipe théâtrale concourait ; cette difficulté entraîne bien souvent les organisateurs à faire appel à un jury qualifié et indépendant pour attribuer les récompenses prévues au règlement¹⁴⁵.

Armés de tous ces conseils, les comités de programmation sont cependant confrontés à une difficulté : suivant quels critères retenir tel spectacle, écarter tel autre ? Comment faire en sorte que les décisions puissent être, sinon acceptées, au moins comprises, sans risquer de se faire taxer de partialité ? Ces questions se posent avec d'autant plus d'acuité que certaines troupes sont curieuses,

¹⁴⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts. Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Classique, 1987. Ressource électronique : https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_M._d%E2%80%99Alembert, [584-585], consulté le 17 septembre 2016.

¹⁴⁵ *Mémento de l'animateur intervenant FNCTA* (Document interne dactylographié) § IV.3 – Les concours, p. 16.

nous l'avons noté, de se comparer aux autres ou de rencontrer des spectateurs qui ne les connaissent pas forcément.

1.2.4 Le plaisir de se comparer aux autres

Il arrive que des troupes s'invitent les unes les autres, pour le plaisir de montrer à leurs amis et connaissances, leurs publics habituels, d'autres univers imaginaires que le leur. Dans le cas des festivals, la rencontre peut se teinter d'une nuance de compétition. Cette rivalité pourra à son tour exacerber une tendance qui nous a été signalée¹⁴⁶ et que nous analyserons plus longuement¹⁴⁷ : quand ils sont dans la salle, les amateurs sont enclins à se mettre à la place des acteurs sur scène. Notons pour l'instant qu'une certaine soif de reconnaissance, un besoin de nourrir l'estime de soi peuvent expliquer cette propension à la projection : des praticiens ne parviennent pas toujours à faire abstraction de la façon dont ils auraient appréhendé la pièce, joué telle scène, interprété tel personnage.

Les comparaisons, quand elles ont effectivement lieu parce qu'un festival les provoque explicitement en décernant des récompenses, posent un problème de validité. Pour qu'un classement entre des mises en scène soit fondé, il faudrait que les troupes aient disposé des mêmes moyens : ce serait le cas d'un concours consistant à réaliser un spectacle à partir d'un texte donné, dans un temps et un budget impartis¹⁴⁸. Les conditions ressembleraient alors à celles de matches entre équipes sportives, aussi bien qu'à celles des examens auxquels sont soumis les élèves, appelant la même observation, qui renvoie aux débats sur l'égalité des chances : admettant que les conditions sont égales pendant la durée de l'épreuve, qu'en était-il avant, certains ne bénéficiaient-ils pas déjà d'avantages acquis différents, du fait des parcours propres de chacun¹⁴⁹ ?

Comme on l'a déjà noté, d'autres tensions apparaissent entre deux objectifs qui correspondent à des préoccupations de nature différente, l'encouragement à l'émulation artistique, d'une part, et le maintien d'une harmonie collective, d'autre part : la dimension de compétition menacerait-elle (et, si oui, en quoi) l'esprit des pratiques en amateur ? Jusqu'à quel point peut-on éviter qu'une part de compétition intervienne ? Cette position de réserve envers les compétitions, affichée par les instances dirigeantes de la FNCTA, est-elle connue aux divers échelons intermédiaires de la

¹⁴⁶ Voir § 1.3.2 La fréquentation des spectacles, p. 71.

¹⁴⁷ Voir § 1.4.3 Les effets de la proximité, p. 88.

¹⁴⁸ Dans les exemples qui nous ont été mentionnés, le cas de l'Arène Théâtre s'en rapprocherait, en termes de moyens, et celui de Marche-en-Famenne, en termes d'objectif.

¹⁴⁹ Par ailleurs, la comparaison ne se résume pas à un comptage de buts. De plus, selon quels critères décider si le jury ne doit être composé que de spécialistes ou, au contraire, ne comprendre des non praticiens ? Nous proposerons plus loin une évaluation en termes d'intensité de l'expérience vécue, reprenant à notre compte une expression de John Dewey, voir notamment note 725, p. 261.

fédération, est-elle partagée par les troupes ? Tous les individus adhèrent-ils à ces objectifs collectifs ? Qu'en est-il dans les autres fédérations ? Pour tenter de répondre à ces questions, il faudrait mener une enquête approfondie, qui soulèverait de plus, estimons-nous, des problèmes méthodologiques et d'interprétation : il faudrait commencer par se demander si on cherche à établir un tableau aussi complet que possible ou s'il s'agit simplement d'esquisser une typologie des positions prises sur les rapports entre émulation et compétition ; dans le cadre ainsi retenu, un protocole devrait être mis au point pour déterminer comment prendre en compte la part émotionnelle, les réactions des troupes qui ne reçoivent aucune récompense¹⁵⁰. On notera toutefois que le consensus nécessaire pour maintenir le groupe entre parfois en contradiction avec une ambition artistique, comme certains en ont fait l'expérience¹⁵¹ : Marion Denizot rapporte un exemple d'accompagnement d'une troupe amateur, voulu dans le cadre d'une commande politique et d'un projet culturel. Étalaé sur trois ans, cet accompagnement a d'abord été technique, puis artistique. Une comédienne professionnelle est intervenue pour donner des conseils concernant les techniques de jeu et la direction d'acteurs, puis la mise en scène et le dispositif scénographique. Dans un premier temps, l'intervention de la comédienne semble avoir fortement perturbé le fonctionnement de la troupe ; les acteurs amateurs ont témoigné des tensions qu'ils ont vécues et la responsable de la troupe n'a pas caché les difficultés auxquelles elle a été confrontée. Les choix esthétiques proposés par la comédienne professionnelle ont également provoqué plusieurs réactions, qui ont perturbé les modes de fonctionnement habituels de la troupe : recherche esthétique et valeurs collectives n'ont pas toujours cohabité harmonieusement. Dans le cadre d'une étude portant sur les activités théâtrales dans le département des Vosges, Bénédicte Boisson rapporte le cas de ces troupes qui sont plus liées par la mobilisation collective des forces et des moyens pour la création que par une vision de l'art ou du rôle assigné au théâtre¹⁵².

Parmi les effets positifs liés à la mise en réseau et aux rencontres qui en résultent, la conséquence la plus souvent mentionnée au cours de nos entretiens, qui intervient dans la dimension artistique, est la découverte mutuelle des univers propres à chaque troupe. Vient ensuite l'émulation suscitée par cette découverte. La plupart des troupes espèrent également que leur prestation leur vaudra d'être invitées dans d'autres festivals, ce qui joue indirectement dans la valeur esthétique, au sens où l'acte théâtral y gagne des chances d'être perpétué. De plus,

¹⁵⁰ En décernant autant de prix qu'il y a de troupes, les déceptions sont atténuées : prix du meilleur second rôle féminin, prix jeune masculin, trophée des costumes, etc. Sur ce point, des cérémonies récompensant les spectacles professionnels ne sont pas en reste.

¹⁵¹ Voir M. DENIZOT, « Entre projet politique et mutations esthétiques : une expérience d'accompagnement artistique », in M.-C. BORDEAUX, *et al.*, *Le Théâtre des amateurs...*, *op. cit.*, p. 138-148.

¹⁵² B. BOISSON, « Changer d'esthétique mais préserver le collectif », in M.-C. BORDEAUX, *et al.*, *Le Théâtre des amateurs...*, *op. cit.*, p. 179-180 notamment.

l'obtention d'un prix peut redonner un deuxième souffle à un spectacle qui aurait pu se trouver, sinon, en fin de parcours.

Ces revendications convergentes d'un plaisir construit en commun ne vont pas sans quelques anicroches : nous avons été témoin d'échanges de propos acerbes entre deux troupes au moment du changement de décor sur le plateau où elles devaient se succéder ; « ceux-là, on n'est pas prêt d'oublier comment ils se sont comportés », nous ont confié également quelques membres de comité de programmation au sujet de certaines personnes, dont l'attitude avait été jugée peu respectueuse à l'égard du public, des bénévoles, des techniciens ou des organisateurs. En effet, si les festivals dépendent des troupes pour leur existence et doivent les accueillir convenablement, cela n'autorise en rien à se croire tout permis, à manifester des mouvements d'humeur si on estime que le spectacle n'a pas été reçu à sa juste valeur par les spectateurs, à accuser les autres d'avoir compromis le bon déroulement, autant de signes qui trahissent un état d'esprit incompatible avec la générosité attendue de la part des festivaliers.

D'autres réserves ont été formulées, ainsi « un directeur de centre d'hébergement nous avait dit, je préfère accueillir cinq équipes de rugby plutôt qu'une troupe de théâtre. Une troupe de théâtre c'est, "on mange tous ici – mais moi je prends un panier pique-nique – moi aussi" et finalement non, c'est ingérable ». Les reproches les plus récurrents concernent les troupes dont les membres évitent de se mêler aux autres ou celles qui collectionnent les participations dans les différents festivals sans se soucier de recevoir à leur tour. Ce dernier point avait aussi été mentionné lors du débat « Attroupons-nous » : le don appelle un « contre-don », il faut faire preuve d'un degré minimum de réciprocité, ce qui n'est pas toujours facile pour les troupes qui n'ont pas de salle à leur disposition pour accueillir à leur tour ; s'il est impératif pour un festival de bien recevoir les troupes, ces dernières ont aussi une dette dont elles devront tôt ou tard s'acquitter envers ceux qui leur ont permis d'être présents sur scène. Le risque d'endogamie a aussi été pointé : les festivals répondent au besoin de jouer, certaines troupes donnent l'impression d'être surtout préoccupées de courir d'un festival à l'autre, suivies par leurs « amis et leurs amis d'amis », saluant leurs semblables ; c'est une dérive qui guette la mise en réseau, son détournement au profit de ceux qui ne pensent qu'à en tirer avantage, oubliant les contreparties dues aux partenaires.

Antoine Hennion et ses collaborateurs font un parallèle entre le passionné de musique et l'amateur de drogue parce qu'ils mettent les compétences acquises au service de la recherche d'un abandon, nous l'avons déjà mentionné¹⁵³. Cette analogie permet de mettre en perspective la longue liste des considérations à prendre en compte pour pouvoir s'adonner au plaisir de jouer dans un festival. Dans cette sociologie du goût comme construction de soi, l'idée consiste à resituer les

¹⁵³ Voir note 91, p. 29.

déterminismes sociaux et la phénoménologie des attirances à l'intérieur d'un processus de production collectif, localisé dans les formes, les dispositifs et les pratiques, processus auquel déterminismes et attirances ne se résument pas¹⁵⁴. Le goût n'est pas l'affirmation d'un sujet, ni l'activation d'un déterminisme ; de même que la consommation de drogue, il exprime des « penchants », des addictions, des activités concrètes à saisir comme processus actifs, en situation. L'amateur cherche à laisser se définir les surgissements pertinents autour desquels élaborer sa passion, à mettre à l'épreuve les objets tout en s'éprouvant lui-même, à réguler ce qui (se) passe¹⁵⁵. Le véritable pouvoir des dispositifs tient à leur capacité à faire émerger une prolifération de nouvelles compétences. Les auteurs s'efforcent de décrire, dans les cas comparés de la drogue et de la musique, l'invention collective de dispositifs passionnels¹⁵⁶. L'amateur de Bach ou le drogué s'abandonnent délibérément aux forces de l'objet après une méticuleuse « mise en condition » ; le « patient/passionné » baisse la garde délibérément face à des forces non maîtrisées mais infiniment convocables et le plaisir provoqué par la drogue ou la musique résulte d'un enchaînement de conditions, certaines stimulant la potentialité des autres sans entrer en compétition avec elles, ni agir de façon autonome¹⁵⁷. Estimant que ce qui précède décrit également les procédures coûteuses mises en place par les amateurs afin de pouvoir monter sur la scène d'un festival, examinons maintenant la façon dont les spectateurs « préparent » et « consomment » leur plaisir.

1.3 Le plaisir de la réception

Adoptant l'approche de la sociologie de la médiation, le plaisir de la réception s'analyse en prenant en compte les conditions de son élaboration : le moment de la réception ne surgit pas spontanément, il résulte de préparatifs. Il faut donc se demander : du côté des spectateurs, ce qui les motive à venir assister aux festivals ; du côté des organisateurs, ce qui est fait pour leur donner envie de se déplacer, de payer leur place. En effet, un festival de théâtre qui ne rencontrerait pas le public ne tarderait pas à disparaître¹⁵⁸. Mais pour toucher des spectateurs, il faut d'abord les informer, puis les

¹⁵⁴ A. HENNION *et al.*, *Figures de l'amateur...*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 161-162.

¹⁵⁶ Suivant cette lecture foucauldienne, les disciplines ne se contentent pas d'interdire, elles *produisent*. A. HENNION *et al.*, *Figures de l'amateur...*, *op. cit.*, p. 169. A. Hennion et ses collaborateurs avaient noté auparavant que, pour comprendre des compositions hétérogènes, le mot d'« élaboration » est préférable au mot de « construction », sociologiquement biaisé, le propos n'étant pas de substituer du social à des apparences naturelles (p.164-165). Le mot de « dispositif », emprunté à Michel Foucault, a le mérite de focaliser l'analyse sur les objets, les moyens à travers lesquels se produisent les entités d'un réseau (p. 168).

¹⁵⁷ A. HENNION *et al.*, *Figures de l'amateur...*, *op. cit.*, p. 181-182.

¹⁵⁸ L'idée de « théâtre dans un fauteuil », émise par Alfred de Musset, celle d'un théâtre conçu pour être lu et qui n'a donc pas à tenir compte des conventions de la scène, n'ignore-t-elle pas le plaisir du jeu pour l'acteur et le plaisir de s'assembler pour les spectateurs ? Nous faisons ici référence à Denis Guénoun que je citais dans mon Mémoire de Master (« chapitre 3. Le loisir et le jeu avec ses propres spécificités, II. La forme et la vie dans l'espace imaginaire, p. 112 ; et Conclusion : esthétique et éthique, 2. De l'esthétique à l'éthique, I) La quête du sens », p. 146), voir *Le*

accueillir. Par ailleurs, on peut supposer que, quand des subventions permettent que les représentations soient gratuites, certaines personnes, qui ne seraient pas venues s'il avait fallu déboursier une somme¹⁵⁹, si modique soit-elle, tentent de franchir le seuil du théâtre et y fassent des découvertes¹⁶⁰.

1.3.1 Les informations diffusées à propos des festivals

Dans le cas des festivals observés, les annonces se font par affichage, par voie de presse ou via les réseaux sociaux. Le soutien des collectivités locales apporte une aide précieuse pour accroître la visibilité et l'accessibilité des festivals : à Aix-les-Bains comme à Rennes, des affiches sont gracieusement placées par les municipalités dans les abribus. À Châtillon-sur-Chalaronne comme à Narbonne, le festival bénéficie de la publicité municipale. Le journal *L'Indépendant* assure la couverture du festival de Narbonne, en publiant chaque jour un compte rendu critique de la séance de la veille et une présentation du spectacle à venir, rédigés par une journaliste accréditée¹⁶¹.

À propos des festivals observés, que disent les affiches disposées dans la ville ou les visuels mis en ligne sur les sites web, les informations mises en avant donnent-elles envie de se rendre au festival, à qui s'adressent-elles, sur quelles bases ?

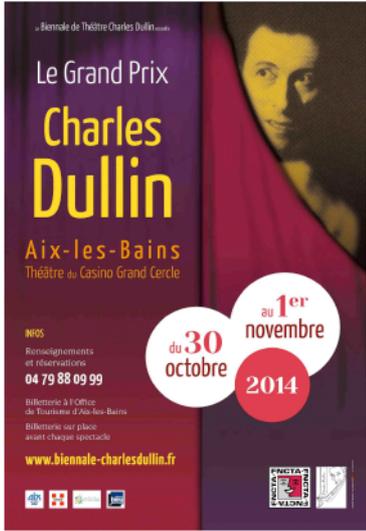
Théâtre est-il nécessaire ?, Belfort, Circé, Collection Penser le théâtre, 1997, p. 144-146 et 157-158 ; *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé, 1998, p. 103.

¹⁵⁹ Resteront les éventuels frais de garde des enfants, le cas échéant. Cette parenthèse n'est pas totalement déplacée : les conditions d'accès interviennent dans le rapport à l'art, ce peut être un des leviers d'une politique culturelle. Levier plus pratique que symbolique, certes, d'autres actions sont à engager, suivant par exemple celles entreprises par Jean Vilar qui réussit à « institutionnaliser la catégorie de "populaire" », pour reprendre les termes de Laurent FLEURY, *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection Res Publica, 2006, p. 192.

¹⁶⁰ Ce point pouvant aussi être contesté par les tenants d'une conception selon laquelle l'art doit se mériter autrement dit, « si c'est gratuit, c'est que ça ne vaut pas grand-chose ». Nous n'avons pas recueilli d'écho de ce débat dans nos observations de terrain.

¹⁶¹ Rachel Tallieu fait le déplacement depuis Lyon, où elle exerce un métier d'animatrice, en prenant sur ses congés. Rachel Tallieu est cadre dans un centre social, fait partie d'un groupe de musique amateur ; elle a suivi un cursus en Études théâtrales, a participé à des enquêtes dirigées par Emmanuel Ethis sur le festival d'Avignon (E. ETHIS, *Avignon, le public réinventé...*, op. cit.), puis une maîtrise en conception multimédia.

Illustration 2. Affiches des festivals

 <p>Biennale de Théâtre Charles Dullin Le Grand Prix Charles Dullin Aix-les-Bains Théâtre du Casino Grand Cercle</p> <p>du 30 octobre au 1er novembre 2014</p> <p>04 79 88 09 99</p> <p>www.biennale-charlesdullin.fr</p>	 <p>13^e FESTIVAL NÉONAL DE THÉÂTRE AMATEUR SCÈNES D'AUTOMNE PÔLE SUD CHARTRES DE BRETAGNE 07 – 10 NOVEMBRE 2014</p>
<p>Affiche du Grand Prix Charles Dullin 2014</p>	<p>Affiches des 13^{ème} Scènes d'automne 2014</p>
 <p>29^e festival national théâtre contemporain amateur Châtillon sur Chalaronne (Ain) 13 au 17 mai 2015</p>	 <p>33^e FESTIVAL NATIONAL DE THEATRE AMATEUR 26 juin > 5 juillet 2015 Narbonne, Palais des Archevêques Cour de la Madeleine, 21 h 45 Spectacles GRATUITS</p>
<p>Affiche du 29^{ème} festival de Châtillon-sur-Chalaronne</p>	<p>Affiche du 33^{ème} festival de Narbonne</p>

À qui s'adressent ces visuels ? L'affiche du Grand Prix Charles Dullin est divisée verticalement en deux parties d'égales proportions : à gauche sont données les principales informations sur le nom et les coordonnées de la manifestation, sans préciser qu'il s'agit d'un festival de théâtre, c'est le lieu « Théâtre du Casino Grand Cercle » qui est mentionné ; le nom « La Biennale de Théâtre Charles Dullin » table probablement sur la connaissance qu'en a le public pour l'identifier comme une

manifestation de théâtre *amateur*¹⁶² ; la partie de droite est une photo qui, compte tenu du message présente un acteur, en lequel on devine ou reconnaît Charles Dullin derrière un rideau rouge. Le graphisme du festival de Narbonne fait référence à ces signes du théâtre que sont les masques antiques et un macaron rappelle le caractère gratuit des spectacles ; bien que bénéficiant de l'étiquette de « festival national FNCTA », ce point n'est pas rappelé, contrairement aux deux autres manifestations nationales d'Aix-les-Bains et de Châtillon-sur-Chalaronne¹⁶³. Les graphismes des festivals de Chartres-de-Bretagne et de Châtillon-sur-Chalaronne ne renvoient pas directement au théâtre, les mentions s'en chargeant.

Les organisateurs ayant choisi de confier leurs affiches aux mêmes graphistes d'une édition à la suivante, on peut considérer que ces affiches reflètent les informations principales qu'ils estiment importantes de communiquer : à Aix-les-Bains, le nom de Charles Dullin suffit à identifier la manifestation, qui est donc supposée bien connue des Aquenses, les habitants de la ville étant les premiers destinataires des campagnes publicitaires, sans préciser qu'il s'agit de théâtre amateur.

Si nous étudions maintenant les informations transmises depuis les sites internet, ceux-ci sont hébergés par les organisations qui assument la programmation : une recherche effectuée avec les mots clés « Grand Prix Charles Dullin » conduit sur la page des festivals nationaux du site de la FNCTA, on y retrouve l'affiche présentée ci-dessus, ainsi que les conditions de participation, les dates et le palmarès de la dernière édition ; le site dédié à la biennale annonce en bandeau « ... [sic] les meilleurs spectacles des compagnies de théâtre amateur, sur scène, à Aix-les-Bains », indique les dates de la prochaine édition, qui est aussi en 2016 le 13^{ème} Masque d'Or, avec les conditions de sélection, le palmarès de la précédente, avec la composition du jury et les détails pratiques¹⁶⁴. Sur ce site, l'annonce de la manifestation précise :

Trois troupes de théâtre sélectionnées sur l'hexagone se retrouvent à Aix-les-Bains en Savoie pour conquérir la plus haute distinction du théâtre amateur. Le 13^{ème} Masque d'Or sera attribué à la meilleure compagnie de théâtre des deux années écoulées.

La sélection pour le 13^{ème} Masque d'Or a rassemblé 50 troupes candidates à travers la France, 15 ont été présélectionnées pour se présenter devant un jury itinérant entre le 27 février et le 6 juin. 3 seront sélectionnées pour la finale d'octobre. Les trois compagnies retenues présenteront leur pièce au théâtre du Casino Grand Cercle. A l'issue de cette finale, un jury professionnel décernera le 13^{ème} Masque d'Or,

¹⁶² La mention est portée explicitement au dos du dépliant disponible à l'entrée : « Le Prix Charles Dullin est un concours de théâtre amateur à l'échelle nationale ». Une spectatrice, à côté de laquelle nous étions placé, en cure à Aix-les-Bains, avait été attirée uniquement par le titre du spectacle présenté ce soir-là, *Très chère Mathilde* ; ce n'est que lorsque nous avons engagé la discussion avec elle que nous lui avons appris que la troupe était composée d'amateurs.

¹⁶³ On pourra trouver une interprétation de cette absence de référence dans la position défendue par plusieurs membres organisateurs du festival de Narbonne : celui-ci est d'abord subventionné par les impôts locaux avant d'être une manifestation nationale de la FNCTA, voir p. 147.

¹⁶⁴ http://www.fncta.fr/festivals/fest_nat.php, consulté le 29 août 2016 et <http://www.biennale-charlesdullin.fr/>, consulté le 29 août 2016. Sur les relations entre la biennale et le Masque d'Or, voir note 44, p. 13.

Depuis 55 ans, se joue à quelques kilomètres du village natal de Dullin, cet événement hors du commun, à la fois convivial et compétitif où des comédiens qui pratiquent le théâtre pendant leur temps de loisir rivalisent dans leur art.

L'accent est mis sur l'excellence des spectacles, qui apparaît comme le résultat d'une mise en concurrence, dans une atmosphère dont le caractère chaleureux ou « convivial » est néanmoins rappelé.

Une page permanente dédiée au festival de Châtillon-sur-Chalaronne est hébergée par le site de la fédération de l'Union régionale Rhône-Alpes de la FNCTA, elle présente en photos la spécificité du festival, sa renommée, la présence des auteurs et l'Académie internationale des auteurs de théâtre de Châtillon, les ateliers, les rencontres, les débats et échanges entre public et compagnies, la librairie, les lectures publiques, les archives, les conditions de candidature et les partenaires. Cette page indique notamment que :

Châtillon, charmante petite ville fleurie de l'Ain, sur les rives de la Chalaronne, à quelques dizaines de km de Lyon, héberge chaque année, depuis 1987, l'un des trois festivals nationaux de la Fédération nationale des compagnies de théâtre amateur (FNCTA), le seul consacré exclusivement au théâtre contemporain (textes écrits après 1945).

[...] Le festival de Châtillon-sur-Chalaronne doit sa renommée à l'accent mis sur la rencontre entre les auteurs de théâtre, les acteurs et les spectateurs. Aux spectacles s'ajoutent des lectures d'inédits, des débats, des ateliers, un bar (presque) permanent et la plus grande librairie éphémère de théâtre. Toutes ces manifestations se déroulent dans les salles de Châtillon-sur-Chalaronne et de la Communauté de Communes de Chalaronne Centre. Le festival se déplace également dans des lieux inhabituels pour le théâtre : médiathèque, musée, école de musique, rues de la ville...

Cette présentation assimile le théâtre contemporain au théâtre de texte, écrit après 1945, insistant sur la rencontre avec les auteurs vivants¹⁶⁵. Comme pour le grand prix Charles Dullin, une rubrique est consacrée au festival de Châtillon-sur-Chalaronne sur le site de la FNCTA, qui résume les objectifs, indique que le festival accueille le prix Jean Tardieu tous les deux ans depuis 2002 et donne accès à la programmation de l'édition en cours.

De même, la page des manifestations nationales résume les caractéristiques du festival de Narbonne, donne accès au règlement et au programme de l'édition précédente. La description du festival précise :

Avec plus de 500 spectateurs en moyenne chaque soir, pendant dix jours, le festival national de théâtre amateur de Narbonne est certainement le plus important en termes d'impact sur le public et le plus

¹⁶⁵ Sur ce point, voir § 1.2.3 Les conseils donnés par la FNCTA, note 137, p. 39. Site : <http://fncta-rhone-alpes.fr/festival-national-de-theatre-contemporain-amateur-de-chatillon-sur-chalaronne/>, consulté le 29 août 2016.

prestigieux grâce au cadre unique dans lequel il se déroule : à la tombée de la nuit, dans la Cour de la Madeleine, au cœur du palais des Archevêques.

Ce cadre et l'engouement d'un public fidèle lui valent le surnom d' «Avignon du Théâtre Amateur» auprès des compagnies de théâtre amateur en France¹⁶⁶.

L'accent est mis ici sur le succès public et sur la parenté avec les représentations dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes du festival d'Avignon/grand modèle professionnel avignonnais.

Les informations relatives au festival régional de Chartres-de-Bretagne sont hébergées par le site de l'ADEC-maison du théâtre amateur. Pour la 13^{ème} édition, qui se déroulait du 7 au 10 novembre 2013, l'éditorial précisait :

Le comité de sélection [...], composé de praticiens amateurs, de spectateurs et de citoyens bénévoles, vous a concocté une programmation séduisante, riche d'émotions théâtrales et d'engagements généreux. Parce que ce festival est aussi l'occasion de se rencontrer, d'échanger, de manger et de danser ensemble, nous vous proposons de nous retrouver tous les soirs dans l'espace cabaret animé gastronomiquement par Boréale's. Dimanche à l'heure du brunch, nous vous invitons à nous rejoindre pour un temps spécifique intitulé "Attroupons-nous !", sous la forme d'un apéro pique-nique qui nous permettra de mieux nous connaître, de se reconnaître entre troupes et de partager les enjeux de la pratique et de la création en amateur telle que vous l'aimez. Avec 14 spectacles, du théâtre bien sûr, mais aussi de la musique (Good Lift le samedi soir, accordéon le dimanche soir) et de la danse (Alternatives), ces 13^{èmes} Scènes d'Automne s'annoncent comme du soleil en novembre, de la chaleur inattendue, de la joie en pagaille et des étoiles plein les yeux¹⁶⁷.

Ce texte mettait en avant une ambition artistique complétée par des propositions de moments d'échanges, de plaisirs partagés ensemble dans des activités diverses, non limitées à la pratique théâtrale, ce qui renvoie à la dimension festive¹⁶⁸. La formulation s'adressait à tous les spectateurs, les informant notamment du créneau de rencontre entre troupes. Une vidéo d'une durée de deux minutes quarante-trois secondes offrait la parole aux responsables de l'organisation qui rappelaient que la création du festival répondait à la volonté de donner une visibilité aux pratiques en amateur, aussi bien en théâtre, en danse ou encore en musique, illustrée par un aperçu des spectacles à l'affiche. Le programme complet était disponible en ligne et des liens renvoyaient sur les sites des organisateurs et sur un site permettant de réserver ses billets. Pour l'édition 2017 qui se tiendra du

¹⁶⁶ Les différences entre les informations données s'interprètent en fonction des dates de mise à jour et de consultation : la page du site officielle, consultée le 29 août 2016, a vraisemblablement été actualisée avant la date de clôture des inscriptions pour le festival de Narbonne mais alors que la programmation du festival de Châtillon-sur-Chalaronne était déjà arrêtée. À propos des caractéristiques des festivals, voir § 2 Les cadres des festivals : thèmes, lieux, calendriers, p. 22. Site : http://www.fncta.fr/festivals/fest_nat.php, consulté le 29 août 2016. Une page Facebook est consacrée à la manifestation : <https://www.facebook.com/festivalnationaldetheatreamateurdennarbonne/?fref=ts>.

¹⁶⁷ Boréale's est une troupe locale, dont tous les membres participent très activement à l'organisation du festival. Voir <http://adec-theatre-amateur.fr/festivals/13e-festival-scenes-dautomne>, consulté le 29 août 2016.

¹⁶⁸ Voir note 144, p. 56.

10 au 12 mars 2017 sous le nom « Scènes de mars », la tournure est légèrement infléchie, l'objectif que s'assigne le « comité de programmation » est de « mettre en valeur la qualité de ces spectacles dans leur diversité » : ce changement de terminologie dans la dénomination du comité reflète un débat que nous approfondirons et la modification du nom, liée au déplacement des dates qui a été décidé, pour éviter la concurrence de calendrier avec le festival professionnel Mettre en scène, organisé à la même époque que les Scènes d'automne¹⁶⁹.

Après ces réflexions sur les informations données aux spectateurs, l'analyse du plaisir de la réception et des conditions de sa mise en œuvre se poursuit par la prise en compte de l'accueil réservé aux pièces.

1.3.2 La fréquentation des spectacles

Tenter d'appréhender le plaisir par le seul taux de fréquentation d'un spectacle supposerait une relation directe entre le succès rencontré et la satisfaction éprouvée, alors que l'expérience montre que la relation est moins évidente : rien ne prouve que tous les spectateurs ont apprécié avec la même intensité et dans le même sens, le spectacle ; avec le recul, on pourra revenir sur une impression ressentie et la réévaluer. De plus, l'expérience montre que le goût s'éduque et évolue dans le temps. Ces précautions étant prises, le taux de fréquentation des spectacles est un indicateur de réussite.

Dans ce qui précède, les termes de « goût » et de « plaisir » sont employés indifféremment, ce n'est pas uniquement par coquetterie de style ou pour éviter de trop fréquentes répétitions, c'est aussi parce que, dans le concret de leur pratique, les spectateurs comme les acteurs les emploient eux-mêmes de façon indifférenciée ou du moins y attribuent chacun un sens qui leur est propre, de même que les mots « satisfaction », « joie », « bonheur », « désir », « besoin », « envie ». À ce stade de notre réflexion, une clarification théorique sera apportée¹⁷⁰ ; de plus, en évoquant le succès rencontré par les pièces à propos du plaisir, réussite et qualité sont assimilées, à l'instar de nombreuses personnes, une autre équivalence implicite qu'il faut interroger.

Si le succès n'est pas un gage assuré de qualité, il est raisonnable d'estimer qu'un festival ne saurait se maintenir dans le temps si les spectateurs le délaissaient. Le nombre de places occupées donne une indication sur l'écho recueilli, le poids de ce signe paraît plus significatif quand les

¹⁶⁹ Nous avons rapporté au sein du conseil d'administration de l'ADEC-maison du théâtre amateur les réflexions recueillies dans notre étude sur le terme de « comité de sélection », ce qui a conduit à ce changement, voir § 2.1.3 Peut-on programmer sans sélectionner, ni juger ?, p. 110. Les dates de création remontent à 1987 pour le festival amateur et mars 1995 pour le festival international de créations professionnelles Mettre en scène, qui ne s'est pas soucié des conflits de date avec une programmation amateur. Voir <http://adec-theatre-amateur.fr/appele-candidatures-scenes-de-mars-2017-chartres-de-bretagne>, consulté le 29 août 2016. Sur les conflits de dates, voir note 72, p. 22.

¹⁷⁰ Nous proposons un positionnement des termes dans une analyse de processus, note 253, p. 93.

entrées sont payantes : l'effort financier consenti peut être interprété comme le prix que l'on est prêt à déboursier pour s'adonner au plaisir d'aller au théâtre.

Cette affirmation appelle des remarques portant sur les tarifs réduits ou exonérés appliqués en billetterie. À Narbonne, la mairie permet de maintenir la gratuité pour tous les spectateurs en réservant la cour de la Madeleine, au sein du Palais des Archevêques, pendant la durée du festival et en mettant à disposition du personnel municipal pour assurer la régie ; ce geste témoigne de l'importance qu'accorde la municipalité à la tenue du festival, avec une limitation, toutefois : la mairie impose la période pendant laquelle se déroule le festival. En 2015, ce choix a posé des problèmes pour certaines régions – le festival a une portée nationale, soulignons-le –, compte tenu des calendriers scolaires différents : certaines troupes susceptibles d'être retenues par le comité de programmation ne pouvaient être disponibles dans le créneau de dates imposé. Cette réserve étant faite, même quand les entrées sont libres, personne n'est obligé de venir, aussi un taux de remplissage plus ou moins élevé peut-il être interprété. Les commentaires qu'on peut avancer restent à prendre avec précaution, dans la mesure où les multiples motivations qui expliquent pourquoi tel spectateur a fait, ce soir-là, le choix de venir ou s'est au contraire abstenu, sont pour la plupart inaccessibles.

Au sujet des tarifs, nous ajoutons que le fait qu'un spectateur est prêt à payer pour aller voir un spectacle fournit une indication indirecte de la valeur qu'il lui accorde *a priori*. Cet indice n'est pas relié de façon univoque à la qualité reconnue, car d'autres facteurs entrent en ligne de compte : le spectateur choisit de consacrer du temps à la représentation, temps dont il ne disposera pas pour faire autre chose – aller voir un autre spectacle, lire, rencontrer des amis ou s'occuper de sa famille ; *a priori*, car, hormis les cas où le spectateur retourne voir un spectacle auquel il a déjà assisté ou dont on lui a dit du bien, il y a une part de pari, une attente parfois déçue (qui n'a jamais éprouvé le sentiment d'avoir « perdu son temps [et son argent] » au sortir d'un spectacle ?).

Dans le cas particulier du festival de Narbonne, où une pièce différente était à l'affiche chaque soir, intéressons-nous aux spectacles pour lesquels la jauge maximum était pratiquement atteinte¹⁷¹. Le spectacle d'ouverture, donné par le TQS, troupe organisatrice du festival, est traditionnellement très attendu par les Narbonnais, sans qu'on puisse mesurer le pourcentage de spectateurs strictement « locaux », un des organisateurs de ce festival estime à 40 % le public de Narbonnais venant tous les soirs¹⁷². Les membres du TQS rencontrés nous ont d'ailleurs tous confié qu'ils se sentent d'autant plus responsables du succès du festival et qu'ils ont très à cœur d'offrir une représentation à la hauteur de la confiance qui leur est renouvelée chaque année. À l'image des supporters d'une

¹⁷¹ Voir en annexe 7.6.1 Liste des spectacles du 33^{ème} festival de Narbonne 2015 Tableau 13. Entrées au 33^{ème} festival de Narbonne, p. 335.

¹⁷² Cette hypothèse est compatible avec la plus petite jauge, qui était de 224 spectateurs, soit 44,8 %.

équipe sportive, on peut supposer réciproquement qu'en voyant ceux qu'ils croisent à longueur d'année dans la ville ainsi mis à l'honneur, les Narbonnais se sentent aussi contributeurs du succès, qui rejaillit sur eux : on retrouve ici l'absence de solution de continuité entre les acteurs amateurs et le milieu dont ils font partie et qui est une des raisons de l'attrait des spectateurs envers ceux qui sont proches d'eux¹⁷³.

Ce premier spectacle, très attendu donc, se range dans le genre de la comédie, comme tous ceux qui ont pratiquement affiché « complet », à une exception près, *Le Paquet*¹⁷⁴, que nous tenons à souligner : il s'agit d'un monologue sur la solitude, traité avec poésie ; d'après les échos de conversation entendus, nous déduisons que la renommée du comédien a joué un rôle majeur dans la décision des spectateurs de consacrer leur soirée à cette représentation, sur la base des réalisations précédentes qui ont laissé d'excellents souvenirs à ceux qui y ont assisté et qui n'ont pas manqué de conseiller à leurs connaissances de venir découvrir la qualité de son jeu. Il est significatif qu'à l'instar du *Paquet*, les thèmes des pièces proposées par ce comédien sortent du répertoire souvent considéré comme étant plus facile d'accès, celui des comédies. Un cercle vertueux s'instaure dans l'enchaînement des relations : le soin apporté à la représentation témoigne d'un respect du public, qui apprécie, le fait savoir autour de lui, ce qui attire d'autres personnes et le succès encourage à continuer dans cette voie.

Même quand le spectateur vient *a priori* pour son plaisir, le nécessaire respect qui lui est dû ne doit jamais être oublié et c'est probablement cette qualité recherchée dans la relation entre la scène et la salle qui rend le mieux compte de l'engouement confirmé envers l'acteur du *Paquet*. On insiste sur ce point : nous avons rencontré l'interprète du *Paquet*, qui a souligné que son spectacle est une œuvre collective, qui ne pourrait avoir lieu sans l'investissement de toute une équipe qui l'entoure ; il n'en est pas moins seul¹⁷⁵ sous les feux des projecteurs et ce point mérite d'être mis en rapport avec le souci du collectif que la FNCTA et la plupart des organisateurs mettent si souvent en avant. Comment comprendre que la pièce *Marathon*, de Ricardo Monti interprété par la troupe Vol de nuit, ne remplisse la cour de la Madeleine qu'à moitié ? La troupe écrit à propos de ce spectacle :

Hors du temps, quelque part, dans l'Argentine du tango, six couples de danseurs (ou pas...) concourent pour un Marathon de danse, dans l'espoir de gagner un prix, chacun pour ses raisons, avec son passé, sa vie, ses

¹⁷³ L'hypothèse de proximité s'inscrit dans ce constat de continuité, voir § 1.4.3 Les effets de la proximité, p. 88.

¹⁷⁴ Nous revenons sur ce spectacle, interprété par Philippe Reyné, voir note 433, p. 169. Les comédies sont : *Les Forains*, de Stephan Wojtowicz joué par le TQS, *Frou Frou-les-Bains*, de Patrick Haudecœur par la Clémentine de Saint-Clément-de-Rivière, *Le Malade imaginaire*, de Molière par la Mansionnière.

¹⁷⁵ Le propos est à nuancer : une danseuse intervient dans *Le Paquet* mais l'acteur est seul porteur du monologue. *Le Paquet* est un monologue de Philippe Claudel sur la solitude. La mise en scène par la compagnie Illusoire jardin fait intervenir également une danseuse (fantôme du passé, conscience coupable, ... ?) ; présentée notamment lors des festivals de Châtillon-sur-Chalaronne et de Narbonne en 2015, ce spectacle a rencontré un très grand succès public. Dans l'autre spectacle qu'il proposait au festival de Châtillon-sur-Chalaronne, *Monsieur Malaussène au théâtre*, de Daniel Pennac, Philippe Reyné était seul en scène.

aspirations les plus intimes... Dirigés par un mystérieux animateur accompagné de deux gardes du corps assidus, ils vont faire face à leurs doutes, subir des attaques personnelles, être possédés par des délires inexplicables, et finalement vous révéler des problématiques de société étrangement actuelles... Lequel d'entre eux survivra ? A qui va profiter l'espoir ?... *Marathon* est une pièce noire, qui fait réfléchir, gonflée en ces temps de crise, et qui ne vous laissera pas indifférents¹⁷⁶...

La présence d'une douzaine de comédiens pouvait laisser présager une énergie scénique, qui s'est effectivement confirmée pendant la représentation ; le sujet aurait-il été plus proche d'une actualité inquiétante que celui de la solitude presque intemporelle du *Paquet* ? Entre une pièce sur la solitude et une autre sur l'instrumentalisation du chômage dans une atmosphère dictatoriale, il paraît plausible que les spectateurs se soient surtout déterminés à partir de la notoriété du comédien seul en scène, dont les spectacles précédents avaient eu du succès, qu'ils ont préféré à une troupe nombreuse mais qui ne se produit pas dans la région.

Une question qui peut être soulevée est celle du nombre de spectateurs qui « traversent » fidèlement l'ensemble d'un festival. À Châtillon-sur-Chalaronne, il est possible d'acheter un « pass » qui donne accès à tous les spectacles ; pour autant les circonstances peuvent en décider autrement, du fait par exemple de la délicate compatibilité des horaires avec l'éloignement des lieux. Il faut tenir compte des invités qui bénéficient d'exonérations du fait de leur statut d'organisateur ; par ailleurs, les troupes adhérentes à la FNCTA ont droit à un tarif réduit¹⁷⁷. Pour le Grand Prix Charles Dullin, son président note que, selon les axes de communication ou les spectacles annoncés, spectateurs se répartissent différemment : en 2014, la politique à destination des groupes a amené plus de monde que l'abonnement *via* la saison culturelle, alors qu'en 2011, c'était l'inverse mais à chaque fois, « un bon niveau de spectateurs qui viennent au dernier moment au tarif public ».

Si on part du principe que le public qui acquitte le tarif plein ne fait *a priori* pas partie des praticiens en amateur, on peut alors avoir une idée du nombre de spectateurs qui viennent « pour le plaisir », sans être motivés par l'envie de jouer, comme le cas se présente souvent dans les troupes¹⁷⁸. Dans les festivals que nous avons observés, lorsque les spectacles sont payants, la fréquentation est de l'ordre de 30 à 35 % pour le public acquittant le tarif plein, les troupes participantes représentent de 40 à 50, voire 60 % des spectateurs, les invitations gratuites avoisinant les 25 à 30 %. Quand l'entrée est libre comme c'est le cas à Narbonne, le public « non praticien »,

¹⁷⁶ Source : prospectus distribué au public à l'entrée du spectacle.

¹⁷⁷ En dehors de l'interprétation plus globale que nous proposons dans la suite, nous ne sommes pas parvenu à extraire des informations plus pertinentes à partir des statistiques qu'on trouvera § 7.5.3 Fréquentation des spectacles du festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015, p. 334. Les tableaux donnant les tarifs et le nombre d'entrées par spectacle se trouvent dans le § 7 Annexe : Participations, observations, entretiens, p. 323.

¹⁷⁸ Les entretiens nous ont montré que ce n'est pas toujours le cas mais il reste le plus fréquent, ce qui peut expliquer certains phénomènes, voir § 1.4.3 Les effets de la proximité, p. 88.

celui qui ne fait pas partie d'une troupe peut atteindre 80 %, selon l'estimation d'un organisateur : une telle donnée, si elle pouvait être confirmée par enquête, corroborerait le rôle de « service public » joué par le festival, une fonction que le soutien renouvelé chaque année de la mairie valide au travers des moyens alloués. Si ces chiffres étaient corroborés, ils mériteraient également d'être interprétés, pour savoir dans quelle mesure convient de relativiser le point de vue selon lequel il y a un certain plaisir à voir son boucher ou son notaire dans un contexte hors du quotidien¹⁷⁹ : cette hypothèse serait surtout applicable quand les spectacles sont gratuits mais lorsqu'il faut payer sa place, on préférera dépenser son argent aller voir des acteurs dont c'est le métier. Il faudrait également prendre en considération l'offre disponible : les situations seraient à pondérer selon la dotation en équipements culturels, la taille de la ville ; faute de données de terrain, il serait oiseux de poursuivre trop loin un tel raisonnement.

En ce qui concerne la fidélité dont font preuve les spectateurs, on ne peut pas établir de lien incontestable entre la valeur accordée au festival considéré comme un tout et le fait d'assister à tous les spectacles : une personne qui s'intéresse à un festival va, *a priori*, faire l'effort d'être présent au maximum de représentations, à condition de disposer du temps et du budget requis. Pour autant, cette fidélité ne s'interprète pas uniquement par un intérêt direct envers les troupes, il faut aussi compter sur les obligations professionnelles, le souci d'une personnalité publique tablant sur la popularité de la manifestation pour entretenir son réseau de relations ou encore des liens d'amitié avec les organisateurs, une façon d'occuper le temps à peu de frais, etc.¹⁸⁰

Au sein du public, une distinction pourrait être proposée entre ceux qui ont l'expérience du plateau et ceux qui n'ont jamais pratiqué. Les membres des troupes se qualifient ainsi parfois eux-mêmes de « théâtraux », plusieurs de nos interlocuteurs les appellent aussi « les festivaliers », et les « autres » spectateurs sont alors les « non-théâtraux ». Même si on les appelait les « non-praticiens », l'emploi du préfixe « non- » véhiculerait toujours une connotation négative, sans qu'on puisse l'associer à une volonté discriminante car la plupart du temps il s'agit d'une commodité de langage. Cependant une telle catégorisation risquerait d'opposer ceux qui ont vécu certaines expériences, qui leur confèrent certains types de savoirs, avec des « spectateurs sans bagages¹⁸¹ », dont les regards seraient plus « naïfs », peut-être alors plus « vrais », plus spontanés. Si nous multiplions les guillemets, c'est pour attirer l'attention sur les présupposés que recèle une telle approche qui qualifie de manière privative : ne reconduit-on pas ainsi les termes de l'opposition entre amateurs et professionnels, quand les amateurs sont définis par leur non-engagement dans le

¹⁷⁹ Sur ce point, voir 1.4.3 Les effets de la proximité, p. 88.

¹⁸⁰ Sans que cela exclue pour autant d'autres explications moins évidentes, comme.

¹⁸¹ Cette expression fait référence au *Voyageur sans bagage*, de Jean Anouilh. Cette proposition que nous faisons, dans un premier temps, lève le caractère négatif du « non- » mais conserve encore une connotation privative, en attendant une définition positive dans la suite.

« métier » d'artiste ? Ne procéderait-on pas à notre tour à une « stigmatisation identitaire » en séparant « spectateurs ordinaires » et « festivaliers », à la manière dont est parfois employée la notion de « non-public »¹⁸² ? Les regards des spectateurs sont différents lorsqu'ils sont (ou ont aussi, par le passé, été) des praticiens, comme le remarque le président de la FNCTA, Patrick Schoenstein :

Le spectateur a son avis quand il sort mais il a besoin d'être conforté [dans son sentiment, par quelqu'un qui le partage]. Il faut qu'il puisse s'exprimer, qu'il ait le temps de verbaliser et, petit à petit, de dire ce qu'il pense vraiment, il faut des oreilles ouvertes et pas forcément prendre le contrepied en contestant son jugement. J'ai le sentiment que ça discuterait pas mal au sortir des spectacles mais d'une manière plus saine entre des " vrais " spectateurs qu'entre des troupes, parce que les vrais spectateurs ne se sont pas " projetés sur la scène ", ils n'ont pas d'ego de comédiens, ne se disent pas : " moi j'aurais fait comme ça ". Les troupes n'ont pas un jugement de spectateurs, elles sortent et même quand ce n'est pas un festival à concours, elles se sentent en compétition, sauf à ce qu'il y ait vraiment le spectacle sur lequel tout le monde est d'accord. C'est drôle, au sortir du Grand Prix Charles Dullin, il y avait des discussions sur le choix du jury, où souvent, j'ai entendu des choses de la part des troupes, là on était en plein dans la projection : " ils ont 18 ans, c'est sûr ", sous-entendu, " nous, on n'a plus 18 ans, on ne peut plus faire ça ", ils n'acceptaient pas que des gens de 18 ans le fassent.

Pour ces spectateurs qui sont aussi des pratiquants, une part d'identification intervient dans le plaisir, cette projection ayant la particularité de se faire avec l'acteur au travail et non avec le personnage qu'il incarne ; du déplaisir peut bien sûr survenir, si l'on se sent trop en désaccord avec ce qui est proposé sur scène ou lorsque l'on prend conscience qu'on n'aurait pas été en mesure de « faire comme ça ».

L'hypothèse selon laquelle il existe des catégories de spectateurs qui fréquentent les festivals pour répondre à certaines de leurs attentes, en fonction de ce qu'ils espèrent y trouver, semble laisser de côté les spectateurs curieux, qui viendraient pour le seul plaisir de la découverte. À ce propos, Rachel Tallieu, la journaliste qui fait les annonces et comptes rendus du festival de Narbonne pour *L'Indépendant*, à qui nous demandions si elle lisait les informations relatives à un spectacle avant la représentation, nous a répondu :

Pas forcément ou alors juste pour voir le sujet. Ce que j'aime bien, ici c'est un festival, tu vas voir plein de spectacles, la sélection se fait naturellement, à force d'en voir, tu te dis : « ça, c'est bon », je trouve que le plaisir d'aller voir un spectacle, c'est la surprise, ne pas trop travailler derrière, à part si c'est un spectacle que

¹⁸² Voir Pascale ANCEL [éd.], *Les non-publics. Les arts en réception* (2 vol.), Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2004. Nous avons abordé ces questions soulevées par la démocratisation culturelle dans notre Mémoire de Master 2, p. 218-220, renvoyant aux analyses de L. FLEURY, « La question de la démocratisation de la culture », *Sociologie de la culture et pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, coll. 128, 2006, p. 73-93 ; « Généalogie d'un théâtre "sans qualités". Le théâtre amateur, l'éducation populaire et l'État culturel » in M.-M. MERVANT-ROUX, *Du théâtre amateur...*, op. cit., p. 51-72.

tu as déjà vu. D'ailleurs ce n'est pas évident, de revoir encore, tu construis des référents à chaque fois, tu as des attentes encore plus fortes. Peut-être que c'est inconscient, je suis tellement contente d'aller au spectacle [que j'y vais sans attente particulière]. Par contre, j'arrive dès les premières secondes à me dire, ça va être dur [...]. Je ne me dis pas : « il y a un super décor, ça va être naze parce qu'ils ont tout misé dessus, ils vont bouler le texte et ce sera tout », si c'est hyper contemporain, je me dis : « pourquoi pas ». Dans le théâtre amateur, tu peux être surpris, parfois, autant que dans le théâtre professionnel, [où] tu as un répertoire, tu sais à peu près quelle musique tu vas entendre, autant dans le théâtre amateur.

À partir de ce témoignage, nous voyons apparaître une première catégorie des « spectateurs en quête de surprises », terme qui nous paraît préférable à celui de « spectateurs sans attente », pour éviter toute connotation privative : le néologisme de « crédibilité » correspond à ce que les anglo-saxons désignent par « *credibility* », le phénomène selon lequel le spectateur sait gré à l'acteur, il le crédite de la satisfaction ressentie¹⁸³. Ce concept a été développé dans le marché du *stand-up* américain pour évaluer, au sens de fixer la valeur et donc les cachets, des artistes. On donne crédit à un artiste pour le plaisir qu'il nous fait vivre. Ce qui est un autre rapport – qui peut s'y ajouter ou se substituer – que celui de crédibilité, identification, etc. Cela se mesure concrètement par des « *Positive Audience Responses* » (PAR) : nature, durée, fréquence et intensité des réactions positives du public : rires, applaudissements, cris (de joie).

Quels seraient les autres « horizons d'attente¹⁸⁴ » susceptibles de venir se combiner ou encore remplacer, voire entrer en concurrence avec ce plaisir de la découverte ? Nous évoquons maintenant à ce sujet quelques exemples, en employant l'expression qui nous paraît la plus appropriée, celle de spectateur « pour le plaisir ».

1.3.3 Les attentes des spectateurs « pour le plaisir »

Bien que n'ayant pas cherché à rencontrer de spectateurs qui n'appartiennent pas à une troupe ou à une structure organisatrice, nous avons recueilli quelques échos des réactions que les personnes interrogées ont elles-mêmes observées, au fil des festivals, de la part de ces spectateurs « pour le plaisir » qu'ils ont rencontrés. Commentons quelques extraits :

Dès avril, on nous demande : « qu'est-ce que vous nous préparez ? ». Ça fait plaisir quand ils disent : « on sera là ». Une histoire qui nous a beaucoup touchés. Pendant 3 années de suite, un vieux monsieur venait,

¹⁸³ Nous devons cette remarque et les précisions qui suivent à Jean-Marc Larrue. Voir « *Acting a Better Way with Actors Globally* » (ABWAG), qui est une méthode dirigée contre les enseignements de l'*Actor's Studio* de Lee Strasberg d'après Constantin Stanislavski et la *Method Acting*, l'identification, etc. <http://www.abwag.com/>, consulté le 8 octobre 2016.

¹⁸⁴ Voir Hans Robert JAUSS, *Pour une théorie esthétique de la réception*, tr. Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990.

habillé avec un grand pardessus, quelle que soit la température, il faisait chaud, systématiquement, il partait à minuit moins 5, quel que soit le spectacle. Ça nous a intrigués, on a fait une enquête, on a appris que c'était un pensionnaire de la maison de retraite de l'autre côté du canal, qui avait la permission de minuit, on a décidé de faire une démarche pour l'autoriser à rester jusqu'à la fin. Il est mort, depuis. On a eu aussi un Monsieur, un Turc, il continue à nous saluer mais il ne vient plus, [...] il était là tous les soirs, tous les soirs. Des petits liens se tissent. On touche toute la population. Il n'y a que les gitans, on ne les touche pas. [Sauf,] hier soir toute une famille est rentrée, avec une poussette-canne, trois femmes, un monsieur, très jeune, pourquoi pas, ils sont partis en cours de route, ça va de soi, au lieu de porter l'enfant dans les bras, ils ont fait rouler la poussette sur les pavés, sans la soulever, rien, ça faisait du bruit. Ils étaient au fond, heureusement [et n'ont pas dérangé trop de spectateurs]¹⁸⁵.

Ce témoignage rassemble plusieurs traits : la fidélité des Narbonnais, qui sont curieux de savoir ce que leur réserve l'édition à venir ; l'anecdote touchante de ce vieux monsieur, dont on ne connaîtra jamais les motifs, peut-être s'ennuyait-il simplement, il avait envie d'assister mais sans avoir osé « demander l'autorisation » de dépasser l'heure fixée par sa maison de retraite ; cette famille, entrée peut-être pour passer le temps, puisque c'est gratuit et qui repart sans qu'on sache non plus pourquoi, l'heure de coucher les enfants, qui sait ? On pourrait y voir comment des « vies minuscules », pour reprendre l'expression de Pierre Michon¹⁸⁶, savent se ménager des « plaisirs minuscules ».

On parle un peu [des réactions des spectateurs], quand on les a. On partage les retours oraux pendant notre réunion de bilan. Parfois ça nous fait réfléchir : pourquoi on a pris cette pièce-là, quand il apparaît qu'elle n'a pas plu ? Parfois on s'aperçoit que le spectacle a évolué par rapport à quand on l'a pris, il arrive qu'une troupe ne soit pas en forme, que la distribution ait changé au dernier moment¹⁸⁷, qu'il y ait un problème technique ce jour-là. [...] Les spectateurs locaux, l'année dernière, quelque chose n'a pas plu à un petit comité, on a eu des messages ravageurs sur Facebook, essentiellement sur la billetterie, ils n'avaient pas pu avoir de place. Ou alors des messages : « on n'a pas aimé, c'était nul cette histoire ». Souvent, ils n'ont pas accroché sur la mise en scène, quand elles sont recherchées. Ils reviennent quand même l'année d'après, on ne les perd pas¹⁸⁸.

Dans ce cas, des spectateurs ont réagi négativement, montrant ainsi qu'ils ne sont pas prêts à accepter n'importe quoi : le festival de Châtillon-sur-Chalaronne est payant¹⁸⁹, ce qui peut expliquer le mécontentement de personnes qui « n'en ont pas eu pour leur argent » et qui pourtant reviendront

¹⁸⁵ Entretien O15.

¹⁸⁶ Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

¹⁸⁷ Jusqu'à quel point peut-on imposer que les conditions de la représentation soient identiques à ce qu'elles étaient au moment où la pièce était candidate ?

¹⁸⁸ Entretien O11.

¹⁸⁹ Ce témoignage porte sur des spectateurs qui ne font pas partie d'une troupe. Dans les entretiens qui nous ont été accordés, rares ont été ceux dans lesquels des critiques étaient émises, nous analysons ce point de façon plus approfondie dans la suite, voir notamment § 2.2.2 La restitution faite aux troupes, p. 127.

l'année suivante. Ces points sont confirmés par Patrick Schoenstein, le président de la FNCTA, qui préside également aux destinées du théâtre de la Roële, à Villers-lès-Nancy :

Les gens du public sont très gentils, que ce soit des spectacles amateurs ou dans un théâtre national. Pourquoi ? Ils ont réservé leur soirée, ont éventuellement dû prendre un baby-sitter, c'est prévu depuis 3 mois, ils ont payé parfois un prix non dérisoire, ils ont été obligés de trouver une place dans un parking, ils ont fait la queue, se sont enfin assis : ils sont là pour prendre leur plaisir, je ne veux pas dire qu'ils sont prêts à tout accepter mais ils sont prêts à faire l'effort de ne pas être déçus. Si jamais ils se sentent un peu déçus, ils compensent, regardent autour d'eux, le voisin sourit, ils se disent « c'est moi qui n'ai pas compris, je me remets dedans ». À la fin, si tout le monde applaudit à tout rompre, j'applaudis aussi, « ah ! c'était très bien ». Dans le théâtre amateur, c'est pareil, alors pour amorcer une réflexion, il faut remarquer « ça je n'ai pas aimé, pour telle ou telle raison – ah ! vous aussi ? je me disais bien », [et la discussion peut commencer]. [Le festival L'humour en poche est organisée par le Théâtre de la Roële...] C'est un lieu permanent, il y a un public d'abonnés¹⁹⁰. Ce public d'abonné est habitué et assez critique aussi, des spectateurs m'ont parfois averti en sortant : « attention, c'est la dernière fois, nous on ne veut pas voir ce genre de spectacles. [On reviendra] À la prochaine quand même ! ».

P. Schoenstein fournit plusieurs clés d'interprétation : le public qui paye sa place n'a pas envie d'avoir dépensé son argent et son temps inutilement, il est prêt à surmonter son incompréhension et à chercher des raisons d'être satisfait. D'autant cependant, l'impression de ne pas « maîtriser les codes » pouvant être renforcée par les expressions de familiarité que les amateurs se témoignent entre eux, à supposer qu'ils restent pour discuter, les spectateurs qui n'ont pas adhéré se garderont de faire part de leur point de vue, ils se cantonneront dans une attitude réservée, approuvant d'un sourire entendu, à moins que quelqu'un, dont la position paraîtra légitime, n'autorise l'émission de critiques en engageant sa propre parole : nous avons constaté que P. Schoenstein met en pratique effectivement ce qu'il suggère mais toujours dans des cercles restreints, pour ce que nous en avons vu et en argumentant à chaque fois à partir d'observations techniques.

Nous signalons encore des réactions que nous avons entendues à l'issue du Grand Prix Charles Dullin, de la part de spectateurs payants, qui avaient attendu, par curiosité probablement, la proclamation des résultats et qui échangeaient entre eux, désapprouvant l'attribution des prix¹⁹¹ : le public qui vient « pour le plaisir » ne partage pas toujours les critères esthétiques défendus par les

¹⁹⁰ « Il y a 750 abonnés. On fonctionne par adhésion : chaque spectateur devient adhérent de l'association, ce qui lui donne droit à un tarif réduit, il peut s'abonner pour 3 spectacles au choix dans la saison. C'est un théâtre de 74 places, il appartient à la compagnie, on programme des amateurs, on accueille aussi des professionnels avec des limites économiques, la recette est de 700 €, le prix d'un spectacle, tu ne trouves rien à moins de 1500 €. Ça n'empêche pas, j'ai accueilli plein de professionnels, dans des configurations diverses », nous a déclaré Patrick Schoenstein.

¹⁹¹ *Le Songe d'une nuit d'été*, de William Shakespeare, par le théâtre Pan, a été couronné. Nous écoutions d'une oreille indiscreète (nous participions à une autre conversation) deux couples de spectateurs, en tenue de soirée comme il était jadis d'usage dans les casinos : ils n'avaient pas apprécié le jeu de la troupe composée de jeunes, « ils pouvaient crier ou chuchoter, on ne comprenait rien ! », préférant de loin le spectacle *Landru tout feu tout flamme*, de Rémi de Vos et Christian Siméon, par le théâtre Zig-Zag : « ils jouaient tous très bien, les femmes comme les hommes / – La chanson finale, c'était poignant ! » (il s'agissait de *L'assassin assassiné*, par Julien Clerc, un plaidoyer contre la peine de mort).

amateurs. Ne faisant qu’effleurer pour l’instant cette question du jugement, qui appelle un développement à part¹⁹², voyons maintenant comment le plaisir éprouvé s’exprime lorsque les circonstances favorisent l’échange.

1.3.4 Des moments de rencontres pendant les festivals

À l’issue des représentations du festival de Narbonne, le public était invité aux rencontres-débats en présence des comédiens, metteurs en scène, auteurs, dans la salle des Mariages, cour d’Honneur du palais des Archevêques. Ces rencontres étaient ouvertes par des discours de Jean-Paul Alègre, de Patrick Schoenstein et, selon les soirs, de l’adjoint à la Culture de la Mairie de Narbonne ou d’autres représentants de la municipalité. Participaient à ces moments conviviaux : la troupe qui venait de jouer ; la troupe programmée le lendemain, pressée d’aller installer ses décors dans la fraîcheur de la nuit (c’est le fort de l’été, le soleil de la journée ne favorise pas les réglages des projecteurs en plein air et fait monter la température), devant attendre pour cela que la scène ait été libérée par l’équipe précédente¹⁹³ ; les membres du TQS ; des amis et connaissances des comédiens et quelques fidèles, comme Rachel Tallieu, la journaliste qui rédigeait quotidiennement la chronique pour le journal local. En dehors de ces participants et bien que l’annonce de ces rencontres ait été régulièrement rappelée avant les représentations, nous n’avons pas identifié de spectateurs, membres de ce public « pour le plaisir », qui auraient patienté pour prendre part à ces rencontres¹⁹⁴. Dans ce cadre où les déclarations « officielles » improvisées en réaction au spectacle font assaut d’amabilités entre elles, tout en rendant hommage aux diverses contributions sans lesquelles les représentations ne pourraient avoir lieu, les paroles prononcées font surtout l’éloge des dimensions collectives.

Ce n’est que lors d’échanges informels, dans des cercles restreints, non destinés à être rapportés, que nous avons parfois saisi au passage des propos comme celui-ci : « ils ont joué beaucoup plus longtemps que prévu, je pense qu’ils n’avaient pas bien pris la mesure de l’espace de jeu, ce qui a ralenti tous leurs déplacements ». Les troupes auraient tout à gagner pourtant, à ce que ce type de remarques leur soit communiqué : cela ne semble pas être le cas, ni d’ailleurs sur les réseaux sociaux auxquels nous avons accédé et on peut se demander si l’une des explications est

¹⁹² Voir § 2 Le jugement esthétique : formation et exercice, p. 99.

¹⁹³ Des tensions se sont manifestées un soir où une troupe attendait, sans proposer son aide, que la précédente ait fini de démonter : l’image d’un monde amateur bénévole et partageur ne s’accorde pas toujours avec les contraintes des impératifs matériels, ni avec les petits égoïsmes individuels, à moins que ce n’ait été de l’indifférence ou de la paresse.

¹⁹⁴ Compte tenu du calendrier, les membres des troupes programmées ne sont pas en mesure, dans la plupart des cas, d’être présents plus de jours que la veille de la représentation et repartent dès après le démontage des décors.

que les réserves sont difficiles à entendre, quand bien même elles s’exprimeraient avec tact et délicatesse, hors de tout auditoire extérieur. Le fait que les points négatifs ne soient pas abordés constitue un « point aveugle » pour notre recherche, comme la suite va le confirmer : ce point est à mettre en exergue, car d’autres silences vont jalonner notre étude, attirant l’attention sur ce qu’il faut bien qualifier de « conduite d’évitement », compte tenu du nombre de situations dans lesquelles cette gêne se traduit par des silences ou des paroles convenues, quand il s’agit d’exprimer son avis relativement à un spectacle. Dans les discours publics en tout cas, ce sont toujours les points positifs qui sont mis en valeur.

Parfois cependant, des moments sont prévus dans le calendrier pour permettre aux spectateurs de retrouver la troupe qui vient de jouer, comme c’est le cas du festival de Maisons-Laffitte¹⁹⁵ :

Après chaque spectacle, il y a une demi-heure le critique-café, où les comédiens avec le metteur en scène discutent avec les gens du public et surtout, c’est assez sympa, depuis 17 ans, nous sommes en partenariat avec un lycée, des collégiens viennent voir toutes les pièces, discutent avec les comédiens et avec le metteur en scène et à la fin, remettent le prix des collégiens. C’est juste après le spectacle, avant on le faisait le soir ou le lendemain mais souvent les comédiens ne pouvaient pas revenir. C’est génial, il y a vraiment des échanges. Les collégiens qui ont fait partie de ce jury, reviennent 2-3-4 ans après, en tant qu’adultes. On s’est fait des amis dans les gens, qui nous hébergent, nous invitent à dîner chaque année, alors que c’est quand même un public assez bourgeois¹⁹⁶.

Les lycéens qui discutent avec les acteurs ont été sensibilisés au préalable par leurs professeurs et ces contacts vivants, soigneusement préparés, expliquent les liens qui se nouent par la suite, se propageant aux parents, qui reçoivent chez eux les amateurs, sans marquer de différence de statut social : le plaisir éprouvé en commun lève les barrières symboliques et instaure une relation sur un plus long terme.

Dans les entretiens que nous avons recueillis, les participations à un certain nombre de festivals ont été mentionnées mais ces créneaux de rendez-vous aménagés s’avèrent plutôt rares, ce que nous expliquons par des contraintes de calendrier : les amateurs qui jouent, tout comme les spectateurs, prennent sur leur temps de loisir pour pouvoir être présents et préfèrent consacrer les instants dont ils disposent aux représentations plutôt qu’aux discussions¹⁹⁷. Il leur en coûte cependant, car la plupart de nos interlocuteurs insistent sur l’importance de la composante relationnelle, l’un d’entre eux nous ayant déclaré : « c’est formidable, ces liens créés, c’est un véritable bouillon de culture dans lequel je me ressourçe à chaque fois », cette image d’une nourriture revenant à plusieurs reprises dans nos entretiens.

¹⁹⁵ Ce festival, qui fêtait sa 25^e édition, du 4 au 8 mai 2016, est soutenu par le conseil général des Yvelines et la Société Générale. Il attire les troupes de la région parisienne et au-delà.

¹⁹⁶ Entretien T15.

¹⁹⁷ Voir note 72, p. 22.

Dans le cas du 29^{ème} festival de Châtillon-sur-Chalaronne, en 2015, une « librairie éphémère » était ouverte Espace Bel-Air, le « village du festival », à côté du bar ; on pouvait s’y procurer les textes des pièces jouées, les écrits des auteurs présents et plus généralement des études sur le théâtre. La personne qui assurait la permanence sur le stand nous a déclaré :

Je ne suis pas bibliothécaire, on fait ça par passion. Au départ, on avait un partenariat avec une librairie de Lyon, une petite exposition, une table ou deux, ils préparaient quelques cartons, on exposait quelques bouquins. Dans d’autres festivals, c’est souvent ça, mettre les livres qui sont joués. On a voulu faire plus. Petit à petit, on a téléphoné à un éditeur, puis un autre, ça a grandi. Maintenant, ce sont les éditeurs qui nous téléphonent : « vous ne nous avez pas encore passé commande ! ». Ce sont des commandes en dépôt, on fait l’inventaire, ça nous coûterait trop cher. C’est une librairie éphémère. Le but c’est surtout une vitrine, si on vend, ils sont contents bien sûr, c’est surtout pour que les troupes sachent qu’ils existent, qu’il y a des catalogues, on ne peut pas tout avoir. Depuis qu’on tient la librairie, en deux-trois ans, on est à 3000 et quelques références dans notre base. Là on en a 900, on fait du vide chaque année, on remplace les anciens par des nouveautés, parce qu’on ne peut pas. Et puis ça a un coût, il faut les renvoyer après, les colis à la Poste, il faut les payer, c’est le festival qui paye. Les éditeurs expédient à leurs frais, c’est nous qui retournons aux nôtres. On ne fait pas de bénéfice, ils font une réduction parce qu’on passe en direct mais ça couvre, voilà. On ne dépense pas d’argent et ça fait une animation, un plus pour les troupes¹⁹⁸.

Avec sa librairie et son bar, l’espace du village remplit plusieurs fonctions : quand on furete entre les tables où sont exposés les livres, l’œil est accroché, on découvre des livres portant sur des sujets auxquels on n’aurait pas forcément pensé, on échange quelques paroles avec les autres curieux, on peut discuter surtout avec les auteurs présents sur place, on poursuit l’échange de propos autour d’un verre. Des rencontres sont proposées en matinée avec les metteurs en scène et les troupes ayant joué la veille, quelques lectures théâtralisées sont mises en espace en partenariat avec les Journées de Lyon des Auteurs de Théâtre (JLAT). Les membres de l’Académie internationale des auteurs de Châtillon interviennent lors d’une séance pour laquelle ils disposent d’une carte blanche, les laissant libres d’aborder les sujets de leur choix.

Pendant le 33^{ème} festival de Narbonne, le 27 juin 2015, une manifestation « La parole aux auteurs » honorait Serge Valletti, dont deux spectacles étaient à l’affiche, par des lectures publiques déambulatoires dans le cœur de ville : c’est aussi une occasion d’attirer l’attention des passants, de discuter éventuellement, de leur donner envie de venir au spectacle. L’audience est restée relativement confidentielle ; quand les lecteurs se sont installés sur une petite place, près de la brasserie des Quatre Fontaines, il aurait fallu prévenir au préalable le patron et l’informer de la durée de vingt minutes, sinon les clients se sentent pris en otage, ils ne savent pas combien de temps ça va durer, a fait remarquer l’auteur Jean-Paul Alègre, qui a participé au parcours ; lors d’une autre

¹⁹⁸ Entretien O10.

station, dans l'enceinte de la cathédrale, des spectateurs seraient restés mais leurs enfants étaient pressés de repartir. À la fin de chaque spectacle, le public était invité aux rencontres-débats en présence des comédiens, metteurs en scène, auteurs le cas échéant, dans la salle des Mariages, cour d'Honneur du palais des Archevêques.

Cet échantillon de propositions montre que les organisateurs de festivals s'ingénient à multiplier les occasions de rencontres. Ce tableau des conditions d'élaboration du plaisir des rencontres étant brossé, quelle est la teneur de ces échanges, y est-il question du plaisir ressenti ou des déceptions éprouvées, sous quelle forme ?

1.3.5 Des avis très consensuels

Un exemple de rencontre entre troupes et spectateurs nous est fourni par Gilles el Zaïm, délégué général de la FNCTA : à l'occasion du festival des Dyonisies, qui se tient Pertuis¹⁹⁹, des moments de discussion formalisés, dans un espace dédié à cet effet, se tiennent systématiquement après chaque représentation, en présence du délégué de la FNCTA, de la comédienne Jeanne Carré et d'un professeur au Conservatoire de Marseille, Jean-Pierre Raphaëli. L'échange a lieu autour d'une collation, les membres de la troupe sont conviés à discuter autour du projet, sans se censurer ; le public intervient également et donne son ressenti. La discussion rassemble de 40 à 50 personnes, en incluant des membres de l'organisation, souvent acteurs engagés dans leurs propres spectacles, des troupes locales ; les participants qu'on peut ranger dans la catégorie de ceux qui sont présents « pour le plaisir » représentent la moitié de la salle, au début du moins, une déperdition se produisant inévitablement en cours de discussion, qui dure entre 15 et 20 minutes. Le contenu dépend du spectacle, il peut porter sur les difficultés rencontrées avec la scène à l'italienne, dont le plateau est haut et offre peu d'espace de circulation. Les membres des troupes appréhendent souvent cette rencontre, que l'éventuelle présence du metteur en scène complique parfois, quand il s'agit d'évoquer les obstacles ou désaccords qui ont pu se faire jour, pendant la période de création ou après. Dans la plupart des cas, le sentiment majoritaire qui se dégage est celui d'une grande solidarité, entre les membres de la troupe et avec les autres participants, ce que Gilles el Zaïm attribue à l'absence d'enjeu.

Cette belle unanimité se confirme non seulement dans les cas observés mais également dans les souvenirs liés à notre parcours théâtral, et requiert un examen attentif. En particulier, les notes prises lors de nos observations ne comportent aucune trace d'éventuelles réserves de la part d'amateurs manifestées en public, en dehors du cadre restreint de quelques entretiens privés : des

¹⁹⁹ La 16^e édition de ce festival s'est tenue du 19 au 22 novembre 2015 dans ce village du Lubéron, situé à 22 km d'Aix-en-Provence.

désaccords y sont parfois exprimés, nos interlocuteurs ajoutent parfois qu'ils en ont fait part mais nous n'avons pas été témoin de discussion à caractère esthétique dans laquelle se seraient engagées plusieurs personnes²⁰⁰. Une telle apparence de consensus a de quoi surprendre quand on pense aux querelles assez vives que suscitent souvent les questions esthétiques et mérite d'être interrogée : dans les festivals, on semble se trouver en présence de personnes qui partagent harmonieusement les mêmes valeurs.

[L'intérêt aussi des festivals, c'est] qu'on prend autant plaisir à voir qu'à jouer, et dans les festivals, tu as des spectacles de qualité. Et aussi d'échanger avec les autres troupes. À Aix, on jouait le samedi, on est arrivés le jeudi soir, alors qu'on n'était pris en charge que le vendredi midi, sur nos deniers personnels, on a payé l'hôtel, pour voir *Le Repas des fauves*, je l'avais vu par des professionnels, je voulais comparer. [...] J'essaye d'être spectateur. Après, je suis bon public, j'essaye de me faire embarquer, quand je vais regarder la technique, c'est parce que je ne suis pas rentré dans l'univers. Quand j'ai décroché, j'essaye de voir pourquoi, je me dis « je n'aurais pas fait comme ça ». On peut me proposer des choses qui ne sont pas dans mon univers et j'apprécie quand même le travail, c'est même ça qui est intéressant, je vais voir des pièces, alors que je sais que je ne les monterais pas. [...] Même quand il y a des prix, ce n'est pas la compétition, c'est une émulation, saine je trouve, on s'encourage. Je dis sincèrement si je n'ai pas aimé tel choix, parfois si ça m'a agacé. C'est rare de voir quelque chose que tu n'aimes pas du tout. [...] *Le Songe [d'une nuit d'été]*, c'était frais, j'ai pris beaucoup de plaisir. *Le Marionnettiste [de Łódź]*, je trouve que la mayonnaise n'a pas pris, alors que sur le papier, c'était le spectacle qui m'intéressait le plus²⁰¹. »

Les propos tenus dans cet entretien sont assez mesurés, notre interlocuteur évoque bien des spectacles pendant lesquels son attention se perd et le regret ne se manifeste que par rapport à une attente, sans essayer d'analyser les causes de la déception. D'autres extraits s'attachent au seul caractère enrichissant des spectacles :

C'est très subjectif, moi j'attends une partance pour la poésie, une histoire qui me change de la mienne ou dans laquelle je me reconnais, l'idée d'un élargissement de la conscience, j'attends de pénétrer un peu plus le secret du monde, des gens. J'ai peut-être cette attitude d'enfant, de vouloir découvrir des secrets et c'est un enrichissement parce que je m'aperçois que, dans les secrets des autres, sans prétention, j'y suis aussi. On est tous des humains, c'est rassurant, on se rend compte que les problèmes qu'on rencontre ne sont pas dus qu'à nous, on pourrait se dire, « qu'est-ce que j'ai fait ou pas ? », chaque fois qu'on me raconte une histoire, c'est déculpabilisant, on pleure, on rit, on part en vacances à Grado [référence au titre d'un spectacle] ou ailleurs, on en profite, on est sur le balcon, on pense au pognon qu'on a dépensé [passages de la même pièce], on se reconnaît en tant qu'homme.

²⁰⁰ L'accrochage entre les deux troupes (note 193, p. 75) s'est déroulé en coulisses et portait sur la participation attendue de la part de chacun au bon déroulement de l'organisation. Lorsque nous approfondirons la notion d'expérience esthétique, nous verrons que tous les aspects sont à prendre en considération.

²⁰¹ Entretien T05.

[...] Et puis surtout, il y a cette rencontre magnifique avec les auteurs contemporains, c'est du vivant. Là, on les voit, ça rend vraiment vivant, je trouve qu'on se sent plus vivant quand on sort du festival. Ça donne un goût qui domine notre vie, après ça se redevient monotone, forcément.

[...] Il y avait eu ce spectacle, *les Tellines*, c'est un petit coquillage qu'on grignote au soleil. Le monsieur en mange et derrière, il y a la guerre, parce qu'il y a toujours la guerre, même quand on part à Grado ; on se dit, « ce n'est pas possible » et bien sûr c'est un spectacle, le ciel est rouge, ça éclate de partout, on se dit, « c'est un salaud presque » et après on se dit, « et moi, qu'est-ce que je fais, en ce moment ? » Ça interroge, on a un drôle de moment, c'est ce que j'appelle l'élargissement de la conscience, les responsabilités, se voir comme on est. Pas toujours fier d'être un humain. En plus, ce spectacle avait le sens de la mise en scène, des acteurs²⁰².

Le témoignage qui précède insiste sur « l'élargissement de la conscience » attendu : c'est un point important, que nous appellerons aussi « l'intensification de l'expérience de vie²⁰³ » ; ce que nous remarquons aussi, c'est que les exemples donnés vont bien dans ce sens, comme si la situation dans laquelle on sort désappointé ou mécontent, d'un spectacle ne se produisait jamais. Les festivals de théâtre amateur seraient-ils une oasis de perfection ?

Je suis musicien, je compare la réussite d'une pièce de théâtre à la sensibilité musicale dans un concert : [la fragilité et l'émotion] proviennent de ce qui se dégage entre les interprètes. La technique, cela vient naturellement à partir du moment où on essaie de comprendre son personnage, où on sait être poreux, poser les armes²⁰⁴.

Cet entretien met en avant la dimension d'interprétation, commune aux musiciens et aux acteurs, que nous étendrons au public : pour que le spectateur ou l'auditeur, prenne du plaisir ne convient-il pas de lui laisser un espace imaginaire dans lequel élaborer, déchiffrer, sans que tout ait été mis en place pour savoir exactement quoi penser, quoi sentir ? Ici encore, on ne parle que des cas satisfaisants.

On a aussi besoin de légèreté, surtout de l'émotion, que je sois touchée, que les poils se dressent sur les bras, que je rie aux éclats ou que je pleure, j'ai besoin de sentir ça, une qualité d'écriture, [Laurent] Baffie²⁰⁵, je l'écoute une fois de temps en temps à la télé, je ne paierais pas pour aller voir.

[...] J'ai été pendant 10 ans [bénévole] aux Restos du cœur, le cinéma, c'est le samedi matin, on les parque pour leur donner à manger, pour la culture aussi, t'as vachement envie d'aller au Pathé à Lyon, le

²⁰² Entretien O08.

²⁰³ Voir plus loin l'évaluation en termes d'intensité de l'expérience vécue, reprenant à notre compte une expression de John Dewey, voir notamment note 725, p. 261.

²⁰⁴ Entretien T11.

²⁰⁵ Pour la saison 2014-2015, les statistiques établies par la FNCTA faisaient état de treize spectacles, dont deux montages, de trois textes de Laurent Baffie, qui ont donné lieu à quatre-vingt-dix-neuf représentations, ce qui place cet auteur en sixième position derrière Molière, Georges Feydeau, Jean-Paul Alègre, Gérard Sibleyras et Éric-Emmanuel Schmitt. Une de ses pièces, *Toc toc*, créée en 2005, met en scène des patients atteints de troubles obsessionnels compulsifs (TOC) tentant une thérapie de groupe, a été jouée pendant deux ans et demi au théâtre du Palais Royal à Paris et a été reprise au Canada et en Belgique. Voir note 378, p. 193.

samedi matin, je me suis dit qu'on a des cinémas de quartier qui sont de rêve, ils pourraient y aller quand ils veulent, je me bagarre, j'arrive à obtenir ça après qu'on m'ait dit que ce n'était pas à moi de me mêler de ça. On a fait un système comme les cartes jeunes, etc. Je me suis dit " on va commencer à aller au théâtre ", je suis allée voir le théâtre de mon quartier. Tu ne les emmènes pas voir Mnouchkine pendant 12 heures, il vaut mieux éviter. Je me suis dit qu'il fallait commencer par une pièce qui allait les accrocher, le cinéma, le travail était déjà fait, c'était un public qu'il fallait amener au théâtre, qu'on pouvait lui faire découvrir le spectacle vivant, c'est autre chose que le cinéma. Pour parler des Restos, la dérive qu'il y a depuis une vingtaine d'années, j'adorais avant, il y avait des duos qui me mettaient les poils comme ça, il y avait un grand spectacle de chant avec des textes bien choisis, aujourd'hui c'est un grand barnum, ça me débecte de voir qu'on change deux fois de décor dans la même chanson. Ceux qui viennent chanter se font payer des chambres hyper chères. À Lyon, je les ai vus au Mercure. Ça me débecte mais ça a fait venir tout un tas de gens²⁰⁶.

Notre interlocutrice émet bien des réserves mais à propos d'un auteur dont aucune pièce n'était à l'affiche du festival, puis ses paroles dévient vers autre chose (les Restos du cœur). Quand un timide désaccord est émis, l'excuse de la fragilité du spectacle vivant étant souvent invoquée. Même dans les conversations informelles, la prudence reste de mise : à la sortie d'une représentation, Jean-Yves Lenoir, du Valet de Cœur, nous a demandé ce que nous en avions pensé ; nous lui avons répondu, pesant prudemment nos mots : « j'estime que le rythme ne laisse pas s'installer suffisamment de temps de respiration », à quoi il répondit plus sévèrement : « pour moi, cela manquait de tension dramatique » ; mais nous n'avons pas entendu une telle franchise, si modérée resterait-elle, en dehors des échanges privés.

Pour illustrer à quel point les propos restent tempérés, voici résumée en quelques lignes la teneur d'une des rencontres qui se sont tenues à Châtillon-sur-Chalaronne, après la représentation de *Sarah* par la même compagnie du Valet de Cœur, pièce dans laquelle Sarah Bernhardt, âgée et retirée dans son manoir de Belle-Île, dicte ses mémoires à Pitou, son fidèle serviteur, lui imposant d'interpréter les rôles que lui évoquent ses souvenirs :

– Comment avez-vous choisi cette pièce ? / – Nous l'avons vue en 2002, interprétée par Fanny Ardant et Robert Hirsch. Jean-Paul Alègre nous avait incités à la jouer. Nous avons longtemps hésité, nous ne voulions pas tomber dans les clichés ou les imitations, il n'était pas question de déclamer comme Sarah Bernhardt, par exemple. Il y avait aussi deux versions, celle de Georges Wilson et celle d'Éric-Emmanuel Schmitt, que nous avons préférée, parce que nous l'avons trouvée mieux écrite. / – Avez-vous bénéficié d'un regard extérieur ? / – Oui, c'est un de nos anciens élèves²⁰⁷ qui nous a mis en scène. / – Est-ce que c'est plus difficile de jouer à deux sur un grand plateau ? / – Nous choisissons la pièce sur un coup de cœur, sans contrainte de taille de

²⁰⁶ Entretien O12.

²⁰⁷ Marie-Françoise Savary a suivi les cours du Conservatoire. Josépha Jeunet lui avait proposé de travailler au Service Universités Culture. Avec Jean-Yves Lenoir, ils ont trouvé un local pouvant à la fois accueillir une école et un théâtre de poche. Selon les créations, leur compagnie, qui compte une quinzaine de membres, recrute parmi les élèves formés.

plateau ou autre. Nous jouons dans notre petite salle de 80 places mais nous avons aussi joué à Belle-Île, en plein air, devant la résidence de Sarah Bernhardt, c'est le métier du comédien de s'adapter. / – Pourquoi le regard de Jean-Yves Lenoir est-il vide quand il incarne Oscar Wilde, était-il aveugle ? / – Je ne voulais pas tomber dans le cliché de l'homosexuel, j'ai choisi de montrer un mort, qui porte le regard en arrière. Pour cela, je demande un éclairage très blanc qui vient des cintres, que je fixe, mais hier, j'ai eu du mal à me positionner dans le fauteuil. / – Ce fauteuil occupe une place importante dans le décor. / – Nous l'avons fait réaliser d'après une photo, il est très lourd et encombrant pour les déplacements mais nous tenions à l'image qu'il représente, comme d'avoir un vrai phonographe. De même, Marie-Françoise s'est fait faire une prothèse, pour boiter sans avoir à se forcer. / – Vous attachez-vous aux personnages que vous interprétez ? / – Certains sont plus marquants que d'autres, pour jouer Harpagon, j'ai pensé aux relations d'un père avec ses enfants ; avec Montaigne, j'ai fréquenté le doute ; je me suis senti très proche du poète Sotoba Komashi, dans la pièce de Mishima Yukio.

Dans cette transcription que nous avons voulu fidèle relativement au contenu, les propos ont été condensés pour refléter la teneur de ces rencontres : les questions d'ordre esthétique qui y sont posées gardent un caractère de neutralité, on questionne sur des détails techniques mais les objectifs poursuivis ne sont pas interrogés. Dans les autres rencontres auxquelles nous avons assisté, nous n'avons pas trace de l'expression d'une opinion personnelle, autre qu'un remerciement pour la qualité du spectacle²⁰⁸.

Comment expliquer que, au fil de nos observations, nous ne relevons aucun débat esthétique, au sens où des désaccords s'exprimeraient²⁰⁹ ? Pourquoi les amateurs limitent-ils leurs échanges aux aspects strictement techniques, sans aborder les choix esthétiques qui les motivent ? Pour qui a assisté à des rencontres de spectateurs avec des comédiens professionnels, il paraît étonnant qu'aucune contestation ne se fasse jour : une fois passé le moment du concert de louanges attendu, il suffit souvent qu'une personne émette, sinon des doutes, du moins des réserves ou s'interroge sur le sens d'un choix, pour que la parole se libère et que les avis commencent à diverger ; plus généralement, les querelles en matière de goût sont un fait établi, pourquoi les amateurs y échapperaient-ils, pourquoi s'en tiennent-ils aux traits qui recueillent l'assentiment général ? Peut-on comprendre ce constat de terrain à partir des caractères propres aux pratiques en amateur ?

²⁰⁸ En incluant notre propre réserve, comme le montrait notre précaution à répondre à la question directe posée par J.-Y. Lenoir. Nous proposerons une hypothèse rendant compte de cette circonspection, en lien avec la légitimité de la parole, voir § 2.3.6 Le manque d'assurance et les stratégies d'évitement, p. 150.

²⁰⁹ Du fait qu'ils ont à composer l'affiche du festival, ce qui oblige à retenir certains spectacles et en écarter d'autres, les comités de programmation sont un cas particulier, que nous étudions plus loin, voir § 2 Le jugement esthétique : formation et exercice, p. 99.

1.4 Les pratiques théâtrales en amateur et leurs spécificités

En posant la question de la spécificité, on risque cependant de se voir objecter qu'on enferme ainsi les amateurs dans une « nature » dont ils ne pourraient s'extraire, condamnés qu'ils seraient à porter le fardeau d'un déterminisme implacable. Pour répondre à ce soupçon, nous commencerons par rappeler qu'en philosophie, l'essence « désigne ce qui fait d'une chose est ce qu'elle est, sa nature, [...] ce pourquoi [cette chose] est ce qu'elle est, et non autre chose²¹⁰ » : dans le domaine artistique, essentialiser une pratique, c'est prétendre lui attribuer certaines propriétés permanentes, inaltérables et transhistoriques, selon l'emploi que fait J.-M. Larrue du terme²¹¹.

Pour ne pas être taxé d'essentialisation, nous insisterons sur le fait que les spécificités recherchées ne prétendent aucunement, ni à la permanence, ni à l'inaltérabilité, ni à la transhistoricité : ce sont des particularités relevées dans des circonstances données, qui ne préjugent en rien de ce que deviendraient leurs porteurs dans d'autres circonstances. Ainsi, si nous parlons de certaines spécificités du théâtre par rapport aux autres arts, nous n'en ferons pas des attributs essentiels de l'art théâtral mais des particularités qui, dans le contexte où nous y faisons référence, font fonctionner cet art différemment des autres arts. De la même façon, si nous nous intéressons au statut des acteurs amateurs par rapport aux acteurs professionnels, nous ne cherchons pas à opposer ce qui ferait la « nature » des uns à ce qui déterminerait la « nature » des autres, nous nous demandons plutôt ce qui est susceptible de nous aider à comprendre certains faits ou comportements, compte tenu des positions que chacun d'eux occupe dans la société actuelle, des réseaux de relations dans lesquels ils sont engagés, des fonctionnements des institutions artistiques ou associatives qui les entourent.

Gardant en mémoire que spécificité n'est pas essence²¹², tentons alors d'effectuer des regroupements, pour déterminer si des caractéristiques propres aux pratiques théâtrales en amateur se dégagent.

²¹⁰ Article « essence », *Encyclopédie de la philosophie*, Paris, Librairie Générale Française, Collection Encyclopédies d'aujourd'hui, 2002, p. 501.

²¹¹ « Opposé à l'existentialisme, au nominalisme, au constructionnisme, l'essentialisme doit être traité avec prudence surtout dans le champ des sciences humaines et des pratiques artistiques. Je l'emploie aussi dans son sens le plus large : certaines propriétés d'une pratique sont — prétendues — permanentes, inaltérables et transhistoriques. », Jean-Marc LARRUE, « Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Montréal, [Ressource électronique], Numéro 12, automne 2008, p. 13-29, <http://www.erudit.org/revue/im/2008/v/n12/039229ar.html>

²¹² L'essentialisation a, dans une certaine mesure, partie liée avec le déterminisme, si on considère que ce qui fait la « nature » enferme dans des prédispositions. Un débat philosophique sur le déterminisme nous entraînerait trop loin ; indiquons succinctement que nous estimons qu'on peut être déterminé sans être *entièrement* déterminé et qu'une *détermination* n'est pas une *nécessité*, il peut y avoir une marge de choix ou d'incertitude, cette marge ne constitue pas

1.4.1 Le fait de pratiquer en amateur

Le décret de 1953 qui s'applique encore à ce jour aux pratiques en amateur définit d'abord le « groupement d'amateurs » par des critères principalement économiques, en opposition à l'activité professionnelle :

Est dénommé "groupement d'amateurs" tout groupement qui organise et produit en public des manifestations dramatiques, dramatico-lyriques, vocales, chorégraphiques, de pantomimes, de marionnettes, de variétés... ou bien y participe et dont les membres ne reçoivent, de ce fait, aucune rémunération mais tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle²¹³.

Suivant cette définition, on ne saurait transposer sans précaution la notion de « marché²¹⁴ », employée notamment dans le cas de l'art contemporain, au cas des festivals de théâtre amateur et pourtant les amateurs font usage du terme, nous l'avons entendu à plusieurs reprises : « avec la troupe, on est venu faire notre marché », ce qu'il faut comprendre comme une recherche de textes, d'idées de mise en scène, voire de comédiens. Le terme de « marché » est d'ailleurs à manipuler avec précaution, les sommes en jeu dans les festivals professionnels n'ayant rien à voir avec celles du « marché » de l'art contemporain. Mais il y a effectivement des enjeux à participer ou non à des festivals. Du côté financier, si les frais de déplacement des troupes sont pris en charge par le comité d'organisation du festival, un effort financier est bien consenti par ce comité et, sinon par les membres des troupes ; de même, une éventuelle gratuité ou un moindre prix des places est à interpréter comme le choix effectué de faire payer, plus ou moins, de façon à rentrer dans les frais engagés Il y a encore le besoin de se faire connaître, en espérant que le spectacle sera invité dans un autre cadre. Quoi qu'il en soit, si « marché » des festivals il y a, ce « marché » ne pourra être lucratif comme c'est le cas pour les festivals professionnels.

D'autres aspects sont à prendre en compte, comme le temps consacré, aussi bien par les comédiens que par les membres de comité de sélection, les spectateurs ou les bénévoles qui aident à l'organisation du festival : autant de personnes qui font le choix de donner de leur temps libre à l'activité théâtrale plutôt qu'à une autre, manifestant ainsi qu'elles lui attribuent une certaine valeur. Quand nous clarifierons la notion de valeur artistique²¹⁵, nous aurons à nous interroger sur le

pour autant un « libre-arbitre » au sens où ce choix répond à des déterminations. Nous reviendrons par ailleurs sur la justification *a priori* d'un choix, § 2.3, p. 132 et note 377, p. 143. De plus, nous considérons que le fait de creuser les particularités peut permettre d'atteindre un plus grand degré de généralité en cherchant les traits. Nous tenions surtout à ne pas être soupçonné du « péché d'essentialisation ».

²¹³ Article 1^{er} du décret n°53-1253 du 19 décembre 1953, relatif à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnelles.

²¹⁴ Nous avons mentionné cette expression note 70, p. 20.

²¹⁵ Voir § 3 Les valeurs pratiquées dans les festivals, p. 155.

rapport entre métier, savoir-faire et expression artistique ; il conviendra alors de se demander dans quelle mesure la gratuité, qui se déploie « pour rien » et qui atteste la part irréductible de « désœuvrement » en tout homme²¹⁶, joue un rôle dans cette valeur artistique ou bien si cette valeur est dénuée de toute considération qui la rattacherait à un intérêt marchand. Dans le même ordre d'idée, il faut rappeler cette observation de Denis Guénoun pour qui la vérité que le spectateur traque au théâtre est celle du jeu, le jeu est un lieu d'usage neuf de la liberté²¹⁷. Pour D. Guénoun, l'acteur est celui qui, selon le mot de Gabriel Monnet, choisit de *jouer sa vie*²¹⁸ ; l'amateur n'ayant pas fait un tel choix de vie, la question peut se poser de savoir si la valeur artistique en est amoindrie pour autant.

Nous situant pour l'instant dans la perspective du plaisir pris à la pratique en amateur, comment interviennent l'authenticité et la sincérité ? Nous avons entendu plusieurs de nos interlocuteurs employer ces termes et c'est une opinion assez couramment émise que la pratique en amateur apporte plus de fraîcheur de la part de ceux qui n'ont pas choisi de faire du théâtre leur profession. La question qui nous préoccupe pour le moment étant de trouver une explication à ce qui retient les amateurs de discuter d'esthétique, pas plus la sincérité que l'authenticité n'apportent un éclairage, au contraire dirions-nous, ces qualités ne font qu'épaissir l'énigme car elles devraient plutôt aller dans un sens poussant les amateurs à échanger entre eux pour mieux comprendre le plaisir qu'ils éprouvent.

Si on cherche du côté des caractéristiques attribuées aux amateurs, le « bricolage » est valorisé pour sa capacité à « faire théâtre de tout », pour reprendre les mots d'Antoine Vitez, cité par Jean Caune²¹⁹ mais on ne voit pas en quoi ce savoir-faire peut rendre compte du silence dont nous cherchons les causes. En continuant les réflexions sur les spécificités de la pratique en amateur considérée comme une autre façon de remplir la fonction dramatique, Laurent Fleury souligne que :

l'un des constats issus des enquêtes empiriques sur le théâtre amateur réside dans l'idée [...] d'une indépendance de ce théâtre qui, loin d'être relative, peut être qualifiée d'irréductible, dans la double acception politique et sociologique du mot. Sans pour autant conclure à une existence « hors champ », force est de

²¹⁶ Frédéric Pouillaude, « Figures de l'artiste en professionnel : le cas de l'intermittence du spectacle », séminaire de l'IRI, 25/03/2008, en ligne, cité par M.-M. MERVANT-ROUX, « Des "sociétés d'amateurs" ... », *op. cit.*, p. 70. Voir http://www.iri.centrepompidou.fr/documents/audio/seminaires/FiguresDeLAmateur/25_03_2008/Synthese_25-03-08.pdf.

²¹⁷ Denis GUENOUN, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Saulxures, Circé, 1997, p. 157-158. *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2005, pp.153-154

²¹⁸ *Id.*, « La représentation en débat » in Robert ABIRACHED [sous la direction de], *L'Histoire du théâtre au XXème siècle*, Paris, Avant-scène théâtre, coll. L'Anthologie, 2011, p. 655.

²¹⁹ Jean CAUNE, « L'esthétique du théâtre des amateurs a-t-elle une spécificité ? », in M.-C. BORDEAUX, *et al.*, *Le Théâtre des amateurs...*, *op. cit.*, p. 39. Dans cet ouvrage, on trouvera des commentaires sur ce point dans la communication de B. BOISSON, « Changer d'esthétique mais préserver le collectif », p. 181-182 ; un article complet porte sur le sujet « Quand le bricolage devient style », par Daniel DELBREIL, Christiane DESCIMON, Mathieu RASOLI, « Théâtre amateur en milieu lycéen. Le club-théâtre du lycée Van-Gogh d'Ermont », p. 219-231.

reconnaître que les amateurs se dérobent aux logiques de domination et de légitimation qui préoccupent tant les agents d'un champ professionnel. [...] Se redéfinit alors paradoxalement la question identitaire²²⁰.

La multiplicité et la persistance des festivals font partie des formes prises par la vitalité des pratiques en amateur, comment rendre compte de cette ténacité, au regard de ce qu'il en coûte pour satisfaire cette passion, si ce n'est pas en termes de revendication identitaire ? Laurent Fleury avance une explication axiologique, qui rapporte les motivations des amateurs à l'un des types de l'action sociale proposé par Max Weber :

[...] celui de la recherche de l'existence ou du rapport conscient ou privilégié à des valeurs ultimes. C'est bien parce que le théâtre amateur offre au désir d'identité la possibilité d'expérimenter la pluralité des mondes, au désir de partage celle de vivre des solidarités communautaires et au désir de sens celle de faire l'expérience du jeu même, qu'il rejoint l'éducation populaire dans sa dimension utopique²²¹.

Cette proposition oriente la suite de notre démarche : avant d'approfondir la question des valeurs²²², l'établissement d'une classification va nous aider à clarifier la question que soulèvent nos observations autour du plaisir, l'interrogation que soulève l'absence de désaccord exprimé en matière de goût : en regroupant les pratiques en fonction de leurs traits communs, des hypothèses peuvent être émises à partir des premières motivations qui se dégagent, selon le genre de solidarités et d'expériences que les troupes font vivre.

1.4.2 Une typologie des troupes

Sans oublier l'affirmation selon laquelle ce qu'on appelle « le théâtre amateur » rassemble sous une dénomination unique une réalité multiple, une galaxie de situations, on peut néanmoins effectuer des rapprochements par grandes catégories et avancer une classification en s'appuyant sur une façon de décrire « la nébuleuse du théâtre amateur » mise au point par Jean-Paul Alègre pour expliquer à ses collègues du Conseil d'Administration de la SACD la diversité des pratiques : dans le cadre de sa fonction de président de la commission théâtre, il a éprouvé le besoin de disposer d'un tel outil descriptif pour dissiper les confusions engendrées par le raccourci que représente le terme « le théâtre amateur ». Nous partageons cette analyse et si nous en soulignons la paternité, c'est à la fois pour des raisons d'antériorité, et aussi parce que, de par son expérience et sa position professionnelles, J.-P. Alègre a une vision bien plus complète que ce que nous a appris notre parcours. Le tableau qu'il nous a dressé est résumé ci-dessous²²³ :

²²⁰ L. FLEURY, « Généalogie... », *op. cit.*, p. 67.

²²¹ *Ibid.*, p. 68.

²²² Voir § 3 Les valeurs pratiquées dans les festivals, p. 155.

²²³ Voir en annexe notre entretien avec J.-P. Alègre, § 9.14 Entretien P7 (Jean-Paul Alègre), p. 355. Signalons que J.-P. Alègre dresse un tableau symétrique pour les professionnels, notant une porosité au niveau de l'exigence.

- Le théâtre amateur pratiqué dans le cadre scolaire a pour but de compléter une éducation.
- Le théâtre en langue régionale entend défendre un patrimoine.
- Le théâtre familial et populaire, ce qu'on appelait jadis le théâtre de patronage, pratique un théâtre qui favorise un sentiment d'unanimité autour de valeurs établies et de références communes.
- Le théâtre des amateurs éclairés, qui ont une exigence artistique.

Comme dans toute typologie, certains recouvrements et quelques glissements sont possibles, des individus passeront d'un type de troupe à un autre, en fonction de l'évolution de leur désir. Qui aura fait ses premiers pas dans un cadre scolaire ou familial, sera peut-être attiré par une troupe ayant une exigence artistique. Les transitions peuvent être lentes, les individus ne prennent pas forcément conscience du changement qui intervient. On peut se demander s'il est possible de passer d'une pratique en « amateur éclairé » à une pratique familiale ou régionale par exemple mais on ne voit pas ce qui s'y opposerait, sans avoir accès aux motivations des personnes. Si on se situe au niveau des troupes, des changements de catégories peuvent également survenir, par exemple quand une troupe qui s'inscrit dans un théâtre de communauté, pour une raison qui peut lui échapper en partie, choisit d'introduire une part d'exigence artistique²²⁴. Pour reprendre le parallèle fait avec les utilisateurs de drogue, que nous empruntons à Antoine Hennion²²⁵, la pratique du théâtre en amateur se révèle plus ou moins addictive et on pourra être attiré d'un type de consommation à un autre, on pourra aussi essayer de se « désintoxiquer » ou de recourir à des produits de substitution, avec plus ou moins de succès.

Comment adapter cette typologie au cas des festivals ? Notre étude n'a pas de visée exhaustive ni représentative mais nous savons que les enseignants ont leurs propres festivals, la vivacité des théâtres en langue régionale a donné naissance à des festivals²²⁶. Sur le plan de l'exigence artistique, nous n'avons rencontré dans les festivals observés que des troupes constituées d'« amateurs éclairés », cela entraîne-t-il que les spectateurs qui fréquentent ces festivals sont eux-mêmes exigeants ? Reconduisant notre remarque sur « les théâtres » et « les publics », nous considérons que, parmi les spectateurs des festivals, certains seront particulièrement attentifs à la

²²⁴ Voir par exemple M. DENIZOT, « Entre projet... », *op. cit.*, p. 138-148.

²²⁵ A. HENNION *et al.*, *Figures de l'amateur...*, *op. cit.*, p. 159.

²²⁶ Sans prétention exhaustive, citons : le festival transfrontalier de Winterspiel a été créé en 1993 ; l'association C'hoariva, fédération régionale des troupes amateurs et professionnelles de théâtre en langue bretonne, organise, le festival Teatr Brezhonek tous les deux ans ; au Pays Basque, un festival avait été organisé en 2007 et un appel à projet pour soutenir la création amateur en euskara a été lancé en 2016 ; l'Union Régionale Midi-Pyrénées de la FNCTA a signé en 2012 une charte à Pina del Mar pour jouer au festival de Catalogne, afin de raviver des liens avec le festival de Girone, éteints depuis une dizaine d'années. Voir : <http://www.scenes-du-nord.fr/Winterspiel,800.html> ; <http://www.teatr-brezhonek.org/l-association/article/activites-et-projets> ; <http://fncta-midipy.fr/le-partenariat-avec-la-catalogne/> ; <http://www.lejpb.com/idatzia/20071003/art204653.php> et http://www.eke.eus/fr/institut-culturel-basque/nouvelles/?ev_subject=ev_sub_antzerkia ; consultés le 18 septembre 2016.

qualité artistique, quand d'autres viendront surtout en quête d'agréables moments, les attentes pouvant se combiner entre ces deux pôles, un spectateur venu pour se détendre pourra apprécier la qualité de la représentation ; de même, un spectateur exigeant ne dédaignera pas de se distraire. Dans le cas des spectateurs qui ont une exigence artistique, celle-ci peut se manifester envers des troupes que ces spectateurs connaissent ou bien dont ils ont entendu parler. Il est probable que ces spectateurs se reposent sur la notoriété du festival ou des troupes sélectionnées.

Pour aller plus loin dans la réflexion sur le plaisir, il faut maintenant établir comment se nouent les relations entre ces spectateurs exigeants sur la qualité artistique et ces troupes d'« amateurs éclairés » : dans le rapport qui s'établit entre la scène et la salle, en quoi le fait que les participants sont des amateurs joue-t-il sur la satisfaction procurée par la représentation ?

1.4.3 Les effets de la proximité

Nous avançons l'hypothèse que, lorsque des acteurs amateurs sont sur scène, une attention plus grande est portée au travail d'interprétation²²⁷. Nous partons de la structuration établie par Marie-Madeleine Mervant-Roux :

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 ». [...] 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 cité²²⁸.

Quand les acteurs appartiennent au monde professionnel, la solution de continuité fait surgir une « altérité radicale » entre la scène et la salle ; en revanche, quand cet « espace théâtral » est occupé par des amateurs, le fonctionnement diffère :

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 [d'acteurs] dont le « métier » n'est pas

²²⁷ Cette hypothèse est développée en annexe, p. 233.

²²⁸ M.-M. Mervant-Roux reprend la division sémantique entre le *lieu*, élément concret topologiquement repérable, et l'*espace*, catégorie générique abstraite (Christian BIET et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Folio Essais, 2006, p. 75), qu'elle prolonge suivant une opposition esquissée par É. KONIGSON, « Traditions et lisières », *op. cit.*, p. 14. Le tréteau transportable des ambulants est opposé au pesant plateau des sédentaires, en transposant les réalités concrètes des lieux en constructions abstraites, les espaces. M.-M. MERVANT-ROUX, « Les deux théâtres », *op. cit.* Voir Anne UBERSFELD, « Le théâtre et l'espace », in *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 113-149.

assuré. Chacun en est conscient : cet acteur, cette actrice, « ce pourrait être lui [ou elle] » ou quelqu'un qui lui serait proche²²⁹.

Ce point de vue peut venir enrichir une analyse de la théâtralité que donne Josette Féral comme processus résultant de la volonté délibérée de disjoindre les systèmes de signification, selon une série de clivages opérés par le spectateur, entre le monde réel et celui de la fiction : suivant J. Féral, la théâtralité n'est pas une propriété, une qualité au sens kantien du terme, qui appartiendrait à l'objet, au corps, à l'espace ou au sujet ; sans existence autonome, elle ne se saisit qu'en tant que construction produite par le regard du spectateur au cours de la représentation. Dans un premier niveau de frictions, le regard du spectateur fait des allers et retours entre l'espace du quotidien qui l'entoure et celui de la représentation ; ce premier décalage permet au spectateur de sortir de cet espace du quotidien, de reconnaître le caractère fictif de ce qui s'offre à son regard, en réarticulant les signes, en les retirant de leurs systèmes habituels de signification pour les intégrer à un univers fictionnel autre. Un deuxième clivage, au sein de la représentation, oppose réalité et fiction au niveau de l'illusion : les corps réels bougent, accomplissent des actions ; chaque événement est inscrit à la fois dans la réalité, par la matérialité des corps et des objets, et dans la fiction ; le mouvement de va-et-vient, cette nouvelle friction entre réalité et fiction, disjoint-unit deux univers qui s'excluent mutuellement et pourtant se superposent. Ici aussi, le regard du spectateur est contraint de regarder autrement. Le troisième clivage concerne l'acteur qui doit établir l'équilibre entre l'ordre et le désordre, le pulsionnel (ou l'instinctif) et le symbolique : la beauté du jeu de l'acteur provient du combat incessant entre la maîtrise de son corps et les débordements permanents qui le menacent²³⁰. La théâtralité repose sur le jeu produit par le passage entre l'univers « réel », le dispositif concret de la représentation et l'univers de la fiction. Ce jeu fait intervenir les imaginaires des divers agents autour des différents éléments contributeurs²³¹. Notre proposition s'appuie sur ce point souvent souligné, qui fait du corps de l'acteur un *signe* situé au croisement de l'espace théâtral concret et de l'espace dramatique. On peut alors évoquer à ce sujet la notion de « corps double » du comédien²³² ; cette hypothèse en relation avec la théâtralité prend une dimension supplémentaire dans le cas particulier des amateurs, comme la suite va le préciser.

Le savoir-faire des comédiens, mis en valeur par les dispositifs scéniques, fait surgir des personnages imaginaires, autorisant parfois des instants d'illusion et d'identification entre acteurs et personnages, les spectateurs pouvant également s'identifier par moments aux personnages. En

²²⁹ M.-M. MERVANT-ROUX, « Les deux théâtres », *op. cit.*

²³⁰ Voir Josette FÉRAL, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, collection Champ théâtral, 2011, p. 104-106.

²³¹ Citons pêle-mêle : l'auteur ; l'intrigue ; le metteur en scène ; les acteurs et les techniciens de plateau ; le décor ; l'éclairage ; les ambiances sonores ; les programmateurs du festival ; les critiques ; les spectateurs.

²³² Voir par exemple C. BIET *et al.*, *Qu'est-ce que...*, *op. cit.*, p. 442. Nous revenons sur cette expression note 237, p. 91.

présence de comédiens professionnels un spectateur, même s'il n'est pas lui-même praticien, peut aussi s'intéresser à la performance de l'acteur, voire parfois s'imaginer sur scène mais nous considérons que cette attention intervient d'une façon moins marquée que dans le cas des acteurs amateurs, où il est possible de se sentir *proche* de l'acteur, de prendre sa place, non pas en s'identifiant au personnage mais en *remplaçant* l'acteur dans sa performance d'incarnation du personnage ; l'éventuelle identification du spectateur se fera, tantôt avec le personnage, tantôt avec le comédien dans le travail qu'il effectue sur scène. Mais lorsque des amateurs jouent sur scène, dans ce « fonctionnement original de la mimesis », pour reprendre les mots de M.-M. Mervant-Roux, ce déplacement du regard prend une importance qui peut aller jusqu'à faire passer au second plan l'identification au personnage ou la distance prise pour analyser le spectacle et l'intérêt se centre par moments sur ce que l'acteur est en train de faire, la façon dont il interprète son rôle. Ce qui précède concerne plus particulièrement les spectateurs qui sont eux-mêmes des acteurs amateurs mais les témoignages que nous avons recueillis, aussi bien dans le cadre de notre recherche qu'au cours de notre pratique, nous donnent des raisons de penser que le phénomène s'applique aussi aux spectateurs « pour le plaisir », la différence étant que l'attention à la proposition spectaculaire comme telle prendra plus souvent le dessus²³³. Le regard se décentre par moments, il ne porte plus sur ce qui est raconté mais sur la façon dont l'histoire est interprétée : si le spectateur connaît l'acteur, il est intrigué de le voir dans d'autres circonstances, il admire éventuellement sa prouesse, sa virtuosité ; ne pratiquant pas lui-même, le spectateur est fasciné par un savoir-faire qui lui est étranger et dont il ne connaît pas les « ficelles du métier », comme au cirque ou dans les spectacles de magie²³⁴.

La solution de continuité entre les statuts sociaux des comédiens professionnels et ceux des spectateurs instaure une distance qui maintient les spectateurs à leur place dans la salle, alors que, dans le cas des pratiques en amateur, les spectateurs peuvent se projeter sur scène²³⁵. Et si le corps du comédien est « réel et social[,] déjà constitué [...], le comédien n'est pas interchangeable²³⁶ » ; et, si le théâtre a souvent ses « stars », ses virtuoses, que l'on vient voir, dans le cas du théâtre amateur, ce phénomène prend une tournure particulière : dans de nombreux cas, ce n'est pas une *vedette* que l'on vient voir mais quelqu'un de *proche*. Le « corps double » du comédien tend alors à

²³³ Nous n'évoquons pas le mouvement inverse, celui qui est dirigé des acteurs amateurs vers la salle : ce phénomène existe, nous pensons aux accusations de cabotinage, parfois adressées à juste titre aux amateurs (et dont nous nous permettons de nous demander si le savoir-faire et le métier des professionnels suffisent toujours à préserver certains de ces derniers de succomber à cette tentation). Ce phénomène influe également sur l'exigence artistique, dans la mesure où les comédiens peuvent recourir à des procédés faciles, pour « aller chercher le rire du public », par exemple ; à la limite, un comédien ira jusqu'à faire signe à quelqu'un de sa connaissance dans la salle.

²³⁴ Pour reprendre une image de Jean-Marc Larrue. L'expression est empruntée à Howard BECKER, *Les ficelles du métier : comment produire sa recherche en sciences sociales*, Paris, traduction de l'anglais par Jacques Mailhos révisée par Henri Peretz, Éditions La Découverte, 2002.

²³⁵ Voir § 1.3.2 La fréquentation des spectacles, p. 71.

²³⁶ C. BIET *et al.*, *Qu'est-ce que...*, *op. cit.*, p. 443.

se diviser encore, le corps social rappelant sa présence²³⁷ ; avec cette nouvelle fragmentation, les frontières entre les univers tendent encore plus à s’effacer lorsque des amateurs sont sur scène et dans la salle, facilitant, multipliant les passages, brouillant aussi les repères. Certes, les distances ne seront jamais abolies et il y aura des fluctuations, des moments de rapprochements, suivis d’éloignements ; nous estimons toutefois qu’avec ces permutations fluctuantes entre les places, on ne saura plus toujours dans quelle sphère on évolue, entre le monde du quotidien, celui de la fiction et l’espace dans lequel les corps des comédiens travaillent. Quels effets résultent de cette tendance à l’indistinction ? Ceux qui dénoncent une utilisation de l’art servant à conforter ou reproduire, des positions de domination bâties sur la détention d’un capital symbolique pourraient probablement se réjouir d’une forme de désacralisation de la fonction théâtrale, par l’affaiblissement d’un instrument de distinction, la disparition du privilège conféré par la détention d’un savoir-faire²³⁸. À quoi d’autres pourraient objecter qu’on a besoin de frontières pour se construire : ils citeraient René Girard, par exemple, qui analyse la crise du « *degree* » chez Shakespeare, la nécessité de maintenir un écart pour éviter de tomber dans l’anarchie ; le risque serait alors de ne plus faire de différence entre réalité et fiction²³⁹. On peut estimer que le statut de l’acteur professionnel introduit une butée dans le mécanisme d’identification : le spectateur ne peut pas tout à fait s’assimiler à celui qui est sur scène, la distance sociale garde le risque de confusion à distance ; en présence d’un acteur amateur, cette barrière protectrice tombe, la frontière oscille entre l’univers réel du spectateur dans la salle, celui de l’acteur au travail sur scène, et le monde imaginaire de la fiction, les repères se brouillent. Chez Shakespeare, la perte de distance reste parfois bénigne et modérée au sein de la fiction, comme dans *Le Songe d’une nuit d’été*, l’indifférenciation devient catastrophique dans *Troïlus et Cressida*²⁴⁰ ; dans la proximité entre le monde réel des spectateurs et celui des acteurs amateurs, les conséquences resteront, heureusement, limitées, elles expliquent toutefois en partie le malaise éprouvé à se prononcer sur un spectacle, quand la contamination mimétique a dissous les marques auxquelles se raccrocher, l’avis manque d’assurance.

²³⁷ Selon une distinction des juristes anglais de la période Tudor, le roi a en lui deux corps, le corps naturel et le corps politique, Ernst Kantorowicz applique cette théorie également le plan tragique en étudiant *Henri V* et *Richard II* de William Shakespeare (Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen-Âge*, trad. Jean-Philippe et Nicole Genet, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, 1989, p. 35-50). Suzanne Héleine considère que lorsqu’un acteur amateur est sur scène, sont à la fois présents son « corps social » (extérieur, à la scène), son corps de comédien et le corps du personnage, alors que dans le cas de l’acteur professionnel, le « corps social » se confond avec le corps du comédien, voir François OGUET, « La choralité dans *Biographie : un jeu. L’individu et le groupe* », in M.-C. BORDEAUX, et al., *Le Théâtre des amateurs...*, op. cit., p. 258.

²³⁸ Nous pensons ici à une mouvance sociologique qui s’inscrirait dans le sillage de Pierre Bourdieu, notamment de ses ouvrages *La Distinction : critique sociale du jugement* (1979) ou *L’Amour de l’art : les musées (d’art européens) et leur public* (1966).

²³⁹ René GIRARD, *Shakespeare. Les feux de l’envie*, trad. Bernard VINCENT, Paris, Grasset, collection Le livre de poche-Biblio Essais, 1990, p. 258-269.

²⁴⁰ R. Girard met également en évidence la crise du « *degree* » dans *Timon d’Athènes*, *Hamlet* et *Le Roi Lear*. R. GIRARD, *Shakespeare...*, op. cit., p. 258-298.

Nous soulignons que cette proximité est symbolique, elle réside dans le statut social qui sépare ou non acteurs et spectateurs. On pourrait d'ailleurs s'intéresser aux cas où la proximité est concrète, comme c'est le cas des spectacles de théâtre en appartement. Mais deux exemples pris par M.-M. Mervant-Roux montrent que l'instauration matérielle d'un lieu scénique ne modifie pas le fonctionnement : quand Patrice Chéreau met en scène *Phèdre* de Racine, dans un dispositif bifrontal, plaçant les spectateurs dans une grande proximité par rapport aux acteurs, la coupure symbolique est pourtant renforcée ; en revanche quand Abdellatif Kechiche filme dans *L'Esquive* (2004) une scène du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, monté par des amateurs dans une maison de quartier, la scène surélevée n'empêche nullement les phénomènes de proximité²⁴¹.

Cette sensation de proximité pourra intervenir dans le plaisir que le spectateur prend à la représentation, le sentiment de familiarité paraissant susceptible de favoriser un sentiment de bien-être. L'étonnement provient alors du fait que, dans les observations faites sur le terrain des festivals, cette question de la valeur artistique ne soit toujours pas abordée publiquement, comme le trahit l'absence de désaccord, et rappelons la question lancinante : ce silence ne trahit-il pas un évitement, la mise à l'écart de la question du jugement, derrière quoi se dissimulerait un refus de l'évaluation²⁴² ? Le point faible de notre hypothèse est que, comme en témoignent les débats persistants autour de la psychanalyse, on ne peut réfuter un mécanisme d'occultation. S'il y a effectivement censure, il faudrait provoquer une situation levant le blocage, faute de quoi le tenant de la théorie du refoulement a toujours beau jeu de prétendre : « bien sûr que vous ne voyez rien, puisque tout se met en place pour éviter que vous ayez à affronter la question (dans notre cas, la question de la valeur) ».

Ayant reconnu le caractère infalsifiable de notre hypothèse, creusons cette remarque sur l'esquive, pour reprendre le titre du film de Kechiche, en nous demandant si l'approche qui consiste à analyser la « conduite esthétique », qui répond au souci légitime de rendre justice aux pratiques en amateur, a aussi eu pour conséquence non souhaitée de ne pas interroger la notion de valeur dans la relation artistique, à l'image des amateurs qui évitent cette question : comme on va le voir, l'analyse en termes de conduite esthétique privilégie l'étude de la relation, alors qu'une recherche qui pose la question de la valeur doit aussi prendre en considération l'objet autour duquel la relation se construit. En se focalisant sur la conduite, ne risque-t-on pas de laisser de côté ce sur quoi elle porte ? L'occultation de l'objet pourrait alors expliquer le troublant unanimité constaté.

²⁴¹ Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Les deux théâtres », *op. cit.*

²⁴² Une évaluation dont on ne peut faire l'économie, suivant l'hypothèse que nous avançons.

1.5 La relation esthétique et le plaisir

Le passage théorique qui suit est guidé par une hypothèse : si c'est la relation qui rend l'objet esthétique, comme l'écrit Gérard Genette, tous les objets esthétiques ont-ils la même valeur, comme semble en témoigner l'atténuation de tout désaccord entre amateurs ? Le raisonnement repose sur une déduction : puisque c'est la relation qui importe dans l'analyse de la conduite esthétique, alors peu importe l'objet, du moment que la conduite remplit les conditions attendues. Mais si l'objet n'intervient pas ou peu, seule la relation peut être évaluée ; dans ce cas, des appréciations ne sauraient être comparées, faute de référence commune, « on ne discute pas des goûts et des couleurs », et l'absence de désaccord entre amateurs trouve son explication. Sans aborder pour l'instant la question des valeurs²⁴³, la première partie du raisonnement demande à être étayée en présentant la notion de conduite esthétique.

1.5.1 Une théorie de la conduite esthétique

La notion de *conduite esthétique*, telle que la définit Jean-Marie Schaeffer²⁴⁴, a pour objet de nous faire échapper aux difficultés que les différentes théories de l'art font surgir :

il y a conduite esthétique dès lors que nous nous engageons dans une relation cognitive avec les choses et que la ou les activités cognitives pertinentes sont régulées par l'indice de satisfaction immanent à cette ou à ces activités²⁴⁵.

[...] la conduite esthétique ne se définit pas par les objets sur lesquels elle porte mais par la manière dont elle se rapporte à ces objets (quels qu'ils soient)²⁴⁶.

La conduite esthétique est une activité qui se situe dans une relation cognitive au monde, puisqu'elle est dirigée vers un objet – qui peut être appelé « objet esthétique » à condition de se rappeler que la propriété « esthétique » n'est pas une propriété interne à l'objet mais une propriété *relationnelle*.

²⁴³ Voir § 3 Les valeurs pratiquées dans les festivals, p. 155.

²⁴⁴ Une présentation plus détaillée est donnée dans le cadre théorique en annexe, § 5.1 Théorie de la conduite esthétique, p. 234.

²⁴⁵ Jean-Marie SCHAEFFER, *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 1^{ère} éd. 1996, rééd. 2009, p. 163. *Id.*, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Les Essais du collège international de philosophie, 2000, p. 17, 22.

²⁴⁶ *Id.*, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 1992, p. 16.

Il convient donc de distinguer la satisfaction qui régle la conduite esthétique, l'appréciation subjective qui résulte de la satisfaction éprouvée, et le jugement de goût qui est formulé pour communiquer cette appréciation. Un accord intersubjectif est possible si on en reste au niveau de la conduite esthétique et de l'attention ; le désaccord se produit lorsque l'on apprécie et qu'on évalue²⁴⁷. Ainsi, les remarques au sujet des observations effectuées auprès des amateurs proviendraient de ce qu'ils ont décidé de s'en tenir au stade de la description de la conduite esthétique – la question étant de savoir si cette décision est consciente ou s'il s'agit d'une attitude de censure protectrice. Remarquons cependant qu'en évitant d'exprimer une appréciation, on n'annule pas pour autant son existence : les leçons de la psychanalyse nous apprenant que, malgré les efforts déployés, ce qui est refoulé parvient parfois à refaire surface, notre étude doit être attentive aux manifestations qui trahiraient ces tensions.

J.-M. Schaeffer dénonce le mythe, qui remonte à Emmanuel Kant mais qui persiste bien au-delà de lui, mythe qui confère au jugement esthétique un caractère à la fois subjectif et universel, ce que dément l'observation empirique : les valeurs esthétiques ne sauraient être que relatives et le fondement du jugement esthétique ne saurait être que subjectif²⁴⁸. Pour J.-M. Schaeffer, il importe de libérer la conduite esthétique des préjugés qu'il pointe dans la doctrine kantienne et que partagent aussi bien les héritiers qui s'en réclament que ceux qui combattent ce que J.-M. Schaeffer désigne sous le nom de « théorie spéculative de l'art ».

J.-M. Schaeffer estime que le concept d'œuvre d'art est vague, que ses limites sont floues et que ce concept ne peut donc s'exprimer en termes de conceptions nécessaires et suffisantes. La querelle entre défenseurs actuels de l'esthétisme artistique et leurs ennemis « modernistes »²⁴⁹ repose sur une même thèse selon laquelle le monde de l'art comme institution sociale autonome se serait émancipé de l'esthétique comme discipline philosophique dans laquelle les œuvres remplissent une fonction au service d'une cause, que cette cause soit religieuse, morale ou cognitive²⁵⁰. Les camps ne divergent que sur leur appréciation de cette évolution historique : les défenseurs de l'esthétisme font résider l'essence de l'art dans sa fonction esthétique, leurs adversaires estiment que l'esthétique s'oppose à la nature de l'art, qui doit en être libéré pour échapper à la trivialisation. J.-M. Schaeffer critique la thèse de départ : d'autres époques et d'autres sociétés que les nôtres ont abordé les œuvres sous l'angle esthétique et rares sont les œuvres qui soient abordées sous cet unique angle ; dans les deux cas, la question fonctionnelle doit être distinguée du statut ontique des œuvres. C'est à ce dualisme ontologique que J.-M. Schaeffer donne

²⁴⁷ J.-M. SCHAEFFER, *Les célibataires...*, *op. cit.*, p. 17-18. *Id.*, *Adieu...*, *op. cit.*, p. 70.

²⁴⁸ Sur cette position hétérodoxe, voir la démonstration de Gérard GENETTE, « La clé de Sancho », *Poétique*, n° 101, 1995, p. 3-22 ; cité par J.-M. SCHAEFFER, *Les célibataires...*, *op. cit.*, p. 17.

²⁴⁹ J.-M. Schaeffer ne cite pas explicitement les protagonistes de cette querelle.

²⁵⁰ J.-M. SCHAEFFER, *Les célibataires...*, *op. cit.*, p. 15.

congé avec son *Adieu à l'esthétique* : l'« esthétique » dont il est question est le nom donné à ces théories héritières de la théorie spéculative de l'art. Quant à lui, J.-M. Schaeffer distingue la « sphère esthétique » et le « domaine artistique »²⁵¹ : dans la sphère esthétique, nous avons affaire aux objets esthétiques, qui peuvent être aussi bien des objets naturels, de simples artefacts ou des objets artistiques. Dans le domaine artistique, J.-M. Schaeffer considère que l'œuvre d'art n'est pas un objet doté d'une essence interne, c'est un *objet intentionnel* et, comme tout *objet intentionnel* il est ou devient ce que les hommes en font²⁵².

1.5.2 La sphère esthétique et le domaine artistique

La notion de conduite esthétique nous permet de préciser l'emploi des termes au sujet desquels nous avons noté que nos interlocuteurs avaient tendance à les employer de façon indifférenciée : « goût », « plaisir », « satisfaction », « joie », « bonheur », « désir », « besoin », « envie »²⁵³. La définition de la conduite esthétique²⁵⁴ fait intervenir la régulation de l'activité par l'indice de satisfaction ; les termes peuvent alors être rangés dans les catégories des éléments qui *motivent* à s'engager dans l'activité : le désir, le besoin, l'envie. La joie, le plaisir et le bonheur sont des *résultats* de l'activité, que la satisfaction *régule* ; où situer le goût ? Sans nous risquer à reprendre les schémas kantien²⁵⁵, nous plaçons le goût à l'extérieur du schéma de la conduite esthétique : il s'agit d'une faculté qui est issue²⁵⁶ des activités esthétiques exercées par le passé et qui exerce une influence sur les autres, venant moduler les désirs présents en fonction des plaisirs obtenus précédemment²⁵⁷. Ceci ne constitue qu'une proposition de notre part, nos interlocuteurs utilisent les mots en fonction de leur propre expérience ; nous n'envisageons pas non plus de reprendre les réflexions au sujet du beau et du jugement de goût pour les reformuler le cas échéant : notre objectif se limite à établir des conventions auxquelles nous tenir dans la suite, si le besoin de distinction se fait sentir, comme c'est le cas quand il faut préciser ce qu'on entend par « esthétique » ou « artistique ». Notre définition laisse présager que, selon les individus et les circonstances sociales dans lesquelles ils évoluent, le goût va évoluer différemment ; dans cette perspective, nous

²⁵¹ *Ibid.*, p. 29.

²⁵² *Id.*, *L'Art...*, *op. cit.*, p. 15.

²⁵³ Voir note 170, p. 66.

²⁵⁴ Voir note 594, p. 227.

²⁵⁵ Voir les tables de la quantité des jugements (AK, III, 87 ; IV, 60) et des catégories (*B 106*) (AK, III, 93 ; IV, 66) Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, [édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié], Paris, Gallimard, Folio, [1^{ère} éd. 1989] 1995, p. 157 et 163.

²⁵⁶ Nous précisons plus tard qu'elle « survient » ou « émerge », voir note 893, p. 303.

²⁵⁷ Nous présentons en annexe une analyse du processus de réception dans laquelle nous faisons intervenir la notion d'« horizon d'attente » de Hans-Robert Jauss, voir Figure 6. Interprétation, p. 301 en particulier.

entrevoyons les désaccords sur la pertinence qu'il y a à chercher si un accord intersubjectif est possible, voire souhaitable.

À ce stade, la différence reste floue : l'esthétique caractérise les conduites cognitives régulées par l'indice de satisfaction, l'artistique émerge de l'esthétique avec la construction du goût. Cette distinction encore vague suffit pour notre propos du moment ; il n'est d'ailleurs pas toujours besoin de préciser la différence car, comme nous l'avons remarqué, la plupart des interlocuteurs les utilisent indistinctement²⁵⁸ ; aussi, lorsque le contexte ne requerra pas que soit précisé ce dont on parle pour éviter tout risque d'ambiguïté dans la compréhension, nous ne chercherons pas à expliciter plus avant. Notons d'ailleurs à ce propos que Vincent Rouillon regrette que l'ouverture d'un nouveau pan d'investigation pour les sciences humaines, instauré par l'ouvrage *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art*, se fasse en passant « peu rigoureusement de la relation *esthétique* à la relation *artistique*²⁵⁹ ». Reprenant la distinction de J.-M. Schaeffer entre « sphère esthétique » et « domaine artistique » et rappelant que les pratiques portant sur des objets esthétiques peuvent engendrer un domaine artistique, nous considérons avec V. Rouillon que la relation artistique est un sous-ensemble de la relation esthétique²⁶⁰.

Au sein des pratiques professionnelles comme chez les amateurs, les actes esthétiques donneront naissance, éventuellement, à des expériences artistiques : quand on s'intéresse à la question de l'exigence artistique, une question déterminante est alors de savoir ce qui conditionne ce passage, quelles sont les conditions qui font qu'une pratique, dont la nature esthétique n'est pas discutable à la suite de l'analyse en termes de conduite esthétique qui précède, acquiert une qualité artistique, ces conditions sont-elles nécessaires, suffit-il de les réunir pour que la transformation ait lieu ? On peut évidemment se demander ce qui légitime une telle interrogation : importe-t-il vraiment de faire une différence, le principal n'est-il pas de s'adonner à une activité, artistique ou esthétique ? Pour ne pas se perdre dans une querelle byzantine, nous retiendrons le seul plan du plaisir et nous demanderons simplement s'il y a des degrés d'intensité qui font qu'un type de plaisir sera plus recherché qu'un autre, que plus d'efforts seront déployés pour le satisfaire.

Nous rapprochons cette position, que nous qualifions de « neutralité bienveillante », de la démarche adoptée par la recherche-action dans son choix d'analyser la relation esthétique²⁶¹ :

²⁵⁸ Il en va de même pour les termes « éducation populaire », « démocratisation culturelle » que nous avons également entendus employés tout aussi indifféremment.

²⁵⁹ Vincent ROUILLON, « Notes de lecture. *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art* », FNCC, *La Lettre d'Échanges*, n° 70, mi-juin 2011, p. 2.

²⁶⁰ *Loc. cit.*

²⁶¹ À ce sujet, V. Rouillon présente la théorie de la conduite esthétique comme étant défendue par « les deux principaux représentants français de l'esthétique analytique (qualifiée de relativiste par ses détracteurs) ». V. ROUILLON, « Notes de lecture... », *op. cit.*, p. 1-2. Précisons, d'une part que l'esthétique analytique comporte de nombreux courants, qui ne sauraient se réduire aux seuls noms de G. Genette et J.-M. Schaeffer, même en France, comme nous le verrons quand nous approfondirons la notion d'œuvre d'art, voir § 5.2 La place de l'intention dans les théories de l'art. L'appartenance

l'observation des conduites esthétiques réhabilite les pratiques en amateur mais évite d'aborder un sujet qui fait difficulté, la « question qui fâche », celle de la valeur artistique. En effet, la conduite esthétique porte aussi bien sur des objets qui ont été produits avec une intention artistique que sur des paysages naturels, comme cela a été noté : l'analyse de la conduite esthétique porte sur la nature de la relation, presque indépendamment de l'objet. Cette remarque trouve à s'appliquer dans d'autres domaines artistiques : faute de savoir qu'on est en possession d'un tableau de valeur oublié au fond d'un grenier²⁶², celui-ci peut servir à boucher une fenêtre ; alors que, par le geste de performatif de Marcel Duchamp *alias* R. Mutt, un urinoir renversé devient une *Fontaine* ; à l'inverse, nous avons noté que de nombreuses personnes considèrent que, dès qu'il y a intention d'art, il n'y a pas de raison de ne pas attribuer le statut équivalent. Les difficultés s'accroissent aux frontières : avec quel critère qualifier le plaisir pris devant la reprise de sketches vus à la télévision pour faire rire les amis²⁶³ ? Faut-il que l'intention d'art ait été explicitée pour ouvrir à la prise en considération et dans ce cas, quel statut donner aux arts premiers ? Pour les intentionnalistes américains, l'intention peut venir du créateur lui-même ou d'un « ayant-droit » artistique, par exemple celui qui inscrit l'art nègre dans la tradition de l'art²⁶⁴ ; dans le cas des amateurs qui n'expriment pas leurs intentions et qui ne discutent pas des spectacles, personne ne prenant en charge cette inscription intentionnelle, il faudrait en déduire que la dimension artistique en est absente. Une piste alternative déplace légèrement la condition : plutôt que d'exprimer une intention, ne suffit-il pas de se donner des impératifs d'exigence artistique s'avère une source de plaisir pour certains amateurs, qui se fixent des contraintes par exemple²⁶⁵ ; dans ce cas, l'exigence garantit-elle pour autant la qualité artistique ?

Notre enquête a buté sur une énigme, ces questions s'y relient : le plaisir est un moteur des pratiques en amateur, les discussions n'en abordent que les aspects positifs, alors qu'on pourrait s'attendre à ce que, en vue d'augmenter la satisfaction, on cherche à identifier ce qui y fait obstacle. Pressentant qu'une clé d'interprétation de cette attitude est en rapport avec la question de la limite entre l'esthétique et l'artistique, d'une part et avec la façon dont les enjeux de légitimité se nouent avec la formation du jugement de goût, d'autre part, examinons maintenant comment les amateurs

à une école, peut être revendiquée ou attribuée à leur corps défendant à l'encontre de ceux à qui on l'applique de l'extérieur, cette affiliation ne saurait faire oublier les querelles qui manifestent parfois autour de désaccords profonds : il y a *des* façons de faire de l'esthétique analytique comme il y a *des* pratiques théâtrales variées.

²⁶² « [...] un tableau de Rembrandt cesserait de fonctionner comme œuvre d'art si l'on s'en servait pour boucher une vitre cassée ou pour s'abriter », répond Nelson Goodman en réponse à la question de savoir « quand y a-t-il art ? », Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992 [1^{ère} éd. orig. 1978], p. 90.

²⁶³ Le cas de Kévin, qui imite le comique professionnel Lagaf' et que le public apprécie d'autant plus que l'imitation reproduira le plus fidèlement possible ce qui a été « vu à la télé », est cité par Thomas MORINIERE, *Le Théâtre des amateurs. Un jeu sur plusieurs scènes*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, coll. Champ social, 2007, p. 69.

²⁶⁴ Nous devons cette indication à Jean-Marc Larrue.

²⁶⁵ « Le plaisir de l'exigence » est une expression courante au sein du Topel théâtre, voir F. OGUET, « La choralité... », *op. cit.*, p. 255.

procèdent dans le cadre des festivals quand il leur faut arbitrer entre plusieurs spectacles : dans la mesure où cette situation oblige à faire des choix, l'examen des manières de faire pourrait nous apporter des éléments de compréhension, qui nous aideraient à percer ce mystère du manque de désaccord en matière de choix esthétique.

2 Le jugement esthétique : formation et exercice

Confrontés à la contrainte de devoir établir le programme d'un festival ou à celle de faire connaître aux troupes la façon dont leur travail est apprécié, comment les amateurs mettent-ils en œuvre leur faculté de juger sans oublier qu'ils sont des amateurs et qu'ils sont en présence d'autres amateurs ? Si, comme on l'a noté, une tension se fait parfois jour au sein d'une troupe quand les objectifs artistiques compromettent l'équilibre du groupe²⁶⁶, comment les membres d'un comité chargés d'élaborer l'affiche d'un festival parviennent-ils à concilier la prise en compte de la dimension artistique et le souci de respecter les troupes qui font acte de candidature : les méthodes utilisées restent-elles en adéquation avec les valeurs défendues par les amateurs ?

Ces éventuelles contradictions opposent des éléments en relation avec la teneur artistique du projet, retenir les pièces dont on pense qu'elles ont leur place dans le festival, et le souci de donner à chaque troupe une chance de se produire devant des spectateurs. Comment alors retenir un aspect sans que cela se fasse au détriment de l'autre ? Tel est le fil conducteur qui va guider le présent paragraphe, en commençant par nous interroger au sujet des objectifs poursuivis dans le choix des pièces mises à l'affiche d'un festival et sur les moyens dont les amateurs disposent pour y satisfaire ; nous relèverons à ce sujet les difficultés qui surgissent dans les rapports avec les troupes. L'étude d'une session de formation à la technique d'analyse chorale, destinée aux membres de comités de programmation, nous mettra ensuite en présence avec les écueils que rencontre l'exercice du jugement face à ce dilemme entre qualité artistique et considération envers chacun. Nous évoquerons alors les interrogations théoriques et pratiques qui se font jour quand il s'agit d'assumer des choix esthétiques.

2.1 Les enjeux et les outils de la programmation

Dans ce chapitre tourné vers la programmation, nous présentons en premier lieu les aides fournies par la FNCTA, avant de discuter de la place donnée aux intentions artistiques dans les dossiers de

²⁶⁶ Voir les communications de B. BOISSON, « Changer d'esthétique... », *op. cit.*, p. 176-185 et de M. DENIZOT, « Entre projet... », *op. cit.*, p. 138-148, mentionnées note 151, p. 58.

candidature. Nous soulèverons ensuite une interrogation concernant la place de l'évaluation dans l'élaboration d'un programme : si elle suppose des choix entre spectacles concurrents, une tension ne risque-t-elle pas de surgir entre la volonté de maintenir une estime mutuelle entre amateurs et l'objectif artistique poursuivi ? Puis les critères d'appréciation et le cas des festivals décernant des prix retiendront notre attention.

2.1.1 Les conseils donnés par la FNCTA

S'ils le souhaitent, les organisateurs de festivals trouvent auprès de la FNCTA des conseils sur les démarches à entreprendre : le *Mémento de l'animateur intervenant FNCTA* consacre un chapitre à l'organisation des différents types de manifestations que sont les rencontres, les festivals et les concours, dressant une liste des travaux et démarches, donnant le calendrier des tâches à entreprendre en amont de la manifestation ; en aval, les bilans, remerciements et paiements à effectuer sont rappelés. Il est précisé ce que les dossiers types (dossier administratif pour les demandes de subvention ; dossier destiné aux troupes ; dossier « relations publiques » ; dossiers SACEM/SACD ; dossier publicité) doivent contenir.

Les rencontres sont des rassemblements de troupes qui peuvent être organisés à chaque échelon (départemental, régional, national), dont les objectifs sont de faire connaissance, de stimuler les échanges permettant aux uns de voir les spectacles des autres et de parfaire ses connaissances et sa formation, en excluant tout esprit de concours et palmarès²⁶⁷.

Les festivals se distinguent des rencontres par un désir d'ouverture au public. Comme on l'a déjà noté, les conseils donnés rappellent, si besoin est que les images dégradantes sont à éviter et que la recherche de la qualité ne doit pas nuire à l'homogénéité du groupe²⁶⁸. Cette recommandation présente un double intérêt pour notre étude : en stipulant que « les organisateurs devront donc avoir le souci de la qualité des spectacles présentés, chaque prestation médiocre ou inadaptée portant atteinte à l'image de l'« amateur » », ce conseil témoigne d'un souci de qualité qui, bien que n'étant pas défini, a le mérite d'attirer l'attention sur ce point, d'une part ; d'autre part, nous notons qu'une tension peut se manifester entre ambition artistique et cohésion de la troupe. Nous retrouvons des considérations que nous avons relevées quand nous analysions les aspects des festivals en partant du point de vue du plaisir ; on souligne à ce sujet la position des responsables fédéraux, qui avouent leur préférence pour la forme du « festival », par rapport à celle du

²⁶⁷ *Mémento de l'animateur intervenant FNCTA* (Document interne dactylographié) § IV.1 – Les rencontres, p. 14-15.

²⁶⁸ Ces préoccupations sont également présentes dans le Masque d'Or et ont aussi été évoquées dans les festivals observés.

« concours », tout en reconnaissant que le concours présente des aspects motivants : « [...] les responsables fédéraux préfèrent la formule « festival » [à celle des concours] qui évite l'esprit compétitif et oblige un jury à comparer des productions rarement comparables. Il est certain cependant que le concours offre plus d'intérêt pour le public, surtout si un droit de vote lui est accordé²⁶⁹. »

Cette distinction entre rencontres, festivals et concours étant posée, la FNCTA ne s'est pas contentée de donner des conseils, elle a proposé aux organisateurs de ces manifestations une charte. La « charte des manifestations » donne les principes à respecter afin de garantir le sérieux et l'honnêteté du déroulement des manifestations²⁷⁰. La charte énonce les règles correspondant aux tâches administratives, aux invitations, à la publicité et à la promotion de l'événement, ainsi qu'aux charges post-manifestation. Des modèles de documents, de budget et de planning sont fournis.

En 1984, la FNCTA a édité, en collaboration avec la Société des Auteurs, et avec son appui financier, un numéro « Spécial Répertoire ». Un complément de fiches analytiques est paru en 1987, les deux publications regroupant un millier de titres. Devant le succès, d'autres suivirent²⁷¹. En 2016, sur le site web de la FNCTA, un moteur de recherche est associé aux fiches mises en ligne²⁷². Outre cet outil qui apporte une aide pour le choix des pièces, la FNCTA a réalisé un certain nombre d'autres fiches techniques qui contribuent à faciliter les tâches des troupes mais également celles des organisateurs, capitalisant à partir d'expériences vécues sur tous les points à ne pas oublier.

En complément, parmi les stages nationaux qu'elle propose à ses adhérents²⁷³, la FNCTA avait mis en place une formation intitulée : « Comment parler d'un spectacle que j'ai vu » mais certaines sessions ont parfois dû être annulées, faute d'un nombre suffisant d'inscriptions, ce fut le cas par exemple de celle qui était programmée pendant le festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015 et dont le contenu était le suivant :

Ce stage s'adresse à toutes celles et ceux qui, lorsqu'ils sont sollicités pour donner leur avis sur un spectacle, souhaitent dépasser les jugements de valeurs tels que : « c'était super » ou « c'était nul ».

* Savoir identifier ses propres attentes avant une représentation.

²⁶⁹ *Mémento de l'animateur intervenant FNCTA* (Document interne dactylographié) § IV.1 – Les rencontres, p. 16.

²⁷⁰ *Mémento de l'animateur intervenant FNCTA* (Document interne dactylographié) § IV.5 – La Charte des manifestations FNCTA, p. 17-35.

²⁷¹ J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.*, p. 25.

²⁷² Chaque trimestre, *Théâtre & Animation*, la revue éditée par la Fédération, propose des fiches de lectures de pièces de théâtre, constituant un répertoire riche de plus de 820 références. Dans son n° 156, d'avril 2016, la revue *Théâtre & Animation* publiait les fiches numérotées 981 à 984.

²⁷³ Une liste des fiches techniques et quelques exemples de stages sont indiqués § 6.2 Les stages et fiches techniques, p. 310.

* Accepter, reconnaître et dépasser les réactions instinctives de rejet ou de passion quelles qu'elles soient pour parvenir à une « critique » constructive.

* Avoir des pistes pour analyser ce qui nous plaît ou nous déplaît :

- Savoir exprimer ce que l'on attendait, ce que l'on projetait,
- Comprendre les propositions de la mise en scène,
- Identifier ce qui nous séduit en fonction de ce que l'on a vu ou ce qui ne nous séduit pas.

* Apprendre à s'appuyer sur des faits pour oser une critique constructive et argumentée.

* Déjouer la subjectivité du regard du spectateur en nommant ce que nous voyons réellement.

* Savoir communiquer sans violence ni agressivité mais sans langue de bois²⁷⁴.

Cet exemple est instructif, précisément parce qu'il porte sur la question de la « critique constructive et argumentée ». Le manque d'attrait pour ce stage manifeste une fois de plus, de façon négative, « en creux », l'existence des difficultés qu'éprouvent les amateurs envers l'activité critique. Pour en comprendre les causes, il nous aurait fallu « interroger le silence » de ceux qui ne se sont pas inscrits, nous avons demandé aux organisateurs comment ils interprétaient cette désaffection. Une raison avancée est le besoin de renouvellement : annoncé sous la même forme, avec la même animatrice, depuis plusieurs années, il était temps de proposer autre chose, comme l'a confirmé le succès remporté par le stage d'analyse chorale, à Rennes et à Josselin en 2016. On peut cependant se demander pourquoi, dans la mesure où la composition des troupes évolue également, les nouveaux venus ne se sentent pas intéressés par cette formation ; on peut de plus s'interroger sur le fait que, parmi les adhérents de plus longue date, une majorité n'a jamais participé à un tel stage. Les autres explications font intervenir des considérations relatives au calendrier, à la disponibilité et au coût : même dans une activité « de loisir », il faut procéder à des arbitrages sur les façons de répartir son temps et son argent ; et le fait est que, le plus souvent, les décisions prises donnent une priorité moindre aux questions esthétiques.

Qu'on se rappelle un principe déjà commenté²⁷⁵ : « il ne faut pas que l'organisateur perde de vue que, si une manifestation est rendue possible, c'est grâce aux troupes fédérées participantes. Elles doivent donc être, en juste contrepartie, les premières bénéficiaires de la manifestation.²⁷⁶ » On le souligne le à nouveau : il est évident que rien ne serait possible sans la participation des troupes et la FNCTA contribue pour sa part à la réussite des projets en mettant à disposition les conseils et outils, utiles aussi bien aux troupes qu'aux organisateurs ; de son côté, la réussite des festivals renforce la réputation de la FNCTA. Il convient également d'ajouter que les troupes sont

²⁷⁴ Source : site de la FNCTA, <http://www.fncta.fr/newsletter/newsletter.php?id=41>, consulté le 23 juillet 2016.

²⁷⁵ Voir § 1.2.3 Les conseils donnés par la FNCTA, note 142, p. 55.

²⁷⁶ *Mémento de l'animateur intervenant FNCTA* (Document interne dactylographié) § IV.5 – La Charte des manifestations FNCTA, p. 18.

également redevables, puisqu'elles cherchent des lieux pour jouer et se faire connaître ; on constate une circularité que nous rapprochons de la thèse de Marcel Mauss : le don en appelle au contre-don, l'interdépendance alimente le lien social²⁷⁷.

Armés des conseils qui précèdent, les comités de programmation ont d'abord à choisir quels spectacles aller voir, avant de décider lesquels mettre à l'affiche du festival : cette phase préliminaire repose sur les dossiers de candidature reçus.

2.1.2 Dossiers de candidature et intentions de mise en scène

Les troupes s'expriment-elles ou non sur les intentions artistiques qui ont (éventuellement) présidé au choix et à la mise en scène de leur pièce ? Si c'est le cas, les comités chargés de la programmation des festivals tiennent-ils compte de ces intentions, et, si oui, dans quelle mesure (puisque'il ne suffit pas d'avoir une ambition pour atteindre le but qu'on s'est fixé) ? Ces interrogations résultent de la remarque de Jean-Marc Larrue sur l'intentionnalité et la question que cette suggestion soulève : faut-il exprimer une intention artistique pour faire effectivement une œuvre d'art, voire une œuvre tout court, souhaite-t-on d'ailleurs « faire œuvre²⁷⁸ » ? Que se passe-t-il sur le terrain : que demandent les comités de programmation ? Les troupes fournissent-elles des éléments supplémentaires ?

Pour participer à un festival, les troupes ont à remplir un dossier de candidature ; les informations demandées varient selon les cas²⁷⁹ mais sur l'ensemble observé la communication d'un dossier d'intention n'est jamais mentionnée, tout au plus les troupes sont-elles invitées à transmettre un dossier de presse. Aucun des festivals observés ne demande explicitement de note d'intention, ce qui n'interdit évidemment pas aux troupes qui le souhaiteraient d'en soumettre une.

Serait-elle examinée pour autant ? La réponse de plusieurs membres de comités de programmation est nette : ce qui est déterminant, c'est la représentation, la qualité de la représentation prime sur celle du dossier de candidature. Des nuances sont apportées à cette position, quand le comité ne peut se déplacer et visionne des vidéos ; ou si l'on prend en

²⁷⁷ Voir § 1.2.1 Le coût du plaisir de jouer et le droit d'auteurs, note 111, p. 45.

²⁷⁸ On peut aussi objecter qu'une œuvre qui ne se revendiquerait pas explicitement pas comme artistique peut néanmoins être perçue comme telle (pensons à ce qui est dénommé « arts premiers », dont les œuvres répondaient à des objectifs *a priori* non artistiques), et qu'à l'inverse, certaines œuvres à prétention artistique se voient parfois dénier ce statut.

²⁷⁹ Les renseignements portent le plus souvent sur la pièce (titre, auteur), la troupe et les détails pratiques (durée du spectacle, temps de montage et de démontage).

considération qu'on est en présence de spectacle vivant, qu'un accident de parcours a pu se produire.

Cette primauté de la pièce en représentation sur l'intention étant posée, on peut néanmoins s'interroger : y a-t-il des raisons, autres que celle donnant la priorité au spectacle vivant, expliquant qu'aucun festival ne demande de note d'intention ? Des troupes éprouvent-elles quand même le besoin de s'exprimer sur leur démarche artistique ? Commençons par cette seconde question avant de nous pencher sur la première, qui nous conduira à émettre une hypothèse explicative.

Pour avoir participé à différents projets de théâtre amateur et pour avoir côtoyé de nombreuses troupes, nous pouvons témoigner que les réflexions relatives au choix de texte, de mise en scène, de jeu sont très souvent menées et suscitent de nombreux débats, sinon des désaccords qui mettent parfois en péril le projet ou le groupe. Comme, de plus, la rédaction d'une note d'intention nécessite de l'énergie qui ne peut être consacrée au jeu ou à d'autres activités requises par le spectacle, on comprend que, du point de vue des troupes, le besoin d'exprimer d'une manière formelle les enjeux artistiques ne se manifeste guère – ce qui n'implique pas, soulignons-le, que ces enjeux soient absents : même quand l'intention esthétique a fait l'objet d'échanges et de décisions, elle n'est pas mise par écrit parce que, consciemment ou non, le « prix à payer » ne paraît pas justifié par rapport aux avantages²⁸⁰. Voilà une explication qui vaut pour les troupes : du côté des comités de programmation, est-ce parce que cette raison est connue ou parce qu'elle est implicitement intégrée, que la demande de note d'intention n'est jamais faite ?

Dans le *Mémento de l'animateur intervenant*, il est précisé à propos du Masque d'Or que : « aux différentes étapes de la compétition, les jurys sont convenus, à qualité égale, de donner la priorité aux spectacles de création²⁸¹. » J. Ducrot et A. Fonnet notent, dans leur document où ils l'histoire retracent de la FNCTA, que « la Fédération n'a jamais cessé de réviser ses conceptions après chaque concours et de modifier ses règlements afin de les améliorer²⁸² », comment savoir ce qu'il faut entendre sous ce concept de « qualité » et que recouvre l'expression de « spectacle de création », qui ne sont pas définis dans le document ? Le président de la FNCTA, P. Schoenstein, répond :

²⁸⁰ Nous avançons cette hypothèse avec le recul, au moment de la rédaction, elle mériterait d'être vérifiée sur le terrain, en interrogeant directement les intéressés. Notre supposition est également nourrie de notre expérience personnelle au sein d'une troupe, qui avait décidé de faire appel aux conseils d'un metteur en scène professionnel pour le temps des répétitions ; après chaque séance, nous rédigeons les points qui avaient fait l'objet de discussions esthétiques (souhaitons-nous confronter plusieurs points de vue, en suggérer certains, comment les traduire dans le jeu, etc.) et les diffusions aux membres de la troupe. Nous diffusions nos comptes rendus auprès des membres de la troupe, qui manifestaient leur intérêt en faisant part de leurs commentaires ; malgré cela, ces éléments ne furent pas repris après notre départ de la troupe, que nous avons quittée pour diverses raisons alors que la pièce était encore en répétition, après nous être assuré qu'un remplaçant prendrait la relève. Les dossiers de candidature pour des festivals, que nous avons pu consulter, ne portent aucune trace écrite de ces réflexions préparatoires pourtant qui avaient produit des traces fournies.

²⁸¹ *Mémento de l'animateur intervenant FNCTA* (Document interne dactylographié) § IV.4 – Le Masque d'Or, p. 16.

²⁸² Voir J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op.cit.*, p. 12.

Il faut entendre « spectacle de création » au sens large, c'est-à-dire un spectacle qui dans le choix du texte, dans sa mise en scène, dans sa scénographie (costumes, décors, musique, costumes) fait preuve d'un esprit créatif. Ce spectacle sera alors préféré à un spectacle de même qualité mais plus traditionnel dans sa réalisation.

La volonté de la Fédération est de privilégier une image dynamique et culturellement forte : le théâtre amateur n'est pas une copie du théâtre professionnel traditionnel²⁸³.

Ces définitions, si elles ne se réfèrent pas aux outils rigoureux de l'analyse des spectacles, sont celles que partagent implicitement les membres du jury.

La FNCTA nous a ouvert l'accès aux archives des dossiers déposés, soit au Grand Prix Charles Dullin²⁸⁴, soit au Masque d'Or. En nous limitant aux dernières éditions, nous avons trouvé dans ces archives assez peu de « notes d'intention », au sens d'une description du projet artistique : la majorité des dossiers s'en tiennent aux seuls renseignements demandés par les règlements, dans lesquels, nous l'avons relevé, la question du projet artistique n'est pas posée. Les exemples ci-dessous²⁸⁵, tirés des quelques cas faisant exception à ce silence sur l'intention esthétique poursuivie, offrent divers degrés d'approfondissement de la formulation.

La troupe de La Trappe proposait pour le Grand Prix Charles Dullin : *Le Théâtre ambulant Chopalovitch*, de Lioubomir Simovitch, sa candidature n'a pas été retenue. Dans son dossier de présentation, La Trappe résume l'argument de la pièce en une quinzaine de lignes²⁸⁶, présente l'auteur en une page, rapporte des paroles de spectateurs (une page) à l'issue des représentations et des commentaires recueillis lors de la création en France (en 1990) ; cette dernière page de commentaires peut être considérée comme une note d'intention, puisque les propos transcrits apportent un éclairage sur la pièce et son interprétation, témoignant au minimum d'un effort de recherche, précisant en quoi la pièce questionne les rapports entre la représentation et la vie.

La compagnie du Théâtre Solaire, qui postulait avec *Très chère Mathilde*, d'Israël Horovitz²⁸⁷, a remis une brochure comportant des extraits de presse élogieux, de nombreuses photos, ainsi qu'une présentation de l'auteur et un synopsis de la pièce, « à ne pas lire si vous désirez garder de suspens », qui, outre l'intrigue, découpe la pièce en deux parties, la première installant doucement

²⁸³ Courriel du 14 septembre 2016.

²⁸⁴ Le dossier du prix Charles Dullin dans son édition 2014 comprend toutes les fiches PEPS d'évaluation par les membres du comité et les dossiers de candidature des troupes.

²⁸⁵ Nous examinons plus loin le dossier du théâtre Pan, de Sarcelles, qui présentait le spectacle qui a remporté le Grand Prix Charles Dullin en 2015, avec *Le Songe d'une nuit d'été*, de William Shakespeare : la démarche très complète adoptée par cette troupe illustre en effet la perspective élargie que nous proposerons alors, § 3.3.1 Facettes de l'investissement, p. 191.

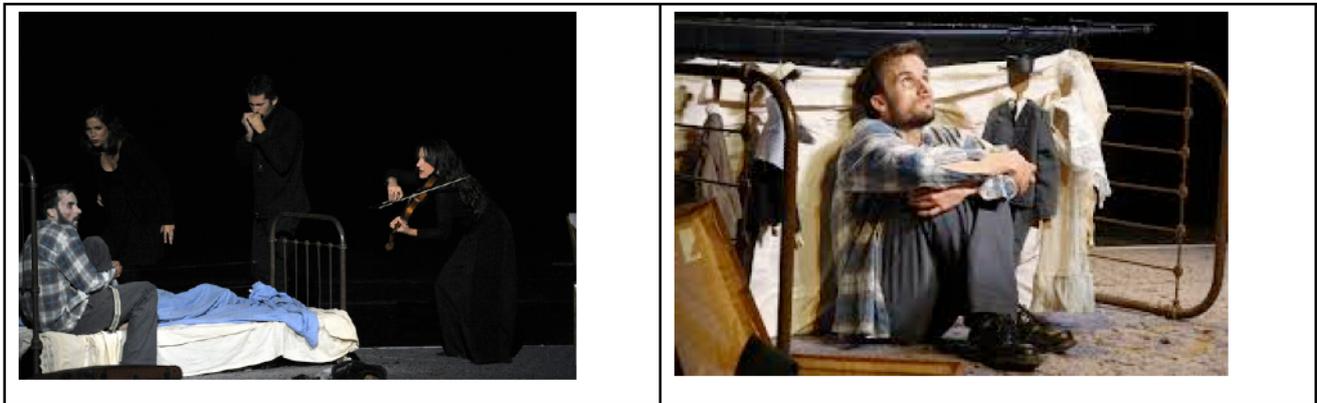
²⁸⁶ Une troupe de théâtre débarque dans une ville serbe sous l'occupation nazie, le rire et l'insouciance sont confrontés à la terreur.

²⁸⁷ Dans le dossier du Théâtre Solaire, Israël Horovitz est présenté, il est « l'auteur américain le plus joué en France ». L'auteur était présent à Châtillon-sur-Chalaronne, où la pièce était programmée. Dans *Très chère Mathilde*, Mathias, un jeune américain arrive à Paris, dans l'appartement que son père lui a légué en mourant ; Mathias découvre que l'appartement est occupé en viager par Mathilde, une octogénaire rusée et imposante, et par sa fille, Chloé.

les personnages, dans « un rythme apaisant », la seconde faisant ressurgir « des mots enfouis et qui font mal et des vrais questionnements sur les traumatismes de l'enfance, sur le non-dit, et sur les dommages collatéraux que peut générer une passion adultère sur l'entourage familial. » Le metteur en scène, interprète du seul rôle masculin, aime défendre une écriture mêlant émotion et humour, « un drame à la fois comique, poignant et touchant. »

La troupe des Caquetants, créée en 2001, poursuit une recherche d'expression théâtrale à travers des genres différents. Dans *Le Marionnettiste de Łódź*, le héros, Finkelbaum, vit toujours enfermé dans sa chambre, refusant de croire que la guerre est finie, que le cauchemar nazi a pris fin ; il tente d'accommoder sa folie en préparant un spectacle de marionnettes, mettant en scène, entre sa chaise et son lit, la contradiction de ce Dieu qu'il accuse d'avoir abandonné son peuple. Les « intentions de mise en scène²⁸⁸ », exposées sur le site de la troupe, permettent de comprendre que l'intervention de musiciens sur la scène n'est pas une coquetterie mais la réponse esthétique à la question du trouble s'immisçant entre le réel et l'obsession qui hante le héros ; il n'y a plus à s'étonner de voir Finkelbaum esquisser des pas de danse avec les musiciens, ni des décalages entre les bruits et les gestes, ce sont des choix de mise en scène, étayés et assumés²⁸⁹.

Illustration 3. Des photographies extraites du dossier du Marionnettiste de Łódź



En regard de ces photographies, il est intéressant de rapporter une position défendue par Patrick Schoenstein, le président de la FNCTA, qui estime que les images envoyées par les troupes permettent de se faire une idée *a priori* de la scénographie :

Je pense qu'on peut se faire un jugement sur un spectacle sur des photos. Les photos ne trompent pas, c'est hyperrévéléateur. Un exemple, *Le Marionnettiste de Łódź*, je n'avais pas vu le spectacle, j'avais eu des échos

²⁸⁸ Selon l'intitulé que donne lui-même Jacques Clément à la rubrique.

²⁸⁹ Ce qui a pourtant déstabilisé certains spectateurs, qui ont cru que les décalages intervenant entre Finkelbaum, mimant le geste d'allumer une cafetière et le son associé du craquement d'une allumette, était une maladresse de régie : s'il n'y a pas de « vrai » réchaud sur scène, c'est parce que Finkelbaum ne distingue plus ce qui est réel de son imaginaire.

et j'avais vu les photos, je m'étais dit : « de toute manière, là-dedans il y a quelque chose, il y a une réflexion, une scénographie, une visualisation des choses qui fait que ce travail est tellement précis que l'interprétation ne peut pas être nulle, le metteur en scène s'en rendrait compte ».

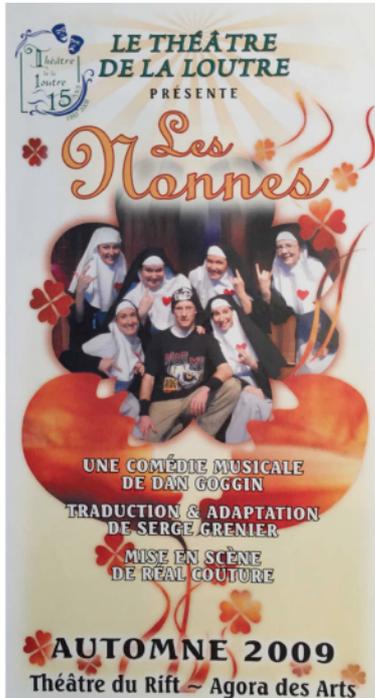
Estimant que ce point de vue risque de ne pas être partagé mais considérant qu'il émane d'une personne qui a de nombreuses participations, programmation et mises en scène à son actif, nous lui avons demandé s'il pouvait nous communiquer des exemples qui l'ont conduit à prendre des décisions uniquement « sur le papier » : il nous a transmis des dossiers qui lui avaient été soumis dans le cadre du festival national dont il est responsable, « L'Humour en poche », à Villers-lès-Nancy. Les illustrations données ci-dessous laissent supposer que la mise à l'écart des candidatures concernées a été provoqué par l'emploi de termes dithyrambiques²⁹⁰ en regard de photos au caractère kitsch. Ce critère paraîtra injuste mais il faut prendre en considération le grand nombre de dossiers reçus, le manque de ressources en temps et en personnes pour aller voir tous les spectacles : un tel « rejet à première vue » se comprend alors, de nombreux membres de comités de programmation avouent d'ailleurs y avoir recours. La décision repose alors sur l'impression qu'éprouve la personne en charge de programmer que le spectacle ne répond pas à certaines attentes, sur la seule base des photos²⁹¹.

²⁹⁰ « L'auteur : artiste complète, auteur, compositeur, pianiste, chanteuse, comédienne, metteur en scène / des références / de l'expérience / du talent / mais aussi : du charisme / de l'humour / le sens du spectacle / l'esprit d'équipe / et surtout : de la patience / beaucoup d'amour / et un enthousiasme communicatif !!! », *L'Olympe en folie*, Dossier de presse de la compagnie Fantaizic.

²⁹¹ Cette question de légitimité est reprise § 2.3 La prise en charge des position artistiques, p. 132.

Illustration 4. Deux comédies musicales écartées sur dossier

Les Nonnes, par le Théâtre de la Loutre



L'Olympe en folie, par la compagnie Fantaizic



Parmi les dossiers de spectacles sélectionnés auxquels nous avons eu accès, outre ceux précédemment cités en provenance des archives du Grand Prix Charles Dullin, mentionnons encore deux dossiers : l'un est extrait des candidatures au 13^{ème} Masque d'Or ; l'autre est réalisé par la compagnie Valet de Cœur²⁹², qui a créé un théâtre et un atelier de formation, accompagnant tous ses spectacles de réflexions.

La troupe Chaos Léger concourt pour le Masque d'Or 2016 avec *Ça va*, d'après *Le Code de la mer*, de Jalie Barcion. À l'origine du projet, se trouve un court texte inédit, commandé par la FNCTA pour une manifestation au théâtre du Rond-Point en octobre 2012²⁹³. Après l'expérience, la troupe décide de s'emparer du texte et de le prolonger : *Le Code de la mer* s'inscrivait dans le registre du théâtre politique, il y était question de l'exil, de l'exclusion, de l'appartenance à un territoire, des cités ; le travail d'écriture de Chaos léger a cherché à « rester branché à la société, [...] sans tomber dans la déclaration militante, conserver le sujet mais lui offrir un traitement et une forme qui dérangent, font rire et perturbent en retour. [...] *Ça va* est avant tout du théâtre. »

²⁹² Le Valet de Cœur a été fondé en 1977, à Clermont-Ferrand. Ses fondateurs ont publié un livre : Jean-Yves LENOIR et Marie-Françoise SAVARY, *Le Valet de Cœur : deux vies, une passion du théâtre*, Clermont-Ferrand, Les Éditions du Valet de Cœur, 2012.

²⁹³ Voir en annexe § 7.8.1 L'état du lit (Gare aux amateurs), p. 339.

Pour son spectacle *Sarah*, la compagnie Valet de Cœur a réalisé un dossier de 25 pages²⁹⁴. À la question posée dans l'éditorial (de deux pages) de savoir pourquoi mettre cette pièce à l'affiche, plusieurs réponses sont apportées : le choix d'un auteur contemporain, américain de surcroît, d'un traducteur (Éric-Emmanuel Schmitt) renommé, d'un encouragement à la jouer venu de Jean-Paul Alègre, mais surtout le combat de la première star de l'époque moderne, Sarah Bernhardt, avec la mort qu'elle sent arriver. Trois pages consacrées aux choix de mise en scène, présentent l'attrait de la mise en abyme : « Pitou [*le serviteur de Sarah Bernhardt*] est tantôt comédien, tantôt public, tantôt témoin, tantôt critique. Sarah quant à elle est metteur en scène [*de ses souvenirs*] et comédienne. ». Le rythme doit marquer les contrastes entre « moments de torpeur et de déprime » et le « caractère fantasque de la comédienne, [*son*] caractère pétillant ». Cette réflexion approfondie est complétée par un dossier (cinq pages) sur Sarah Bernhardt, sa propriété de Belle-Île-en-Mer (une page) et un dialogue imaginaire (deux pages) entre le comédien et Sarah Bernhardt. Le travail d'expression du projet artistique est indéniable avec ce dossier, présenté dans une chemise en carton intitulée « Servir et Respecter les Auteurs et leurs Œuvres. Le Valet de Cœur. Compagnie de théâtre ».

Les exemples qui précèdent constituant des exceptions, est-ce à dire que les autres troupes, celles qui ne remettent pas de dossier répondant à un tel degré d'exigence, n'ont pas réfléchi à leur démarche ? Une absence de formulation explicite ne signifie pas qu'il n'y a pas eu d'interrogations esthétiques, dont l'existence est attestée par de nombreux témoignages. On observera de plus que, parmi les théoriciens, certains refusent qu'une œuvre puisse être fondée sur un « inconscient artistique²⁹⁵ » au nom d'une position « institutionnaliste ». La question est celle du passage des recherches accomplies dans la préparation du spectacle à la « mise en récit » de cette phase exploratoire sous forme de note d'intention. Une anecdote illustre la difficulté de franchir ce cap : lors d'un sondage sur les troupes en Ile-et-Vilaine, réalisé pour l'ADEC-Maison du théâtre amateur, une personne que nous interrogeons sur la raison pour laquelle la troupe n'avait pas cherché à participer à un festival, nous a répondu : « le dossier était trop compliqué à remplir, on a senti que ce n'était pas pour nous, on ne risquait pas d'être sélectionné, on l'aurait fait pour rien, ah ! si, on nous aurait demandé de venir quand même pour tenir un stand et ça, merci bien ! » Considérant que sa troupe n'avait aucune chance d'être programmée, ne voulant pas passer du temps à remplir un dossier inutilement, notre interlocuteur craignant également que, bien que non

²⁹⁴ Ce dossier nous a été remis directement, pendant le festival de Châtillon-sur-Chalaronne : la pièce, ne mettant en scène que deux comédiens, ne remplissait pas les conditions de candidature au Masque d'Or.

²⁹⁵ David Davies estime que, « sans un usage intentionnel approprié d'un médium artistique, il n'y a pas d'articulation d'un énoncé esthétique et donc aucune œuvre d'art » (*Art as Performance*, Oxford, Blackwell, 2004, p. 246. Voir note 662, p. 249).

retenue à l’affiche, sa troupe soit sollicitée pour faire partie des bénévoles, il a préféré ne pas faire acte de candidature.

2.1.3 Peut-on programmer sans sélectionner, ni juger ?

Dans les entretiens que nous avons menés, nous avons remarqué que, lorsque nous employions le terme de « sélection », certains de nos interlocuteurs l’utilisaient de leur côté sans tiquer, alors que d’autres nous corrigeaient, comme Philippe Chignier, qui préfère le terme de « programmation » pour qualifier la part correspondante du travail accompli dans le Comité d’Organisation de Châtillon-sur-Chalaronne (COC)²⁹⁶. Nous avons été repris à d’autres occasions quand nous demandions comment se déroulait « la sélection », comme dans cet entretien avec Sylvie Croquet qui, assurant la mise en scène d’un spectacle que nous venions d’observer, organise également un festival renommé²⁹⁷ :

Ce mot de sélection, il y a quelque chose qui devient très difficile à appliquer. On ne juge pas un cadeau, je parle de la vie courante des gens. Au départ, la notion de don, de bénévolat, moralement, sur un plan éthique, c’est difficile de parler de sélection. Qu’est-ce qui fait qu’on a envie de sélectionner ? Qu’est-ce qui légitime ? Rien, sauf que on n’a pas les mêmes objectifs, des petites troupes vont organiser un festival qui va être magnifique parce que, au milieu, il y a un gros cœur qui bat, qui fait que le spectacle va être reçu par des gens qui n’ont pas l’habitude, des publics non captifs, on va dire, des gens qui n’ont pas l’habitude du théâtre : à qui on offre le cadeau, c’est ça la deuxième question, qui va justifier l’exigence artistique, parce que le cadeau, il est toujours là. L’exigence artistique vient de là à mon sens, du public que tu choisis. Le festival dans un village, ça peut être n’importe quoi, sans que ce soit péjoratif, on prend tout ce qui vient, ça fait une rencontre. Si tu veux faire un produit de « qualité » entre guillemets en sélectionnant les meilleurs, tu passes dans un autre registre, qui est toujours du don mais plus le même, c’est un cadeau d’exigence. On ne peut pas dire que tout le monde est parfait dans le monde amateur, ce n’est absolument pas ça. C’est une ligne directrice qui part vers le haut. Qu’est-ce qui fait que l’exigence artistique, est-ce qu’elle est différente selon les festivals ? Et il y en a, tous les festivals en ont, par contre, ça ne s’adresse pas aux mêmes publics. Je pense que la notion de public est importante. Même un public non captif, nous on pense que, si on leur

²⁹⁶ Le COC prenant en charge tous les aspects organisationnels du festival de Châtillon-sur-Chalaronne, dont la programmation est un aspect parmi d’autres.

²⁹⁷ Notre interlocutrice a mis en scène *Le Repas des fauves*, de Vahé Katcha, interprété par le théâtre du Torrent, d’Annemasse. La troupe organise le « Printemps Annemassien du Théâtre sans Frontière » (PATAF), créé en 1995, qui se tient tous les deux ans et dont la 11^e édition a eu lieu du 25 au 27 septembre 2015 à Château-Rouge. Sept spectacles étaient représentés, les entrées étaient gratuites. Des lycéens, dont les débats étaient animés par leur professeur, ont remis un prix au *Marionnettiste de Łódź*, de Gilles Segal, interprété par les Caquetants, en présence de Jean-Paul Alègre, auteur et ancien président de la commission théâtre de la SACD. « Printemps Annemassien du Théâtre sans Frontière. PATAF 2015 », *Site du théâtre du Torrent*, <http://www.theatre-du-torrent.fr/category/presse/> et <http://www.theatre-du-torrent.fr/wp-content/uploads/2015/02/DOSSIER-CANDIDATURE-11%C2%B0-PATAF-2015.pdf>, consulté le 21 août 2016.

donne de l'excellent, le meilleur possible, on va les monter ces gens, on va leur dire, le théâtre ce n'est pas que *L'Amant dans le placard*. Bien que *Mon cul sur la commode* et *L'Amant dans le placard* ça a tout à fait droit de cité et même je dirais, il faut que ce soit là, parce que c'est du lien social à l'état pur pour les gens. / – Est-ce que les spectacles racistes, sexistes ont leur place ? / – Pour moi, c'est une limite facile, il n'y a pas de question. Ça c'est ma limite, rendre l'homme meilleur. Mnouchkine disait : « l'art en général, mais c'est bon pour le théâtre, ça sert à donner de l'espoir aux hommes ». Ceux qui prêchent la haine, c'est exclu. Céline, qui n'est pas un théâtrien, j'en ai lu un peu, je trouve que c'est un auteur magnifique, je déteste et je ne lirai plus jamais. Ça me déplaît, est-ce que l'art justifie n'importe quoi, la réponse est non, c'est évident. C'est mon avis, je n'oblige pas les autres à le partager, je suis très Mnouchkine. J'ai travaillé à la Cartoucherie comme bénévole, j'ai « tété le lait » de Mnouchkine.

Dans ce témoignage une pièce est un cadeau et « *on ne juge pas un cadeau* ». Nous retrouvons aussi l'idée de la pièce comme « don », que nous étendons en comparant un festival à un « bouquet », en écho avec les propos de Marcel Bozonnet qui, dans un entretien *À voix nue* avec Sylvie Péju, sur France Culture, le 18 novembre 2014²⁹⁸, estimait que, s'il a pu tenir le poste d'administrateur général de la Comédie-Française, c'est notamment parce qu'il avait auparavant dirigé un festival à Saumur, ce qui lui a appris « l'art du bouquet » : programmer un festival, disait-il, c'est comme composer une saison dans un théâtre, il faut trouver l'équilibre entre les œuvres et le public. On propose un parallèle : la programmation d'un festival ne s'apparenterait-elle alors pas avec « l'art du bouquet » ? Mais quand on offre un bouquet, n'attache-t-on pas de l'importance à bien choisir – c'est-à-dire *sélectionner* – les fleurs qui le composent, une part de *jugement* n'intervient-elle alors pas ?

Pour éviter le terme de « sélection », certains préfèrent parler de « programmation ». Cela ne prévient pas contre des réactions de désappointement de la part des troupes, lorsque leur spectacle n'est pas retenu ou, lorsque des prix sont décernés, quand leur spectacle a été retenu mais pas récompensé et qui expriment ce qui peut s'interpréter comme un sentiment d'injustice ; et ce, quand bien même les membres de comités de programmation essaient de faire abstraction de leurs préférences personnelles²⁹⁹.

Intuitivement, deux méthodes se présentent pour qui veut composer un bouquet, soit on a l'idée plus ou moins précise du dessin d'ensemble, comme le thème associé éventuellement à la programmation du festival, que l'on souhaite réaliser et on choisit ses fleurs en conséquence ; soit on part des fleurs dont on dispose et on cherche à les assembler de façon à ce qu'une harmonie se

²⁹⁸ Émission « À voix nue ». Voir : <http://www.franceculture.fr/emission-a-voix-nue-marcel-bozonnet-25-2014-11-18>, (émission du 18 novembre 2014, écoutable pendant 1000 jours), consulté le 21 août 2016

²⁹⁹ « [...] avant le choix final, on se retrouve pour reparler des notes que l'on a mises et la question se pose, on se l'est encore reposée cette année : personnellement, on est plus tentés par certains spectacles que par d'autres et on essaie de faire abstraction de ça. Cette année, il y a une pièce qui est 100% boulevard et moi, le boulevard j'avoue que je n'aime pas trop mais c'était tellement bien monté au niveau du rythme, de la distribution, que je ne pouvais pas passer à côté de ça ». Entretien T15.

dégage – on peut aussi mélanger ces deux approches, en adaptant par exemple l'idée de départ, lorsqu'il y en a une, suivant ce qui émerge lors du rapprochement des différentes fleurs ou en se laissant guider par le hasard sinon.

Si le nombre de spectacles qui se portent candidats n'est pas supérieur au nombre de créneaux horaires, la programmation se résume à la décision de remplir la grille ou pas : faut-il présenter le seul spectacle disponible à un moment donné, alors même que ce spectacle ne présente aucune des qualités requises, ne serait-il pas préférable de faire relâche ? Quel que soit le parti retenu, il repose sur un choix³⁰⁰ ; et, que l'on tienne compte ou pas de ses propres préférences, un choix implique un jugement, qu'on en soit conscient ou non, qu'on l'assume ou pas ; retenir un spectacle plutôt qu'un autre, tout comme choisir d'assister à un festival plutôt que de se livrer à une autre activité : ces décisions supposent qu'on a fait un choix et donc qu'on a émis un jugement. Certaines positions tranchées à ce sujet suscitent parfois des échanges animés entre les membres des comités, comme nous l'ont confié de nombreux interlocuteurs, et comme nous avons pu en être témoin dans notre parcours.

Nous notons aussi que, pour certains, l'exigence envers des amateurs ne peut pas être la même qu'à l'égard des professionnels³⁰¹, ce qui soulève une question : pourquoi l'exigence envers un spectacle devrait-elle prendre en compte le statut professionnel ou non des acteurs ? Réservant ce point pour y revenir plus tard³⁰², nous abordons maintenant la dimension de création, qui est à manipuler avec précaution³⁰³, en envisageant la programmation d'un festival comme acte créateur. Si on considère que l'art a une dimension de création, pour déterminer à quelles conditions un festival peut apparaître comme une œuvre d'art, il faut se demander dans quelle mesure la composition d'un programme est un acte créateur. Pour qui s'étonnerait de l'emploi du terme « création » appliqué à l'égard de spectacles amateurs, il paraîtrait probablement encore plus saugrenu de qualifier ainsi l'acte de programmation ; mais un festival ne surgit pas *ex nihilo*, il y a bien une série d'interventions qui lui donnent naissance, en l'absence desquelles il n'aurait pas lieu. L'objet « festival » existe parce que, notamment, des personnes ont consacré leur temps à considérer quels spectacles programmer ou non, à exercer leur jugement pour offrir leur bouquet : sur le plan pratique, comment fonctionnent les comités de programmation, quelles sont les stratégies mises en œuvre quand on souhaite atteindre la plus grande objectivité possible³⁰⁴. En premier lieu, comment ces comités examinent-ils les spectacles qui présentent leur candidature ?

³⁰⁰ Nous revenons sur ce point § 2.3.3 Peut-on « être en faveur de » sans favoriser ?, note 364, p. 139.

³⁰¹ Dans le cas du festival de Bréteuil, dans la région rennaise.

³⁰² Nous approfondissons cette question § 3.1 Les valeurs collectives en relation avec les valeurs esthétiques , p. 156.

³⁰³ Pierre-Henry Frangne met en garde contre la dimension métaphysique véhiculée par ce terme, voir note 438, p. 170.

³⁰⁴ Nous examinons ce besoin d'apparaître impartial, voir § 2.3 La prise en charge des position artistiques, p. 132.

2.1.4 L'évaluation des spectacles

La programmation de tous les festivals que nous avons observés est élaborée par un comité, appelé comme on l'a vu, selon les cas, « comité de sélection » ou « comité de programmation ». Une personne seule n'est pas toujours en mesure d'assister à toutes les représentations des spectacles qui font acte de candidature ; la situation d'un comité n'est pas meilleure de ce point de vue, car il est fort peu probable que tous les membres du comité parviennent à voir tous les spectacles : on peut voir dans le choix de faire appel à un comité, de préférence à une personne seule, la volonté de s'appuyer sur une décision collective. Suzy Dupont, ancienne présidente du comité départemental parisien de la FNCTA nous a fait part d'une formule originale pour l'évaluation, qui ne repose pas sur la vision du spectacle dans son intégralité :

Le festival de Paris, sa sélection a été « copiée » si on peut dire sur un festival qui existait il y a quelques années à Lizy-sur-Ourcq, dans le 77, où tous les ans, au moment de la Toussaint, il y avait un festival de théâtre amateur qui se recrutait sur la région Île-de-France, on demandait aux troupes de venir dans cette ville près de Meaux et de présenter 20 minutes de leur spectacle. Quand elles étaient retenues, elles pouvaient venir jouer, sur deux week-ends, il y avait un prix, c'était avec le soutien d'une MJC locale, ça a disparu faute de financement, ça avait duré des années.

Une telle méthode réduit le temps consacré par les membres du comité de sélection, qui n'ont pas à se déplacer pour aller voir les spectacles, puisque ce sont les troupes qui viennent à leur rencontre ; ces troupes ont aussi à proposer une vision condensée de leur pièce, il leur faut alors déterminer quels sont les passages qui vont mettre le plus de chance de leur côté. Les critères dépendent alors de ce qu'on veut valoriser : souhaite-t-on répondre à un certain type d'attente ou au contraire veut-on étonner ? Il est intéressant de noter qu'un article du festival de Paris³⁰⁵ précise que : « chaque compagnie s'engage à présenter de façon brève (3 minutes) le spectacle d'une autre compagnie du festival ainsi que la présentation de son spectacle dans un format court de 5 minutes la veille de son spectacle ».

Cette contrainte, qui restreint les conditions de sélection à un aperçu du spectacle, joue sur des plans différents : elle incite les troupes à mettre en avant ce qui leur paraît le plus important ; elle permet aux comités de programmation de voir un plus grand nombre de spectacles ; elle demande aux troupes de donner envie d'aller voir au moins un autre spectacle. Sur la seule dimension du temps consacré par les membres des comités, notons encore que la programmation ne s'arrête pas au nombre d'heures passées pour visionner les spectacles et pour garder trace des évaluations, puisqu'il va falloir rendre des arbitrages quand il y a plus de candidats que de créneaux. Par ailleurs,

³⁰⁵ Voir § Festivals locaux et régionaux, p. 20. Festival de Paris 2015, Annexe A, Règlement, article 11, disponible à l'adresse <http://www.fnctaidf.fr/inscription-au-17eme-festival-de-paris/>, consulté le 28 août 2016.

faire un choix suppose aussi qu'il y a des spectacles qui ne sont pas retenus, ce qui ne va pas sans susciter des réactions, parfois vives : nous rappelant les diverses attitudes de rejet face au terme de « sélection », examinons les moyens mis en œuvre pour tenter de pallier les accusations de parti pris.

Nos interlocuteurs nous ayant souvent fait part du besoin de s'assurer que l'objectivité est bien respectée dans l'établissement de la programmation, une part de subjectivité ne peut-elle entrer en compte³⁰⁶ ? Un comité peut-il être plus objectif qu'une seule personne, si l'on suppose que la confrontation des appréciations personnelles permet, dans une certaine mesure, de dégager une position commune ? On verra que le recours au « jugement d'experts » a pour horizon (à défaut de l'atteindre) une certaine objectivité³⁰⁷ : trouve-t-on une transposition de ce principe dans les façons dont les comités procèdent ?

Quand on veut assumer collectivement une programmation, comment communiquer entre les membres du comité pour décider de retenir ou pas un spectacle ? Tous les festivals que nous avons observés recourent à des évaluations, dérivées d'un même outil mis à disposition par la FNCTA, la fiche de Procédure d'Évaluation Permanente des Spectacles (PEPS). La fiche PEPS rassemble les informations sur le spectacle, analyse l'appréciation portée sur ce spectacle en la décomposant par critères et l'assortit de commentaires, avant de synthétiser en une impression générale. Ces critères peuvent être vus comme une aide à la formulation, permettant aux évaluateurs de partager en commun un langage et une méthode d'analyse sur lesquels ils se sont mis d'accord³⁰⁸.

³⁰⁶ Le président de la FNCTA, Patrick Schoenstein, lui-même acteur et metteur en scène, est conscient de ne pas être objectif face à un spectacle, arguant que la recherche de consensus se fait au détriment de la qualité artistique. Nous interrogeons ce besoin d'objectivité au § 2.3 La prise en charge des position artistiques, p. 132.

³⁰⁷ Voir la discussion sur les « juges véritables » (ou « experts »), note 342, p. 133.

³⁰⁸ On trouvera en annexe un « mode d'emploi », à la rédaction duquel nous avons contribué, des fiches mises au point à l'ADEC-maison du théâtre amateur, en vue du festival de Chartres-de-Bretagne. Voir § 6.7 Commentaires de l'ADEC-maison du théâtre amateur sur les évaluations, p. 318 *sq.*

La première grille d'évaluation a été conçue pour répondre aux besoins du Comité d'organisation du festival de Châtillon-sur-Chalaronne (COC) en 2008 : sur une feuille de format A4 recto-verso, les rubriques étaient précédées sur la première page d'un mode d'emploi tenant dans un encadré de quatre lignes ; un bloc intitulé « Information » rassemble les données relatives aux conditions de l'évaluation (nom de l'évaluateur, titre de la pièce, nom de la troupe, date et lieu, durées de montage/représentation/ démontage) ; associé à ce bloc, une « Impression générale » synthétise l'évaluation portée en une phrase.

Tableau 1. Fiche PEPS 2008 : Information

MODE D'EMPLOI					
Cette fiche sert à analyser les spectacles qui sont vus dans une optique de sélection pour un festival.					
Elle peut être remplie : « a priori » par tout élu fédéral (niveau département, région, national) qui assiste à un spectacle qu'il lui paraît intéressant de signaler, « a posteriori » par un membre d'une commission de programmation invité par une troupe candidate à un festival.					
INFORMATION					
+					
FICHE REMPLIE PAR :					
MEMBRE DE (CA, Commission ...)		Tél / e-mail :			
TITRE DE LA PIECE					
AUTEUR (Bio / Bibliographie)					
VUE EN :		Représentation	Répétition	Vidéo	Le :
LIEU / CONTEXTE					
COMPAGNIE / ADRESSE					
GENRE					
DUREE DU SPECTACLE		Durée :	Montage :	Démontage :	NBRE ACTEURS SUR SCENE
IMPRESSION GENERALE					
A reprendre	Peu d'intérêt ou trop de défauts	Intéressant mais inégal.	A retenir avec des réserves pour un Festival National	A retenir pour un Festival National	« J'ai eu le coup de foudre »

Un autre bloc, « Appréciation », complétait cette première page, comportant quatorze critères ; pour chacun trois libellés étaient proposés, ainsi qu'un récapitulatif sous forme d'un à trois signes « + » : selon les spectacles, les libellés ne convenant pas toujours, l'évaluateur avait la possibilité d'entourer le nombre de signes de son choix, ... ou de laisser la ligne vide, si le critère ne lui semblait pas pertinent, aucune caractère obligatoire n'ayant été associé à la fiche.

Tableau 2. Fiche PEPS 2008 : appréciation

ANALYSE PAR CRITERE						
ENSEMBLE Insupportable Sinon :	1	Parti pris	Contre- sens	Simple et adapté	Original convaincant	+++
	2	Mise en espace	Brouillonne	Convenable	Subtile	+++
	3	Rythme	Ennuyeux	Adapté	Sans creux	+++
	4	Texte : intérêt	Nul	moyen	grand	+++
	5	Texte : style	Mal écrit	Correct	Prenant, beau, ...	+++
ACTEURS Texte mal su Sinon :	6	DIRECTION	Absente	Travaillée	Exigeante	+++
	7	Les corps	Ne jouent pas	Sont à l'aise	Sont expressifs	+++
	8	Les voix	Faibles	Inégales	Placées	+++
	9	La diction	Hésitante	Nette	Modulée	+++
	10	Jeu silencieux	Aucun	Des décrochages	Jouent tout le temps	
LUMIERE	11	Du spectacle	Gênante	En place	Recherchée	+++
	12	Des noirs	Injustifiés	Peu et justifiés	Aucun ou agréables	+++
Décors, costumes...	13		Gênants	Convenables	Agréables	+++
SON s'il y en a	14		Gênant	Adapté	Ajoute au spectacle	+++

Au verso, un bloc intitulé « Commentaires. Points forts / points faibles » permettait à l'évaluateur de rédiger ses propres évaluations.

Tableau 3. Fiche PEPS 2008 : commentaires

COMMENTAIRES POINTS FORTS / POINTS FAIBLES		
TEXTE	La fable, de quoi ça parle	
	L'intérêt du propos	
	Le style	
	Le ton	
SCENE	Les décors	
	Sons et lumières	
	Ambiance	
	Rythme	
ACTEURS	Individuel et collectif, vocal et corporel	
TEMPS FORTS / TEMPS FAIBLES		
SYNTHESE		

À partir de cette fiche, la FNCTA a proposé une adaptation, en 2012 : pour ce nouveau modèle, la rubrique « impression générale » est déplacée de la partie « Information », en début de fiche, pour être reportée en fin de fiche : nous interprétons ce changement au-delà d'une modification cosmétique de la présentation, il traduit également deux attitudes face à l'évaluation, celle de la FNCTA en 2012 qui met en avant le descriptif décomposé de façon analytique ; alors que la version initiale place au contraire l'évaluation synthétique en premier, avant de la décomposer, la considérant comme une information, un point de départ. Notre interprétation est que les critères objectifs ne seraient qu'une justification a posteriori de l'impression subjective³⁰⁹.

Tableau 4. Modèle PEPS FNCTA 2012 : recto

FNCTA
FICHE « PEPS » *Procédure d'Evaluation Permanente des Spectacles*

MODE D'EMPLOI

Cette fiche sert à analyser les spectacles qui sont vus dans une optique de sélection pour un festival.

Elle peut être remplie :
 « a priori » par tout élu fédéral (niveau département, région, national) qui assiste à un spectacle qu'il lui paraît intéressant de signaler
 « a posteriori » par un membre d'une commission de programmation invité par une troupe candidate à un festival.

INFORMATION

FICHE REMPLIE PAR :			
MEMBRE DE (CA, Commission ...)		Tél / e-mail :	
PIECE :			
COMPAGNIE :			
VUE LE :		A :	
VUE EN :	Représentation	Répétition	Vidéo
AUTEUR :			
Bio / Bibliographie :			
GENRE :			
DUREE DU spectacle :	montage :	démontage :	

APPRECIATION

ANALYSE PAR CRITERE

1	PARTI PRIS GLOBAL	Incompréhensible	Lisible	Convaincant	Exceptionnel
2	MISE EN SCENE	Inexistante	Suffisante	Recherchée	Exceptionnelle
3	RYTHME	Inadapté	Adapté	Enlevé	Exceptionnel
4	TEXTE / CONTENU	Vide	Intéressant	Riche	Exceptionnel
5	TEXTE / STYLE	Pénible	Correct	Prenant	Exceptionnel
6	DIRECTION D'ACTEURS	Absente	Suffisante	Approfondie	Exceptionnelle
7	JEU CORPOREL	Bloqué	Correct	Expressif	Exceptionnel
8	ELOCUTION (MEMORISATION/DICTION)	Hésitante	Correcte	Agréable	Exceptionnelle
9	LUMIERE	Brouillonne	Adaptée	Recherchée	Exceptionnelle
10	SON	Cafouillant	Adapté	Original	Exceptionnel
11	DÉCOR (ET ACCESSOIRES)	Génant	Convenable	Soigné	Exceptionnel
12	COSTUMES (ET MAQUILLAGES)	Perturbants	Convenables	Travaillés	Exceptionnels

³⁰⁹ Voir § 2.3 La prise en charge des position artistiques, p. 132.

Tableau 5. Modèle PEPS FNCTA 2012 : verso

FNCTA						
FICHE « PEPS »						
<i>Procédure d'Evaluation Permanente des Spectacles</i>						
COMMENTAIRES						
POINTS FORTS / POINTS FAIBLES						
TEXTE L'argument, la fable, l'écriture, le thème						
PARTI-PRIS GLOBAL MISE EN SCENE SCENOGRAPHIE Le genre, la cohérence, l'ambiance, le rythme						
JEU DES ACTEURS Individuel et collectif, vocal et corporel						
SYNTHESE						
IMPRESSION GENERALE						
« Je sais pas quoi penser »	A reprendre entièrement	Quelques bonnes idées, mais	Intéressant mais pas sélectionnable	Sélectionnable mais pourrait être amélioré	A retenir en sélection	« J'ai eu le coup de foudre »

2 / 2

Dans la partie « Commentaires », la rubrique sur les « temps forts / temps faibles » a disparu entre la version originale de 2008 et la version FNCTA de 2012.

La version destinée au COC pour le festival 2015 de Châtillon-sur-Chalaronne vise à obtenir des positions plus tranchées : la priorité donnée à l'impression générale est conservée ; nous notons également que cette version pose la question à la troupe de préciser ce que son spectacle est susceptible d'apporter aux spectateurs et au festival.

Tableau 6.Fiche PEPS pour le festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015

Pour le COC 30. Fiche remplie par : JPS

INFORMATION			
TITRE DE LA PIECE	T		
AUTEUR (Bio / Bibliographie)	A		
LIEU / CONTEXTE	Vidéo le 15 / 02 / 2016		
COMPAGNIE / ADRESSE	C		
GENRE et CARACTERISTIQUES (résumé de la fable ou : de quoi ça parle)			
DUREE DU SPECTACLE	X h XX	NOMBRE D'ACTEURS SUR SCENE : N	

APPRECIATION				
J'AI REGRETTE D'ETRE VENU : Ensemble insupportable Sinon :				
Texte sans intérêt	Acteurs non dirigés	Mal joué	Défauts scéniques	
J'AI PASSE UN TRES BON MOMENT mais regrette :				
Faiblesses du texte	Comédiens inégaux :	Moments inégaux (baisse de rythme)	Durée globale	Incongruités
J'AI ENVIE DE LE VOIR A CHATILLON EN RAISON DE :				
Traitement d'ensemble	Texte : intérêt/style	Jeu : individuel/collectif	Maîtrise : sons/lumières/etc.	Originalité du propos
J'AI TROUVE LE SPECTACLE EXCEPTIONNEL PAR :				
Sa thématique	Sa mise en scène	Ses comédiens	Inventivité	Autre :

LISTE A (A= au-dessus du lot, B = sélectionnable, C= non)

JUSTIFICATION PRECISE SELON LES ELEMENTS SUIVANTS :

- Voix :
- Diction :
- Jeu des acteurs :
- Silences :
- Décors :
- Costumes :
- Eclairages (Implantation-Effets-Conduite) :
- Sons (Scène-Enregistrement) :
- Musique :
- Danse
- Vidéo (+/-) :

Chaque comité de programmation adapte et fait évoluer cette fiche en fonction de ses propres besoins, selon les caractéristiques des spectacles, les particularités du festival et selon les buts poursuivis. Des libellés sont proposés, leur nombre et les intitulés varient selon les cas : un critère de qualité du texte s’applique difficilement au cas d’un spectacle sans parole ; si une pièce fait appel à d’autres disciplines (musiciens présents sur la scène, chant, danse) ou fait intervenir des moyens techniques comme la vidéo, il convient d’en tenir compte ; etc.

À titre d’exemple, on trouvera ci-dessous la grille de fiche utilisée par le comité de programmation du festival de Maisons-Laffitte :

Tableau 7. Fiche de sélection pour le festival de Maisons-Laffitte

Fiche de sélection - XXVème Festival de Théâtre de Maisons-Laffitte			
Nom du spectacle		Date de sélection	
Auteur		Lieu de sélection	
Troupe		Sélectionneur	
Spectacle			Mise en scène
Intérêt du texte		Durée	Lecture du texte
		Maïsherbès	
Intérêt du spectacle		Ancienne Eglise	
Impression générale			Direction des comédiens
			Créativité
Distribution			Scénographie
Homogénéité des comédiens			Qualité d'ensemble
Cohérence de la distribution			
Implication des comédiens			Points Bonus
Qualité de jeu			
			Total
Notes de 0 à 5 : 0 : très mauvais / 1 : Mauvais / 2 : Pauvre / 3 : Correct / 4 : Bien / 5 : Très bien			
Intérêt du texte: qualité de l'écriture, qualité de l'intrigue, rythme de la pièce, cohérence du texte avec le festival			
Intérêt du spectacle: mise en valeur du texte, capacité à tenir l'intention du spectateur, etc.			
Impression générale: "j'aime, j'aime pas"			
Homogénéité des comédiens: absence de différence gênante dans la qualité de jeu des comédiens			
Cohérence de la distribution: Choix des comédiens / au rôle			
Implication des comédiens: motivation, générosité, capacité à passer la rampe			
Qualité de jeu: niveau de jeu des comédiens			
Lecture du texte: démarche du metteur en scène pour mettre en valeur le texte, et non simple mise en espace			
Direction des comédiens: compréhension du rôle par les comédiens, liberté "surveillée" du comédien			
Créativité: originalité, recherche, ou au contraire, classicisme, mais classicisme assumé et volontaire			
Qualité de la scénographie: cohérence, utilité et esthétique des décors, costumes, lumières			
Point Bonus: petit coup de pouce donné au spectacle, si besoin est			

Dans la version du festival de Maisons-Laffitte, nous notons que l’appréciation de la mise en scène se voit détaillée en différentes parts, dont la signification est rappelée dans le bas du cartouche : quel travail a-t-il été accompli dans l’interprétation du texte, quelle marge de jeu est laissée aux acteurs, quelle est la position adoptée relativement aux grandes tendances ? Ces indications permettent d’étayer la note attribuée, sans évacuer la dimension personnelle : si un évaluateur apprécie la volonté de se démarquer des « habitudes », un autre lui demandera ce qu’il entend par là ; il pourra, au contraire, s’irriter de l’attitude qui consiste à prendre le contrepied de ce qui, après

tout, est fondé par une tradition ou une analyse partagée, dans le cas des classiques. Le désaccord persistera mais la teneur en aura été décortiquée, remarque qui s’applique également pour la distribution. En attribuant éventuellement des points bonus, l’évaluateur assume un coup de cœur qu’il souhaite faire partager.

Si les fiches sont conçues pour disposer de critères communs d’évaluation, il peut se révéler laborieux de les remplir, alors que cette tâche ne représente qu’une des facettes de la programmation. Par ailleurs, la question se pose de savoir jusqu’à quel point il est impératif de suivre telle ou telle grille. En 2014, le comité de sélection du 13^{ème} festival Scènes d’automne s’est posé cette question, plusieurs réunions se sont tenues pour définir en commun les objectifs à poursuivre et se mettre d’accord sur les méthodes à employer, ce qui a donné lieu à un compte rendu résumant les principes retenus³¹⁰. Les membres du comité disposaient alors d’une base d’éléments et d’un mode d’emploi, élaborés collectivement.

2.1.5 Décerner des récompenses

Quand un festival comporte une dimension de compétition avec remise de prix, le recours à un jury professionnel permet d’en accroître la notoriété, de susciter une émulation dans les candidatures³¹¹ ; on peut estimer que, la responsabilité des choix étant alors assumée par des artistes de métier, les amateurs membres du comité d’organisation ne sont plus placés en porte-à-faux vis-à-vis des troupes candidates. Ces raisons ne sont pas explicitées dans les informations données aux troupes, qui mentionne au mieux qu’il comprendra des « professionnels du monde théâtral, soit comédien(ne)s, auteur(e)s ou metteurs en scène. Celui-ci peut également être composé d’autres acteurs de la vie culturelle³¹² ». Dans le cadre de notre étude, sans prétention d’exhaustivité ou de représentativité, nous ne saurions indiquer si de tels cas se produisent fréquemment ou non, nous estimons qu’ils concernent les festivals qui ont atteint ou qui visent un certain degré de notoriété.

Lorsqu’elle a en charge la constitution du jury, la FNCTA se refuse à rémunérer les professionnels auxquels elle fait appel : on peut supposer que ce principe garantit, jusqu’à un certain point, que les professionnels qui acceptent d’être membres du jury le font alors par réel intérêt pour le travail des amateurs, échappant ainsi aux risques d’effets pervers que ferait courir

³¹⁰ Voir en annexe § 6.7 Commentaires de l’ADEC-maison du théâtre amateur sur les évaluations, p. 318.

³¹¹ Parmi les réactions enregistrées, retenons : « ils font venir des pointures pour attirer du public », « je doute de “l’amour” des professionnels qui se font payer ».

³¹² Règlement du « Printemps Annemassien du Théâtre sans Frontière. PATAF 2015 », *Site du théâtre du Torrent*, <http://www.theatre-du-torrent.fr/category/presse/> et <http://www.theatre-du-torrent.fr/wp-content/uploads/2015/02/DOSSIER-CANDIDATURE-11%C2%B0-PATAF-2015.pdf>, consulté le 21 août 2016. Voir aussi les précisions de la FNCTA § Le Masque d’or, note 43, p. 13.

une motivation principalement matérielle de la part de certains professionnels³¹³. Cette remarque rappelle une réflexion déjà faite au sujet de l'image que certains professionnels se font des amateurs : en s'adressant à un jury composé de professionnels qui ne connaissent pas toujours le milieu amateur, n'y a-t-il pas un risque de conforter les préjugés qu'on voudrait dissiper ? Pour faire bonne mesure, il faut étendre la question aux amateurs qui ne sont pas toujours dénués de préjugés les uns envers les autres et demander plus généralement : « Qui est à-même d'évaluer la qualité artistique ? ». On note qu'il n'y a d'ailleurs pas de raison de limiter cette interrogation aux seuls festivals mettant en jeu des prix.

Dans un autre ordre d'idée, on peut aussi s'opposer à cette notion de prix, lui reprochant de rendre trop dépendant de considérations qui ne sont pas toujours esthétiques : dans un concours, n'y a-t-il pas le risque que certains spectacles se préoccupent plus de ce qu'il convient de faire pour être couronné que de défendre un point de vue artistique³¹⁴ ? Pour éviter ce biais, on peut envisager de manifester sa reconnaissance autrement qu'en distribuant des récompenses, en répartissant ce « contre-don » qu'est le prix entre tous ceux qui ont contribué à la réussite du festival par le don qu'ils ont fait de leur temps et de leur travail, chacun à la mesure de son talent et de ses possibilités, suivant une suggestion déjà rapportée³¹⁵.

Que l'on décide de désigner tel spectacle pour les qualités qu'on lui reconnaît ou que l'on ait eu auparavant à déterminer quels candidats retenir pour constituer l'affiche du festival, comment légitimer ses choix, comment justifier les poids accordés aux différents critères et pourquoi fau(drai)t-il le faire ? Un exercice de comparaison, à partir de deux versions d'une même pièce, va nous permettre de réfléchir à ces questions.

2.2 Une formation des membres de jurys et de bénévoles à l'analyse chorale

« En un sens, pour mener à bien cette téméraire entreprise [qui consiste à rendre compte de la variété des formes et des discours pour recevoir et analyser les spectacles], il faudrait repartir de

³¹³ Dont la motivation relèverait plus du souci d'atteindre leur quota d'heures pour maintenir leur statut d'intermittent que d'un intérêt sincère envers les amateurs, sollicitude dont témoignent des artistes reconnus, voir par exemple Christian Mazzucchini, note 442, p. 172.

³¹⁴ Dans notre parcours, il nous est arrivé d'entendre avancer l'argument, alors qu'une troupe hésitait dans le choix d'une pièce ou d'options de mise en scène : « ah, non ! si on propose ça, on n'aura jamais aucune chance d'être sélectionné (ou de remporter le moindre prix) ».

³¹⁵ Suivant une réflexion de Patrick Schoenstein, le président de la FNCTA, voir § 1.1.2 Le plaisir et la gratuité, p. 43.

zéro, se mettre dans la peau de l'amateur de théâtre, oublier tout ce qui a déjà été écrit dans les domaines de la sémiologie, de l'esthétique de la réception, de l'herméneutique ou de la phénoménologie, comme pour mieux appliquer intuitivement tous ces savoirs à la description et à l'interprétation des spectacles vivants : tâche ingrate autant qu'impossible », écrit Patrice Pavis³¹⁶. La méthode d'« analyse chorale » est le fruit d'une élaboration collective, dans le prolongement de « l'école du spectateur » : tout le monde doit pouvoir pratiquer l'analyse chorale, sans préalable culturel. À partir d'un stage auquel nous avons participé, les objectifs par rapport aux membres du comité et par rapport aux troupes sont présentés. Ensuite sont évoqués le moment du choix et les difficultés propres aux amateurs qui en résultent.

2.2.1 Le compte rendu d'un spectacle

Les jeudi 29 et samedi 31 mai 2014, l'ADEC 56 avait proposé un stage d'analyse chorale dans le cadre du festival de Josselin : ce stage avait pour objet d'apprendre collectivement à décrire des spectacles « dans le but de se doter d'une démarche d'analyse applicable à tous les spectacles, d'apprendre à voir et à lire les signes de la représentation, afin de partager son regard avec d'autres³¹⁷ ». Au début 2016, le principe est reconduit lors d'un stage organisé conjointement par l'ADEC-Maison du théâtre amateur de Rennes et par l'ADEC 56³¹⁸. Animé par Jean-Pierre Lorient, qui a activement contribué à l'école du spectateur³¹⁹, ce stage s'adresse à des bénévoles et ne développe pas les réflexions théoriques qui le sous-tendent.

La première session commence par un tour de table dans lequel chacun des vingt-quatre participants était invité à résumer les deux points d'amélioration des spectacles sur lesquels il y aurait le plus à réfléchir. À partir des points de vue ainsi exposés³²⁰, l'animateur met en évidence les

³¹⁶ Patrice PAVIS, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, Collection U Lettres, 2016 [1^{ère} éd. Nathan 1996], p. 5-6.

³¹⁷ Grâce au dépôt d'un dossier de formation de bénévoles à la Direction Régionale de la Jeunesse et des Sports, la participation à ce stage, animé par Jean-Pierre Lorient, était ouverte gratuitement aux bénévoles, aux praticiens et aussi à tous ceux qui se rendent au théâtre : spectateurs, enseignants, programmeurs... Organisé avec des troupes programmées et volontaires, avec lesquelles une rencontre était prévue à l'issue de l'analyse chorale, le parcours visait en particulier à offrir un accompagnement aux bénévoles qui s'engagent dans les comités de programmation de festivals ou de lieux de diffusion. Document *Formation Saison 2013/2014*, source : http://www.adec56.org/spip/IMG/pdf/cote_jardin_n_104_avril_juin_14_p3et4.pdf

³¹⁸ Un signe de l'intérêt pour cette démarche est la programmation par la FNCTA d'un stage à l'échelle nationale, toujours animé par Jean-Pierre Lorient, du 20 au 24 octobre 2016, à Grenoble. Les réflexions qui suivent s'appuient sur notre participation à la session qui s'est déroulée les samedi 16 janvier et dimanche 17 janvier 2016 à Rennes (24 participants), ainsi que sur des échanges par courriel avec Jean-Pierre Lorient fin janvier et début février 2016 et sur les notes que nous a transmises Marion Denizot au sujet de sa participation à la session de Josselin, les 30 et 31 janvier 2016.

³¹⁹ Voir § 6.8 L'ANRAT et l'école du spectateur, p. 321.

³²⁰ Les points d'amélioration les plus cités étaient : le texte (9 fois), la scénographie, puis à égalité, la mise en scène, le rythme, la « magie ». (Les termes sont ceux qui ont été employés par les participants). La conscience est partagée, même par ceux qui ne jouent plus, de la difficulté que représente la présence sur scène et du fait que, tout le temps du spectacle, l'acteur est une « plaque sensible », il faut alors être précautionneux, bienveillant si on a à lui dire des choses qui ne sont pas forcément faciles à entendre.

aspects qui se dégagent en majorité. Puis, après avoir rappelé que chaque ADEC a mis au point sa propre grille à partir de celui des fiches PEPS de la FNCTA, l'animateur présente le protocole sur lequel repose la méthode d'analyse chorale. L'analyse chorale est un exercice accompli dans un travail collectif, comme l'indique l'adjectif qui fait référence au chœur, dont le but, tel qu'il a été exposé par l'animateur, consiste à ne pas être prisonnier de réactions subjectives (« j'aime / je n'aime pas ») et, pour cela d'apprendre à lire les signes qui composent un spectacle, l'enjeu étant la troupe et sa performance. Dans un objectif de partage, la précision du vocabulaire est indispensable pour rendre compte des choix faits par l'équipe sur le plateau et les questions à se poser sont : « comment ont-ils fait ? qu'est-ce qu'ils ont fait ? » Cette approche suppose une lecture préalable du texte³²¹ et conduit à se demander : quels choix réels ont été effectués sur le plateau et que signifient ces choix, par rapport aux indications données par l'auteur dans ses didascalies, dans son écriture, dans la distribution des rôles, dans la datation des scènes, dans les types de jeu ; comment les contraintes matérielles auxquelles sont confrontés les amateurs sont-elles mises au service du projet esthétique, en matière d'éclairages, de décors, de costumes, de moyens techniques, d'espace de jeu ; l'adaptation à la scène se conforme-t-elle aux « évidences du texte », à ce qui se dégage immédiatement dès la première lecture ou en propose-t-elle une interprétation plus indirecte, voire surprenante, sinon paradoxale – au risque de tomber dans le contresens ; des références sont-elles faites à des genres répertoriés (la comédie, le vaudeville, le drame, la tragédie, etc.) , sont-elles assumées ?

La sensibilisation à la recherche de la description la plus objective et la plus fidèle possible se fait au travers de discussions collectives animées par Jean-Pierre Lorient, un des principaux promoteurs de l'analyse chorale : l'animateur insiste sur le cœur de la fonction remplie par les bénévoles au sein d'un comité de programmation, qui est en premier lieu la responsabilité de choisir parmi un ensemble de spectacles ou de propositions de spectacles pour constituer l'affiche des festivals mais c'est aussi la fonction encore plus importante selon lui, d'échanges, de dialogue, de réflexions, de retours sur les productions des amateurs. Par exemple l'ADEC 56, qui organise le festival de Josselin, enregistre pendant le festival tous les matins sous chapiteau, de 11h30 à 13h, avec la radio associative du Morbihan, Plum'FM, une émission en public. J.-P. Lorient rappelle que le théâtre est aussi confrontation avec les autres (il « parle » aux autres et c'est souvent – toujours ? – le premier critère de choix d'un texte : parce qu'on pense que comme il nous « parle » il va « parler » aux autres...). Cette fonction de dialogue s'exerce à titre individuel, certes, mais surtout doit être assumée collectivement. Il faut donc que les membres du comité, non seulement discutent

³²¹ L'analyse chorale telle qu'elle est pratiquée dans ce qui suit ne convient pas aux cas des performances ou des improvisations.

entre eux de spectacles que les autres n'auront pas vus mais surtout en parlent entre eux de telle sorte que ceux qui ne les ont pas vus, aient de ces spectacles des visions aussi justes que possible.

Dans une perspective théorique, nous rapportons cette démarche au débat autour de la question de l'intentionnalité : la question de savoir ce que « dit » l'œuvre, qui conduit à la notion de « juges véritables³²² ». Ce débat est loin d'être clos : d'une part, parce que les désaccords persistent entre tenants des différentes théories esthétiques ; d'autre part, parce que ce débat s'élargit et s'approfondit quand on ouvre l'étude de l'esthétique des pratiques théâtrales en amateur aux problèmes posés par la question du jugement de valeur. Retenons d'un point de vue pratique que la confrontation des points de vue individuels s'efforce de dégager ce qu'il peut y avoir de commun par-delà les divergences selon les sensibilités personnelles.

L'exercice pratique se heurte à certains obstacles : comment estimer objectivement la justesse d'un jeu sans se projeter à la place de l'acteur, sans penser : « moi, à sa place, voilà comment j'aurais interprété ce personnage, à ce moment-là », alors que la plupart des participants sont des praticiens³²³ ? Un moyen pour échapper à ce prisme déformant est de chercher à positionner ce jeu par rapport aux indications de l'auteur et aux enjeux formels et de fond que la troupe a décidé de mettre en avant, en retenant tel type de jeu plutôt que tel autre. Sans être assurés de parvenir à l'objectivité, qui reste un horizon, les stagiaires tentent au moins de l'atteindre, par la discussion collective³²⁴.

Ce stage permet également de prendre conscience des difficultés de l'évaluation et de réfléchir aux moyens d'y remédier : le membre d'un comité de programmation qui a assisté à un spectacle doit en faire deux restitutions différentes : selon qu'il a à répondre à la troupe, qui l'interroge sur ce qu'il en a pensé ; ou s'il est en position de commenter ses impressions auprès des autres membres du comité, qui n'ont pas pu être présents à la représentation ou à d'autres comités et dans ce dernier cas, c'est *a priori* la seule version papier qui sera transmise, sans possibilité de préciser ou corriger éventuellement les interprétations faites à partir des appréciations portées par écrit. Après la phase de travail préparatoire, puis celle de l'observation du spectacle, suivie de l'échange collectif, le stage d'analyse chorale confronte les participants à ces difficultés de l'évaluation en leur proposant trois exercices : tous les stagiaires sont invités à remplir des fiches de type PEPS ; deux stagiaires présentent devant deux comités de programmation, composés par les autres stagiaires, leurs appréciations du spectacle ; l'ensemble des stagiaires rencontrent les membres de la troupe qui ont accepté le risque de la rencontre, Jean-Pierre Lorient intervenant comme modérateur lors de cet

³²² Voir note 342, p. 133.

³²³ Ce risque est relevé par le président de la FNCTA, Patrick Schoenstein. Voir § 1.3.2 La fréquentation des spectacles, p. 71.

³²⁴ Nous retrouverons la question de la confrontation des subjectivités et de l'universalité, § 2.3.3 Peut-on « être en faveur de » sans favoriser ?, p. 140.

échange. Grâce à la présence de l'animateur, grâce également au temps consacré à l'échange collectif, le contexte du stage est plus favorable que les conditions réelles auxquelles est confronté le membre d'un comité de programmation : les contraintes en matière de disponibilité, les coûts de déplacement, restreignent souvent le nombre de personnes en charge de l'évaluation et le temps qui peut y être consacré. Autant dire que cette tâche d'évaluation s'avère délicate, faisant appel à l'expérience et à la sensibilité, ce en quoi il paraît justifié de l'apparenter, sinon à un travail artistique, du moins à la délicate attention que requiert un acte artisanal.

L'objectivité étant une limite, jusqu'à quel point peut-on s'efforcer de l'atteindre et d'ailleurs, est-ce souhaitable, en quoi consiste-t-elle, à quel besoin répond-elle ? La suite illustre cette question à partir de difficultés rencontrées au cours du stage, difficultés amplifiées dans les conditions moins favorables des festivals.

2.2.2 La restitution faite aux troupes

Une des attentes de la part des troupes concerne les observations qu'appelle leur spectacle, un regard critique, sans que ce qualificatif ait de connotation négative ou agressive mais qui soit une « mise en crise » ou un « déploiement », conformément à l'étymologie du mot : les remarques à faire sont développées, argumentées dans un jugement bienveillant. Même avec toute la générosité véhiculée par ce sens, il n'est pas aisé de formuler des critiques : peut-être la gêne provient-elle de ce que le terme de « critique » ne soit, la plupart du temps, pas pris dans l'acception qu'il devrait avoir, celui d'une « conversation ouverte, où l'on demande l'aide d'un regard autre, plutôt que comme une clôture », dans laquelle des imaginations discutent à plusieurs, « imaginant » l'œuvre, comme le propose Éric Loret³²⁵, mais que ce terme soit potentiellement porteur d'une attaque, suivant un usage assez courant. Faute de discuter, les amateurs craindraient de se disputer : cette méfiance envers le jugement de goût n'est pas propre aux amateurs mais le risque d'une implication personnelle semble plus prégnant chez des praticiens, qui préféreraient alors s'abstenir.

Voyons sur quelques exemples comment la sévérité de certains participants du stage s'exprime après la représentation rennaise du *Repas des fauves*, lors de la réunion de mise en commun. Une participante estime que le souci, qualifié par elle d'un « jeu de type naturaliste³²⁶ » a contraint une comédienne à faire semblant de boire, provoquant une gêne perceptible par le public ; ou encore que les baisses d'intensité de l'éclairage surlignent les tournants dramatiques d'une façon redondante, allant jusqu'à considérer « j'ai eu l'impression qu'on voulait me manipuler » ; le

³²⁵ Éric LORET, *Petit manuel critique*, Paris, Les Prairies ordinaires, Collection « Essais », 2015, p. 113.

³²⁶ Cette remarque répond à une des questions posées par l'analyse chorale, mentionnées au § 2.2.1 Le compte rendu d'un spectacle : « comment ont-ils fait ? qu'est-ce qu'ils ont fait ? »

reproche est fait également de confondre une course à la précipitation avec la construction maîtrisée d'un rythme ; les costumes et accessoires ne sont pas épargnés, leur décalage par rapport à l'époque fait s'interroger : « la troupe a-t-elle conscience des signes mis sur le plateau ? » ; le jeu semble trop favoriser les adresses frontales, avec peu de variations d'amplitude dans les émotions, une scène d'empoignade est considérée comme brouillonne ; la tension dramatique n'a pas été ressentie pendant la représentation. D'autres participants prennent la défense de la troupe, avançant : « n'oublions pas que nous sommes en présence d'amateurs » ; cet argument, entendu à d'autres occasions dans les observations³²⁷, mérite réflexion : s'il signifie que l'exigence est à placer ailleurs que chez les professionnels, ce qui relève du simple constat, il comporte néanmoins le risque de dévier vers une position de laisser-faire, si cela revient à sous-entendre : « après tout, ce (ne) sont (que) des amateurs, on peut bien admettre que la représentation présente des défauts », dans une attitude qui peut glisser depuis la compréhension bienveillante vers une condescendance surplombante, voire tourner à l'indifférence.

L'animateur s'inquiète de la tournure prise par l'échange et rappelle à plusieurs reprises : « attention à ne pas s'ériger en juge³²⁸ ! Il faut parler fraternellement du théâtre, entre amateurs, travailler à partir de ce qui est sur le plateau, non de ce qu'on voudrait y voir. » Cette remarque rejoint la réflexion relevant la tendance qu'ont certains praticiens amateurs à se projeter à la place des acteurs : leur « horizon d'attente » comporte un biais³²⁹. Par exemple, un des stagiaires, qui fréquente des aveugles, observant que les non-voyants se servent de leur ouïe, du toucher, ce qu'il ne retrouvait pas dans le jeu de l'acteur, Jean-Pierre Loriol invite à interroger plutôt le comédien qui interprète ce rôle sur la façon dont il l'a travaillé.

Après ces commentaires à teneur fortement négative, on peut redouter que la rencontre avec la troupe prenne une tournure pénible. Il n'en est rien, sans que l'animateur ait à intervenir pour modérer les propos, qui commencent par les félicitations d'usage, même si celles-ci ne sont pas directement assumées mais attribuées à des réactions de spectateurs croisés à la sortie de la représentation. La première question consiste, dans l'esprit du protocole établi, à demander : « qu'avez-vous voulu dire avec cette pièce ? ». La réponse porte sur la puissance du message, qui confronte à une situation extrême et place chacun face à la question de savoir ce qu'il ferait dans ces circonstances ; le texte avait été proposé par une des actrices, déclenchant une envie immédiate ; plusieurs lectures en avaient été faites, plusieurs distributions avaient été testées ; des recherches avaient été faites sur la période de l'Occupation mais la troupe s'était volontairement abstenue de

³²⁷ Voir une remarque sur l'exigence en annexe p. 354.

³²⁸ Dans son appel à ne pas oublier les valeurs partagées en commun, l'animateur a employé le terme de « juge » dans un sens négatif, contrairement aux précisions apportées en début de séance, ce qui illustre la difficulté qu'il y a à faire preuve d'une attention permanente pour ne pas retomber dans les préjugés qu'on pourchasse.

³²⁹ H.-R. JAUSS, *Pour une théorie...*, op. cit., p. 49.

visionner le film³³⁰ adapté depuis la pièce ; selon un principe établi au sein de l'association, la mise en scène avait été confiée à un professionnel, en l'occurrence une actrice, intermittente du spectacle³³¹. Cette précision ouvre une discussion sur l'intérêt d'échanger les rôles, de remettre en cause les évidences, de faire évoluer les personnages. La première direction de mise en scène concernait le rythme, pour éviter que le spectateur s'ennuie ; le fil directeur était que les personnages, qui apparaissent comme des « minets » au début, devaient se déchirer au fur et à mesure.

Une question se pose au sujet du personnage d'un des convives, professeur de philosophie comme l'officier allemand, qui s'éclipse pour aller prendre un bain : quelle est la raison d'être de ce passage ? En dehors de l'anecdote et des plaisanteries sur son homosexualité ou pour savoir s'il est Juif (ce qui le désignerait plus facilement comme otage), les comédiens y voient un besoin de s'extraire de l'ambiance malsaine, de se purifier et en même temps un moment de bascule dramatique. Puisque la pièce traite de l'animalité, comment la transposition scénique a-t-elle été abordée, chaque personnage s'était-il vu attribuer un animal ? Avec la comédienne qui les a mis en scène, la pièce a été découpée en neuf séquences, des titres leur ont été trouvés collectivement, les acteurs se sont appuyés sur ces titres pour savoir quelle attitude adopter, en particulier quand ils ne sont pas porteurs de répliques ou d'actions et qu'ils risqueraient de ne pas être impliqués, alors qu'ils restent pratiquement toujours présents sur le plateau (à quelques exceptions près : l'officier se retire le temps de laisser les convives décider entre eux ou Claude va prendre un bain).

L'échange apparaît riche et « objectif ». Mais, précisément, les réserves ne sont pas exprimées ou le sont avec tellement de nuances que les comédiens n'y voient pas un questionnement sur des pistes d'amélioration possibles. Une réponse vient à plusieurs reprises : « c'est le choix de notre metteuse en scène³³² ». La question est posée de savoir pourquoi ne pas envisager de confier la mise en scène à un membre de la troupe, un des acteurs s'écrie : « ah ! non, surtout pas ! » ; malgré les tentatives de creuser les raisons de ce refus, il n'y a pas d'autre réponse en séance que l'envie première de jouer. C'est un motif tout à fait recevable et couramment invoqué dans le milieu amateur. Mais des associations qui comptent un grand nombre de comédiens sont en mesure de mener plusieurs projets en parallèle, ce qui permet celui ou celle qui prend ses distances avec le plateau dans une pièce, d'avoir néanmoins un rôle à défendre dans une autre. S'ils s'en remettent

³³⁰ *Le Repas des fauves*, réalisé par Christian-Jaque, dialogues d'Henri Janson, en 1964, avec Francis Blanche, Claude Nicot, Antonella Lualdi, Claude Nicot, Claude Rich notamment. Le film en noir et blanc commence comme un montage d'actualités de l'époque, avant de faire entrer le spectateur dans la librairie. Francis Blanche, aussi bien que Claude Nicot ou Claude Rich, introduisent de l'ambiguïté dans leurs personnages : on découvrira par exemple que le libraire cache un Juif dans sa cave...

³³¹ Actrice que nous avions croisée alors qu'elle était étudiante comme nous en Master d'Études théâtrales : elle a donc elle-même été formée à l'analyse de spectacles.

³³² Le terme de « metteuse en scène » a été employé par le comédien, expression que nous avons entendue chez d'autres interlocuteurs, usage encore flottant et peu heureux du point de vue phonétique.

entièrement à une autorité professionnelle, extérieure, les amateurs se privent aussi d'une autonomie et se dédouanent de la responsabilité qui l'accompagne, débat sur lequel nous reviendrons³³³.

En résumé de ce qui précède, nous notons que les « sujets qui fâchent » ne sont pas abordés, alors qu'ils auraient pu l'être, avec les précautions auxquelles appelait Jean-Pierre Lorient. Une première explication peut être avancée : il est plus facile d'exprimer des réserves en l'absence des intéressés qu'en leur présence, certains stagiaires se sont sentis autorisés à « se défouler », à exprimer leurs envies ou frustrations, sans risquer de blesser les personnes à qui les reproches étaient adressés ; par ailleurs, des praticiens amateurs devraient être bien placés pour connaître les contraintes et les aléas auxquels un acteur est confronté, remarque qui rend également compte de la gêne qu'on peut éprouver à rencontrer des comédiens professionnels après une représentation. Ce principe de charité, qui régit l'analyse chorale dont l'objectif est d'améliorer les représentations, peut cependant laisser un observateur extérieur sur sa faim : il y a des choses à dire, susceptibles de faire réfléchir les acteurs et, éventuellement, d'enrichir leur jeu et ces choses sont si vaguement effleurées que le doute est permis quant à l'atteinte de l'objectif, une contribution à l'amélioration constante. Voilà une nouvelle occasion de pointer le malaise qui s'empare des amateurs quand il s'agit de discuter d'esthétique.

Ce stage d'analyse chorale réserve encore des enseignements, car il reste un exercice à évoquer, la simulation d'un comité de programmation.

2.2.3 La programmation

Deux versions de la grille d'analyse sont distribuées aux stagiaires, répartis en deux groupes : la version mise au point pour le 13^{ème} festival Scènes d'automne de Chartres-de-Bretagne, remise aux membres de l'ADEC 56 et celle du festival de Josselin, remise aux rennais³³⁴. Après un temps de remplissage jugé par tous trop court³³⁵, deux stagiaires, un dans chaque groupe, sont chargés de faire un compte-rendu commun devant les autres stagiaires, répartis en deux groupes munis chacun de leur grille. Le résultat est que le groupe de Josselin n'aurait pas retenu le spectacle, alors que celui de Rennes aurait décidé de le programmer.

Force est de constater que, alors que l'objectivité est recherchée, les avis diffèrent, ce qui n'est pas pour surprendre : à partir des mêmes considérations, on peut tout à fait développer des

³³³ Voir en particulier § 3.1.4 La spécialisation des fonctions au sein de la troupe, p. 169.

³³⁴ La composition du stage était très équilibrée : sur les vingt-quatre participants, la moitié avaient fait le déplacement depuis les Côtes-d'Armor, les autres résidant en Ille-et-Vilaine.

³³⁵ Les horaires prévus n'avaient pu être respectés, la contrainte de fin de stage a restreint à une dizaine de minutes ce moment de remplissage qui, par expérience, varie de trente à soixante minutes selon les spectacles.

appréciations divergentes, suivant les priorités que l'on donne ou les préférences personnelles qu'on ne saurait oublier³³⁶. Dans le cas de la version du *Repas des fauves*, analysé pendant le stage, des explications supplémentaires, d'ordre pratique, peuvent être avancées. À Josselin, le spectacle avait été candidat l'année précédente mais s'était retiré suite à la défection d'un comédien³³⁷ : le spectacle n'avait pas été soumis en comité, d'autant plus que le comité a « l'embarras du choix » devant le nombre de candidatures, les spectacles faisant l'unanimité sont placés dans un ensemble « A », ceux suscitant des hésitations sont mis dans un paquet « B » et au moment d'établir le programme il y a toujours suffisamment de « A », *Le Repas des fauves* se serait trouvé dans la catégorie « B », si sa candidature avait été maintenue ; en revanche, le spectacle était à l'affiche des 13^{èmes} Scènes d'automne. Une interprétation possible est que les stagiaires rennais n'ont pas voulu se déjuger, la plupart ayant participé au comité qui avait retenu la pièce ; les stagiaires venant de Josselin n'étaient pas placés devant cette éventuelle contradiction de ne pas retenir, en 2016, un spectacle qu'ils avaient estimé deux ans auparavant digne d'être présenté, alors que, tout au long du stage, l'importance d'avoir un regard bienveillant avait été rappelée, nécessité que la pratique des comités ne peut que confirmer.

Une autre explication repose sur les grilles proprement dites, qui avaient été permutées entre les comités et qui ne sont pas construites de la même façon : selon l'ordre dans lequel les critères sont présentés, selon la palette des libellés proposés, les évaluations varient. La solution qui consiste à introduire une ouverture en autorisant une expression plus libre pallie cet inconvénient, tout en allant à l'encontre de l'objectivité recherchée... si l'objectivité est souhaitée ! ; d'autant plus, que, si l'objectivité s'avère difficile à atteindre dans les conditions « idéales » du stage comme on vient de le voir, qu'en est-il dans les comités de programmation qui ont à décider dans des conditions « réelles », moins favorables ?

Qu'il s'agisse de l'analyse du spectacle, de sa présentation au comité ou du retour fait à la troupe, le cas que nous venons d'évoquer nous semble emblématique : alors qu'on ne se trouve pas en présence d'une candidature à un festival, les signes de malaise observés font prévoir que, en présence de réels enjeux de programmation, la gêne éprouvée et les tensions seront accentuées³³⁸.

On peut aussi adopter un point de vue opposé, invitant les membres des comités à assumer la subjectivité de leur choix. Cette attitude s'appuie sur la remarque suivante : hormis les spectacles pour lesquels la décision s'impose clairement, au sens où l'on estime qu'ils n'ont aucune chance de rencontrer un public, ou, au contraire, qu'ils emporteront une large adhésion, comment trancher

³³⁶ Nous développons ce point § 2.3 La prise en charge des position artistiques, p. 132.

³³⁷ La troupe joue de malchance : deux personnages ont fait l'objet de plusieurs remplacements (quatre et deux fois). C'est une déconvenue que connaissent également les troupes professionnelles, dans une moindre mesure probablement.

³³⁸ En ce qui concerne le retour fait aux troupes, certains comités éludent la difficulté.

entre ceux qui se situent dans la zone intermédiaire ? Les défenseurs de l'objectivité répondront que, précisément, l'analyse détaillée fournit les éléments qui permettent de départager entre des spectacles classés de la même manière. Ce à quoi les tenants de la subjectivité objecteront que, à privilégier le compromis, on court le risque de retenir des spectacles qui se situent dans une honnête moyenne mais sans intérêt³³⁹.

Cet échange d'objections se poursuivrait à l'infini, chacun campant sur sa position : pour tenter d'y échapper, nous pouvons essayer maintenant d'adopter une autre perspective, en cherchant si les racines du désaccord ne se trouvent pas dans les écueils rencontrés au moment d'exprimer son avis.

2.3 La prise en charge des position artistiques

L'hypothèse que nous avançons repose sur les difficultés qui surgissent quand il s'agit de transmettre aux autres ce qui est éprouvé à titre personnel en matière esthétique. Les conduites d'évitement que nous supposons derrière les appréciations unanimement positives font obstacle à l'écriture d'une histoire du théâtre amateur, si on admet qu'on n'écrit pas de bonnes histoires avec des bons sentiments. Pour chercher à comprendre ce qui se dissimule derrière l'absence de désaccord, nous faisons l'hypothèse qu'une gêne intervient, empêchant l'expression. Cette gêne peut se manifester à divers niveaux, que nous ausculterons tour à tour. Nous situant dans le domaine artistique, nous commencerons par évoquer les débats autour des notions d'intention et de jugement, qui ont une grande importance dans les théories de l'art. Nous questionnerons notamment la possibilité de décrire sans évaluer. Les observations de terrain illustreront ensuite les antagonismes qui se manifestent quand des personnes s'efforcent de justifier auprès des autres leurs choix esthétiques, ce qui conduira à s'intéresser au soupçon d'élitisme et à la recherche de légitimité.

2.3.1 L'intention, la description et l'évaluation

Les débats au sujet de l'intentionnalisme ne constituent qu'un des pans des discussions autour des différentes théories de l'art : ne présentant dans ce chapitre que les réflexions directement liées avec notre recherche, nous proposons une mise en perspective plus large en annexe³⁴⁰.

³³⁹ Voir la défense de la subjectivité par le président de la FNCTA, Patrick Schoenstein, p. 153.

³⁴⁰ Voir en annexe § 5.2 La place de l'intention dans les théories de l'art, p. 242.

À propos des désaccords esthétiques, notons que Jerrold Levinson, qui accorde de l'importance à la notion de référence intentionnelle³⁴¹, aborde ce problème en rappelant que David Hume avait proposé un principe reposant sur le verdict émis en commun par des « juges véritables »³⁴². Ces « juges véritables » fournissent des indices crédibles d'expériences esthétiques préférables, cela tient à la relation particulière que ces critiques entretiennent avec les chefs-d'œuvre incontestables, ceux qui ont passé l'épreuve du temps³⁴³. Ces « juges véritables » sont nos meilleurs baromètres de la valeur artistique, ils dénichent les « truffes artistiques », on a donc intérêt à suivre leurs conseils pour accéder à des expériences gratifiantes.

Pour J. Levinson, une œuvre d'art est produite en se référant à la tradition artistique, définition historique qui accorde de l'importance à la notion de référence intentionnelle. Dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*³⁴⁴, Roger Pouivet explore les définitions de l'œuvre d'art sans se restreindre à cette dimension intentionnelle ; faisant entrer les œuvres d'art dans une relation causale avec des producteurs et postulant que l'objet produit appartient à une catégorie fonctionnelle, R. Pouivet estime que la condition de réussite ne signifie alors pas que l'objet doit correspondre à une intention³⁴⁵ ; s'il est probable qu'on ne puisse définir l'œuvre d'art sans tenir compte des pratiques, on ne peut considérer pour autant que l'œuvre d'art soit identifiable à ces dernières³⁴⁶.

Dans une approche procédurale, R. Pouivet évoque George Dickie selon qui c'est le statut d'une chose dans un contexte institutionnel qui en fait une œuvre d'art. On a parfois attribué à G. Dickie la thèse qu'il existerait des institutions ou des personnes décidant de ce qui est de l'art et de ce qui ne l'est pas : R. Pouivet remarque que cela suppose que la décision ferait l'œuvre, or une œuvre d'art possède certaines qualités fonctionnelles qu'aucune autorité ne peut accorder, pas même un artiste³⁴⁷.

³⁴¹ Jerrold LEVINSON, « Le contextualisme esthétique », trad. R. Pouivet, in Jean-Pierre COMETTI, Jacques MORIZOT, Roger POUIVET, *Esthétique contemporaine*, Paris, Vrin, 2005, p. 451. Cité in R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, op. cit., p. 49.

³⁴² J. LEVINSON, *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, New York, Clarendon Press, 2006, p. 368. Voir David HUME, « De la norme du goût », *Essais esthétiques*, tr. Renée Bouveresse, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 140. Pour traduire l'expression « true judge » que J. Levinson emprunte à D. Hume, nous reprenons la traduction qu'en fait R. Bouveresse : « juge véritable ».

³⁴³ J. LEVINSON, *Contemplating Art...*, op. cit., p. 373-374.

³⁴⁴ R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, op. cit.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 16-17.

³⁴⁶ Morris WEITZ, « Le rôle de la théorie en esthétique », trad. D. Lories, in *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988. Cité in Roger POUIVET, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, Collection Chemins philosophiques, 2007, p. 32.

³⁴⁷ R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, op. cit., p. 46.

Choisissant une définition fonctionnaliste, R. Pouivet entend caractériser une œuvre d'art par ce qu'elle *fait*, par ses effets et non par ce qu'elle est³⁴⁸. Pour R. Pouivet, les œuvres d'art comme artefacts dont le fonctionnement repose sur l'exercice d'une compétence humaine (sémiotique) n'ont pas d'essence car il n'existe pas de structure propre à leur espèce, elles sont néanmoins des substances artefactuelles dont les propriétés constitutives sont extrinsèques, elles sont liées aux intentions de leurs producteurs et à celles d'un public, il n'existe donc pas de lois causales permettant d'affirmer que, si quelque chose possède certaines propriétés, alors cette chose est une œuvre d'art, c'est-à-dire une substance artefactuelle fonctionnant esthétiquement. Au terme de son enquête, R. Pouivet propose la définition : « Une œuvre d'art est une substance artefactuelle dont le fonctionnement esthétique détermine la nature spécifique »³⁴⁹. Rappelant l'avertissement que nous avons donné³⁵⁰, nous notons ici que les auteurs sont loin de partager les mêmes définitions dans leur emploi des termes « esthétique » et « artistique » : ainsi J.-M. Schaeffer considère qu'une *conduite esthétique* peut aussi bien porter sur des objets naturels, alors que la définition que donne R. Pouivet du *fonctionnement esthétique* renvoie explicitement au caractère construit des objets sur lesquels il porte. Notre recherche se proposant d'interroger les conditions de possibilité d'une exigence artistique dans les pratiques théâtrales en amateur, c'est la perspective de R. Pouivet que nous retenons et donc sa définition de l'œuvre d'art, dont la formulation intègre la description du fonctionnement esthétique résumée ci-dessus.

Décidant de prendre en compte les dimensions intentionnelles, institutionnelles et sociales, ainsi que le débat sur l'expertise, comment séparer les parts respectives de ce qui décrit et de ce qui évalue ? J.-M. Schaeffer a montré dans *L'Art de l'âge moderne* que la théorie spéculative de l'art ne distingue pas le descriptif et l'évaluatif : « Alors qu'une définition descriptive des arts devrait *analyser* la dénotation *reçue* du terme en mettant entre parenthèses l'échelle des valeurs propre à l'analyste, la théorie spéculative de l'Art *propose* une nouvelle *convention* terminologique fondée sur une définition évaluative »³⁵¹. On ne peut que souscrire au souci de fournir une définition qui ne soit pas évaluative ; mais, en pratique, comment s'assurer que l'activité de description n'est entachée d'aucune évaluation³⁵² ?

Pour notre part, nous considérons que, lorsque nous agissons, nous choisissons de faire telle chose plutôt que telle autre. Une telle affirmation est bien sûr sujette à discussion et sera critiquée

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 56-57. Remarquons que la différence que fait R. Pouivet ne renvoie pas directement à la première définition, dans la mesure où la fonction que remplit une œuvre ne se confond pas avec ce qu'elle est.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 66.

³⁵⁰ Voir § 1.5.2 La sphère esthétique et le domaine artistique, p. 93.

³⁵¹ Jean-Marie J.-M. SCHAEFFER, *L'Art...*, *op. cit.*, p. 359. Cité in Roger POUIVET, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, Chemins philosophiques, 2007, p. 12.

³⁵² Pour qui ne croit pas comme Jean-Paul Sartre que « quand je délibère, les choix sont faits », voir note 364, p. 139.

par des tenants d'un déterminisme intégral³⁵³. Toutefois, ce n'est pas l'existence ou non d'un libre arbitre que nous visons ici mais la prétention, illusoire selon nous, à découper nos actions en plus petites activités qui seraient isolables les unes des autres : c'est bien la supposition que nous décelons et que nous ne partageons pas, derrière la séparation introduite par J.-M. Schaeffer entre description, attention et évaluation. J.-M. Schaeffer a entrepris de préciser la terminologie, en distinguant esthétique et artistique, ce à quoi on ne peut que souscrire dans une démarche visant à clarifier la théorie. Mais nous ne vivons pas dans un monde de théorie pure et une part de choix, donc d'évaluation, intervient lorsque nous décidons de faire quelque chose : nous pensons que, si ce n'était pas le cas, cela voudrait dire que, soit nous sommes entièrement déterminés, soit le hasard nous gouverne. Nous ne voulons pas dire par là que nous sommes conscients de toutes les raisons qui nous poussent à choisir mais simplement que nous marquons une préférence. Ainsi, si nous décidons d'aller au spectacle plutôt que de lire un livre, nous avons estimé qu'il valait mieux, pour un certain nombre de raisons, sortir que rester chez nous et aller voir tel spectacle plutôt que tel autre : ce choix, auquel nous avons procédé, oriente la façon dont nous allons assister à ce spectacle. Quand bien même nous essayerions de décrire ce spectacle le plus objectivement possible, en utilisant les outils d'analyse les plus sophistiqués, nous aurons à faire des choix, à décider de ce qu'il faut retenir pour en donner une description la plus complète possible, compte tenu des objectifs que nous poursuivons dans notre compte rendu ; autrement dit, la description sera orientée par l'évaluation que nous cherchons à justifier³⁵⁴. Et ceci s'appliquerait aussi bien si nous avions décidé de lire un livre et cherchions à comprendre pourquoi il nous plaît ou nous déplaît.

Au lieu de chercher à tenir à l'écart l'activité d'évaluation, décidant de considérer que l'évaluation constitue une composante indissociable de nos comportements, que nous apprend à ce sujet l'observation concrète des festivals ?

2.3.2 « On ne peut comparer que ce qui est comparable »

Pour illustrer à quel point l'appréciation intervient dans l'activité qui se voudrait purement descriptive, nous allons tenter de comparer deux mises en scène d'une même pièce sur les seuls critères des décors et des costumes : *Le Repas des fauves*, de Vahé Katcha, par la compagnie Min'

³⁵³ Sans entrer dans des débats philosophiques qui dépassent le cadre de notre recherche, remarquons simplement que la détermination ne se confond pas avec la nécessité : si l'on suit Baruch Spinoza, l'homme est déterminé (*Éthique*, partie 4 : « De la servitude de l'homme ») mais il est possible de mettre de l'ordre dans ce qui l'affecte (« De la liberté de l'homme », cinquième partie), quand la raison équilibre les affections entre elles, par une géométrie des passions.

³⁵⁴ Voir la référence à la méthode de Panofsky, note 358, p. 138.

de rien, qui faisait l'objet de l'analyse chorale lors du stage rennais³⁵⁵, après avoir été programmée à l'affiche au 13^{ème} festival Scènes d'automne, de Chartres-de-Bretagne et celle réalisée par le Théâtre du Torrent, au Grand Prix Charles Dullin et au 33^{ème} festival de Narbonne.

Sur le plan des décors comme sur celui des costumes, les deux compagnies ont suivi « l'évidence du texte » en respectant les indications que l'auteur donne sur l'époque et les lieux, la France occupée de 1942 ; ce point fait partie de ceux sur lesquels l'animateur du stage d'analyse chorale avait insisté : la troupe respecte-t-elle scrupuleusement les didascalies, comment sont rendues les allusions à une « époque » ? Quels choix sont effectués, étant entendu que la production en amateur est, par nature, limitée dans ses moyens ? Comment sont traités les costumes, les musiques³⁵⁶ ? Qu'en est-il des autres signes et images ? La question sous-jacente soulevée par l'animateur est de savoir s'il a été décidé d'enfermer le texte dans un contexte spécifique et précis, de restreindre donc le champ interprétatif, ici la Deuxième Guerre mondiale et l'Occupation ou bien d'ouvrir par d'autres signes, au-delà du contexte historique donné par la lettre du texte. Résumons l'intrigue : sept amis se retrouvent pour fêter un anniversaire ; la soirée se déroule joyeusement jusqu'à ce que deux officiers allemands soient abattus au pied de l'immeuble. En guise de représailles, le commandant Kaubach vient prendre deux otages par appartement. Reconnaisant en l'hôte de la fête, Victor Pélissier, le libraire auquel Kaubach, ancien professeur de philosophie, achète régulièrement des ouvrages savants, le commandant offre aux convives une « faveur » à double tranchant en leur imposant désigner eux-mêmes ceux d'entre eux qui deviendront les otages ; commence alors le « repas des fauves », les convives faisant assaut de lâcheté ou de veulerie pour échapper à la sentence.

³⁵⁵ Le stage d'analyse chorale s'adressant à des personnes susceptibles de faire partie des comités de programmation de festivals à venir, ce spectacle avait été choisi, notamment parce que, ayant déjà été candidat lors des dernières éditions, il ne pouvait plus prétendre concourir pour les éditions suivantes.

³⁵⁶ Pour *Le Repas des fauves*, les costumes reproduisent-ils le plus fidèlement possible ceux de l'Occupation ? Les convives dansent sur de la musique diffusée par un poste de radio : s'efforce-t-on de restituer la musique telle qu'on la recevait alors, sur un appareil d'époque ?

Illustration 5. Une même pièce, deux mises en scène

<p><i>Le Repas des fauves, Min' de rien</i></p>	<p><i>Le Repas des fauves, Théâtre du Torrent</i></p>

Dans la version du *Repas des fauves* que propose Min' de rien, le commandant Kaubach (à cour) porte un brassard sur son manteau de cuir, il est en pantalon de treillis et chaussé de rangers ; alors qu'avec le Théâtre du Torrent, le même personnage est en uniforme (à jardin) et pour un spectateur suffisamment proche de la scène, l'officier porte au col une épingle en forme du sigle « SS », ce qui révèle un souci de réalisme assez poussé, cet accessoire n'étant mis en avant à aucun moment de la représentation.

Une didascalie de Vahé Katcha précise qu'« un canapé trois places et deux fauteuils club entourent une table basse ». Ce canapé est présent dans la mise en scène du Théâtre du torrent, comme en témoigne la photo, alors qu'il est remplacé par des fauteuils de styles divers dans la mise en scène de Min' de rien. Le caractère hétéroclite du mobilier dans lequel évolue la troupe Min' de rien contraste avec l'homogénéité qui caractérise le décor du Théâtre du Torrent³⁵⁷.

Nous observons que, si l'on résume sur ces aspects les deux mises en scène, en notant que l'une se montre plus proche de la lettre du texte que l'autre, la description est orientée : comme le soulignait l'animateur, c'est un choix esthétique que de décider de suivre ou non les indications de l'auteur. Si l'objectivité était recherchée à tout prix, il conviendrait de s'en tenir à la description la plus neutre possible. Il faudrait ne pas mettre en exergue les seuls points jugés significatifs et énumérer plutôt tous les éléments de décor et les costumes de tous les personnages de façon quasi-clinique, en s'inspirant de la méthode d'Erwin Panofsky, laissant à l'auditeur ou au lecteur, le soin d'utiliser ses propres qualificatifs. On rappelle qu'en iconographie, E. Panofsky théorise une méthode d'Aby Warburg en décomposant le processus d'interprétation en trois niveaux : la "signification primaire ou naturelle" consiste à identifier les formes et les objets selon sa propre expérience ; la "signification secondaire ou conventionnelle" rapporte les objets et les événements

³⁵⁷ Interrogés sur la question des décors, les comédiens de Min' de rien confient ne pas y accorder une attention très rigoureuse : lors d'une représentation, le comédien en charge de transporter une bibliothèque (cette bibliothèque ne figure pas dans les didascalies), derrière laquelle Kaubach se retire pour laisser les convives délibérer, n'a pas apporté cet élément encombrant, ce qui a perturbé une partie du jeu lors de la représentation ; l'espace ayant été modifié, les acteurs ont tenté par certains de leurs déplacements de combler ce vide conséquent.

du premier niveau aux pratiques de ces objets et de ces événements ; le troisième et dernier niveau, celui de la "signification intrinsèque ou contenu", permet de révéler une "personnalité" (arrière fond national, social et culturel). Un compte rendu qui se veut objectif ne devrait-il pas s'en tenir au premier niveau ? Soit parce qu'il serait trop long et fastidieux de s'astreindre à la description pure, soit parce qu'il est plus commode de résumer ses impressions, soit encore de façon inconsciente, on remplace ou résume bien souvent le compte rendu informationnel par des formules, parfois à l'emporte-pièce, qui véhiculent un jugement implicite³⁵⁸.

En toute rigueur, il faudrait alors restituer la représentation par son *ekphrasis*. Mais il n'est guère envisageable de s'adonner à une description précise d'un spectacle, sans omettre aucun détail, si l'on tient compte du temps dont on dispose pour réaliser ces comptes rendus, ce qui conduit à faire des choix, à résumer et... à juger, qu'on le veuille ou non. Lors d'un compte rendu oral, il sera toujours envisageable d'apporter des nuances mais le caractère figé de l'écrit ne permet aucun rattrapage : en ramassant les informations sous ce terme connoté de manière péjorative qu'est « hétéroclite », le lecteur comprendra que telle compagnie attache de l'importance aux détails et l'autre, non. D'un autre point de vue, ayant remarqué que le « bricolage » est un trait esthétique associé à la pratique en amateur³⁵⁹, qu'est-il préférable, entre souci du détail et passage au second plan du respect du contexte historique ? La troupe qui se préoccupe moins de restituer fidèlement l'époque fait-elle preuve de plus de liberté en s'affranchissant des contraintes ? La troupe qui reproduit l'atmosphère d'époque montre-t-elle une plus grande ingéniosité dans ses capacités de « faire avec les moyens du bord » ? Ces questions étant posées, il faut aussi de se demander dans quelle mesure le respect des indications de l'auteur ou, à l'inverse, l'absence de respect de ces indications, relève d'une volonté de la part d'une compagnie et les raisons de ce choix, si c'est le cas.

Si on pose ensuite la question du genre dans lequel s'inscrit la pièce, on estimera que les deux compagnies n'ont, pas plus l'une que l'autre, choisi d'explorer la piste du vaudeville que Vahé Katcha a ouverte au début : un des invités est revenu du front, aveugle, il fait semblant de deviner que la maîtresse de maison ne porte rien sous sa robe, des répliques font allusion à la pièce de Feydeau, *Mais n'te promène donc pas toute nue !* Si on se demande pourquoi l'auteur a d'abord instauré une atmosphère de vaudeville, avant de provoquer le drame en huis clos et pourquoi les troupes ne jouent pas de ce contraste, que ce soit délibéré ou non, on imagine soi-même une mise en

³⁵⁸ Le texte complet, « Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art. Contribution au débat sur la possibilité de « concepts fondamentaux de la science de l'art » [1924] », se trouve sur le site Trivium <http://trivium.revues.org/3641>.

³⁵⁹ Voir note 219, p. 85.

scène qui mettrait plus en avant la rupture de ton, qui révélerait les fauves qui dorment sous les apparences : on a tendance à mettre en scène à leur place.

Les deux troupes ont évité le « piège » de traiter le SS de façon caricaturale, une tentation à laquelle des compagnies professionnelles ne résistent pas davantage³⁶⁰. Un tel jugement positif est porteur de présupposés : sans aller jusqu'à postuler une « essence » du SS, cela revient du moins à affirmer que, pour ce SS-là, avancer qu'une représentation de ce SS-là est caricaturale, c'est supposer implicitement qu'il y a une façon non caricaturale de représenter ce SS-là, il y aurait donc une « bonne » façon de mettre en scène ce SS-là³⁶¹.

Lors de l'analyse chorale qui a suivi la représentation de la pièce par Min' de rien, la discussion collective a vu s'exprimer des positions subjectives regrettant que la dimension de déchirement sauvage véhiculée par le titre, *Le Repas des fauves*, ne se retrouve pas suffisamment dans la représentation, le jeu ayant été jugé « correct³⁶² », sans être remarquable pour autant. Dans les échanges que nous avons pu avoir par ailleurs avec les personnes ayant assisté à la version du théâtre du Torrent, nous avons recueilli les mêmes réserves : la troupe a perdu les enjeux de vue, le spectateur rit, en oubliant que c'est une question de vie ou de mort, quand on souhaiterait être déchiré entre le dérisoire et le tragique³⁶³.

Le point que nous souhaitons faire ressortir à l'issue de cet essai de comparaison entre deux mises en scène d'un même texte est le suivant : même en ayant recours à une méthode établissant des critères qui peuvent être partagés, nos remarques sur la façon de présenter les termes de l'alternative montrent que, pour reprendre une expression de Sartre, « quand je délibère, les jeux sont déjà faits³⁶⁴ ». Si ce constat n'apprend rien de nouveau à ceux qui ont réfléchi sur la question du jugement, pourquoi de nombreux amateurs continuent-ils à attacher tant d'importance à ce que

³⁶⁰ D'après des témoignages concordants d'un professionnel et d'un amateur [« *La Nuit des fauves*, je l'ai vu jouée par des pros, ils n'avaient pas les trouvailles des amateurs : l'allemand pro était caricatural, alors que ce n'était pas le cas pour les amateurs et leur aveugle était excellent »], lors du Grand Prix Charles Dullin, au cours duquel *Le Repas des fauves*, interprété par le théâtre du Torrent, était présenté hors compétition (La metteure en scène de ce spectacle, nous a déclaré que sa troupe, qui avait déjà remporté de nombreux prix, avait décidé de ne plus concourir).

³⁶¹ Nous retrouverons cette discussion sur le plan théorique, avec le dilemme du (super-)Nazi, ce qui n'est pas un hasard : on aimerait pouvoir exclure certains comportements du fonds d'humanité supposé commun, trouver des arguments décisifs, objectifs, qui nous rassureraient, « eux, ce ne sont pas des êtres humains comme les autres, ce sont des caricatures, des monstres, moi, je ne me comporterai jamais comme cela, en aucune circonstance ». Voir § 5.4.2 L'objection du relativisme, note 749, p. 265.

³⁶² La participante n'a pas précisé, supposant implicitement que tout le monde comprenait ce qu'elle entendait par là, ce que certains appelleraient le « minimum syndical » attendu d'un acteur : bonne diction, équilibre entre les comédiens, pas de surjeu, etc.

³⁶³ Nous souscrivons à cette formule d'André Comte-Sponville : « tout ce qui n'est pas tragique est dérisoire ». André COMTE-SPONVILLE, *Du tragique au matérialisme (et retour). Vingt-six études sur Montaigne, Pascal, Spinoza, Nietzsche et quelques autres*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 75. A. Comte-Sponville distingue le tragique d'exception, qui suscite « la pitié et la crainte » note-t-il en se référant à Aristote plutôt qu'à Nietzsche, et un autre tragique, qui correspond au deuxième sens du mot « pitoyable », non plus celui d'inspirer la pitié mais celui qui inspire le dédain, qui est « lamentable » ou « de peu de valeur » (p 16-17).

³⁶⁴ Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le Néant*, Paris, éd. Gallimard, Collection Tel, 1994 [1^{ère} éd. 1943], p. 505-506. Henri Bergson avait noté que « conscience est synonyme de choix » : notre conscience est d'autant plus vivace que nous avons à décider entre plusieurs partis, voir « La conscience et la vie », in *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Quadrige, 2003 [1^{ère} éd. 1919], p. 12.

les décisions prises dans le cadre de la programmation des festivals ou lors de la remise de récompenses, soient considérées comme étant aussi objectives que possible ? Précisons que le président de la FNCTA, Patrick Schoenstein, nous a déclaré que, pour sa part, il défend une certaine dose de subjectivité³⁶⁵, pour éviter que le consensus ne se fasse au détriment de la qualité artistique ; dans le cas du comité de programmation du festival de Chartres-de-Bretagne, il a été décidé de mettre en place des « coups de cœur » pour l'édition qui se tiendra en 2017, alors qu'en 2014 il était précisé que les critères se voulaient « les plus objectifs possibles³⁶⁶ ». Cette préoccupation suscitée par la question de l'objectivité prend différentes formes, rapportées dans les observations qui suivent.

2.3.3 Peut-on « être en faveur de » sans favoriser ?

Une remarque faite par Suzanne Héleine, présidente-adjointe de la FNCTA depuis septembre 2014 après avoir été directrice de l'ADEC-Maison du théâtre amateur, attire notre attention sur un point : « il y a quelque chose de symptomatique du rapport au théâtre amateur, qui ne peut pas être purement artistique. L'affect entre forcément en jeu, le “jugement” est forcément faussé, c'est pour moi le même phénomène, à une autre échelle bien sûr, que quand tu regardes un spectacle avec des comédiens handicapés mentaux, il y a autre chose qui est mis en place, le point de vue ne peut pas être le même³⁶⁷ ». Ce point de vue considère que le regard ne peut pas se porter sur le spectacle seul, en faisant abstraction de ce qu'on sait sur les comédiens ; infléchissons ce propos dans le sens d'un préjugé, qui serait positif. Plaçons-nous dans le cas où l'attitude se veut bienveillante, parce qu'on estime, par exemple, que les amateurs ont sacrifié leur temps de loisir pour répéter leur spectacle. Le comité aura un point de vue *a priori* favorable sur le spectacle mais ce doit être le cas pour tous les spectacles : or, la mise en réseau est une condition importante pour les troupes qui souhaitent pouvoir jouer leur pièce de nombreuses fois ; nous avons noté par ailleurs que certaines troupes multiplient leurs participations aux festivals, développant un tissu relationnel qu'envient parfois les autres troupes, ce qui nous conduit à l'hypothèse qu'il faut éviter tout soupçon de favoritisme. Les critères d'évaluation auraient surtout une fonction dissuasive : si des insinuations jalouses en venaient à suggérer que tel spectacle a été choisi parce que la troupe a de bonnes relations avec le comité de programmation, l'existence de la grille serait brandie en guise de démenti.

³⁶⁵ Voir p. 153.

³⁶⁶ Voir § 6.7 Commentaires de l'ADEC-maison du théâtre amateur sur les évaluations, p. 319.

³⁶⁷ Ce ressort exerce un effet apparenté au sentiment de familiarité, § 1.4.3 Les effets de la proximité, p. 88.

Cet argument n'est pas entièrement convaincant : faire appel à des paramètres ne change rien au fait qu'un spectacle a été préféré à un autre et les points de vue pour justifier la décision peuvent toujours être renversés, comme la comparaison des deux mises en scène du *Repas des fauves* nous l'a montré. Une question qui se pose alors est de savoir pourquoi il faut que le choix apparaisse juste. Sur ce point, nous rappelons les réactions que provoque le terme de « sélection » : celui qui n'est pas retenu se sent rejeté. Mais peut-on apaiser une blessure narcissique en disant « ce sont les règles du jeu » ? Ne serait-il pas plus acceptable, du point de vue de l'amour-propre, de penser qu'on a été écarté suite à un tirage au sort ?

L'existence de critères objectifs ne semble pas résoudre le besoin de consolation ou de compréhension qu'éprouvent les troupes qui n'ont pas été choisies. Nous retrouvons ici un objectif assigné à l'analyse chorale : trouver sur quels points améliorer les spectacles. Il ne s'agirait alors pas de se réfugier derrière une impossible objectivité mais plutôt de partir de ce que la troupe avait l'intention de faire et d'étudier avec elle ce qui peut rendre le spectacle plus intéressant pour le public, comme pour les acteurs. Mais notre compte rendu a aussi montré que cette discussion n'est pas facile à avoir et que chacun évite de l'aborder de front³⁶⁸ : les membres de la troupe répondent « c'est le choix de notre metteuse en scène » à des interrogations relativement générales, qui n'osent pas poser franchement les questions des choix esthétiques. « L'objectivité » ne serait-il alors pas le nom donné, par les membres du comité de programmation, au refus d'assumer la subjectivité de leur appréciation ?

Sans entrer dans une discussion approfondie des définitions respectives de l'objectivité et de la subjectivité, nous interprétons les propos que nous avons recueillis en considérant que, dans l'acception attribuée par la plupart de nos interlocuteurs, « ce qui est objectif correspond à ce qui ne dépend pas de moi et est valable pour tous » ; « est subjectif ce qui dépend de moi ou d'un point de vue particulier » ; « un jugement est objectif s'il est universel », il marque l'accord des esprits entre eux ; « un jugement est subjectif s'il reflète les passions, les préjugés et les choix personnels d'un sujet [, il est alors] synonyme de partialité³⁶⁹ ».

Quand nous avons examiné ce que le plaisir pouvait nous apprendre sur l'exigence artistique, nous avons noté que seules les appréciations positives s'exprimaient. Avec cette question du jugement, nous suggérons que l'objectivité est un abri incantatoire derrière lequel les membres des comités de programmation peuvent se retrancher quand des troupes leur demandent des comptes. Que l'on évite un sujet ou qu'on invoque des critères indiscutables, parce qu'objectifs, on n'a pas

³⁶⁸ Voir note 332, p.129.

³⁶⁹ Nous reprenons les formulations données au repère « Objectif / Subjectif » sur le site de Philosophie du Laboratoire Ouvert Grenoblois (LOG), <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/reperes/theorie.htm>, consulté le 30 août 2016.

abordé la question de l’appréciation. Les désaccords se font jour quand on évalue³⁷⁰ mais on ne peut éviter d’apprécier et ce n’est pas parce qu’on ne s’exprime pas sur un point que celui-ci n’existe pas.

2.3.4 « On va nous taxer d’élitisme »

On peut également se demander pourquoi les amateurs ne rédigent pas plus souvent une « feuille de spectacle », dans laquelle ce qu’il leur paraît important de dire au sujet de leur travail serait résumé, ce qui pourrait focaliser les appréciations sur les choix esthétiques auxquels la troupe s’est attachée. Une hypothèse peut être avancée : rédiger un tel document, c’est en partie afficher une ambition ; pour mettre au clair cette ambition, il faut prendre du temps, maîtriser des outils conceptuels et linguistiques afin de s’adresser à ses interlocuteurs, éventuellement de façon adaptée si l’on choisit de s’adresser différemment au comité de programmation et aux spectateurs.

Nous rapporterons à ce sujet notre déconvenue quand nous avons suggéré, sans succès, au sein du comité de programmation du 13^{ème} festival Scènes d’automne, de mentionner parmi les informations à fournir dans le dossier de candidature, leurs intentions de mise en scène : « Non ! On ne peut pas demander aux troupes de fournir de notes d’intention, ça ferait passer l’ADEC pour un mini-TNB ! ». Puis nous avons proposé qu’il soit demandé aux troupes : « que souhaitez-vous dire au sujet de votre spectacle pour donner au public envie de venir vous voir ? » ; cette suggestion venait trop tard, le règlement ayant déjà été diffusé et des troupes ayant déjà déposé leur candidature³⁷¹.

La réaction que nous avons provoquée nous conduit à nous demander si, en s’engageant dans la formulation des objectifs artistiques, on ne prend pas le risque de se faire taxer d’élitisme. Pour aller dans ce sens, rapportons maintenant un fait mentionné par Flore Augereau, au sujet de l’Arène Théâtre. En 1993, dès la naissance du département Arts du spectacle au sein de l’Université Rennes 2, la création de l’association Amphithéâtre, ancêtre de l’Arène Théâtre, avait répondu au besoin de disposer d’une structure pour encadrer et, surtout, soutenir les pratiques théâtrales étudiantes. Au début des années 2000, un débat a divisé les membres de l’association, certains étudiants considérant que le texte est l’élément principal de la représentation, d’autres qu’il ne s’agit que d’une composante non essentielle. Ce désaccord conduisit à la naissance d’une seconde association d’aide à la création, Cabazart, ouverte à toutes les expressions théâtrales, voire spectaculaires. Flore

³⁷⁰ Voir note 614, p. 239.

³⁷¹ Une nouvelle tentative est faite à l’occasion du prochain festival (Les Scènes de Mars se dérouleront du 10 au 12 mars 2017, les dossiers sont à retourner pour le 1^{er} octobre 2016 au plus tard), une question est posée aux troupes candidates : « Avez-vous quelques mots-clés pour définir artistiquement votre spectacle (autour de colorations, d’ambiances, de lignes de déplacement, de partis-pris, de types de jeu (réaliste, burlesque, intimiste...), de questions liées au texte/au sujet de la pièce, des décors/scénographie choisie, etc. ».

Augereau note que : « cet événement relève d'une véritable prise de position contre une forme d'élitisme³⁷² ». On peut s'étonner que la référence à un théâtre basé sur le texte soit assimilée à une forme d'élitisme, c'est cependant ce motif qui a conduit à la rupture selon Flore Augereau, qui cite notamment Yvan Dromer, devenu depuis directeur de l'ADEC-Maison du théâtre amateur, déclarant en 2012 : « On voulait être sur une démarche un peu plus populaire, tout en gardant l'esprit de recherche mais on ne voulait pas être sur des “ dogmes ” qui fassent [...] qu'on refuse tel ou tel projet parce qu'il paraît ne pas correspondre [à notre conception du théâtre]³⁷³ ». Les divergences s'estompèrent avec le renouvellement rapide des étudiants à la tête des deux associations ; en 2006, les deux associations, constatant qu'elles accueillait chacune des projets de natures diverses, décidèrent de fusionner sous la dénomination de l'Arène Théâtre, qui choisit depuis cette date les projets qu'elle soutient en fonction de leur diversité, présentant régulièrement des spectacles de danse, marionnette ou d'improvisation.

Le terme « élitisme » discrédite ceux à qui il est appliqué, quand il véhicule une accusation implicite : défendre la culture dominante, ce serait prendre fait et cause pour les dominants. Cependant, nous éviterons d'ouvrir un débat trop complexe à l'heure des industries culturelles, quand les ruses de la distinction et des magnats du divertissement sont telles qu'il devient difficile de dire qui fait le jeu de qui : alors que Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno avait émis des jugements catégoriques sur l'inauthenticité du jazz, il est de bon ton aujourd'hui dans certains milieux de prétendre confesser des goûts populaires³⁷⁴.

Dans le prolongement de ces positions à front renversé, il semble qu'au sein de nombreuses troupes, comme c'est le cas à l'intérieur des comités, les repères se brouillent parfois, entre le respect dû à chacun, la reconnaissance des différences et un souci d'égalité. Ici se manifeste un débat sur le relativisme des valeurs et sur la difficulté qu'on éprouve à exprimer un écart qui ne soit pas ressenti comme une manifestation de supériorité, de distinction dans un sens hiérarchique³⁷⁵. Si l'utopie de l'éducation populaire voulait dépasser l'antagonisme entre l'horizon élitaire et la revendication égalitaire, comme le note Laurent Fleury³⁷⁶, ces valeurs continuent cependant à s'affronter.

³⁷² Flore AUGEREAU, « Le théâtre étudiant, un moyen alternatif de formation ? Focus sur une association rennaise : L'Arène Théâtre », in Robert GERMAÏ, Philippe POIRRIER [dir.], *Le théâtre universitaire, Pratiques et expériences*, Editions Universitaires de Dijon, collection U-Culture(s), Dijon, 2013, p. 226.

³⁷³ La déclaration d'Yvan Dromer est donnée en note de bas de page, sans que les « dogmes » soient précisés, l'article se centrant sur la pratique comme enjeu de formation dans les Études théâtrales.

³⁷⁴ Nous prenons sciemment l'exemple d'un des fondateurs de l'École de Francfort, à l'origine de la « théorie critique » et du concept d'« industrie culturelle », suivant une remarque de Marion Denizot. Sur l'École de Francfort, voir L. FLEURY, *Sociologie...*, *op. cit.*, p. 19-22.

³⁷⁵ Voir la discussion théorique § 5.4 La formation des valeurs, p. 261.

³⁷⁶ L. FLEURY, « Généalogie... », *op. cit.*, p. 52-54.

À la diversité des pratiques en amateur, correspond selon nous toute une palette d'attitudes envers l'exigence artistique : certains revendiqueront une ambition esthétique ; à l'opposé, d'autres craindront qu'on les accuse de « singer les professionnels », pour reprendre une expression entendue dans nos entretiens ; il est probable que, dans de nombreux cas, la question ne soit même pas posée, soit par indifférence, soit par un refus de se prononcer, ce que nous qualifierions comme une forme d'agnosticisme. Non seulement ces positions peuvent être tenues à des degrés variés de prise de conscience mais nous estimons qu'au sein d'une même troupe ou d'un même comité, les différents membres ne partageront pas le même point de vue, en fonction des projets, des humeurs, des circonstances. Il nous semble en tout cas que la nature potentiellement polémique du rapport à l'art explique la gêne éprouvée par tant d'amateurs à aborder ce point.

Le rapport à l'exigence artistique intervient dans l'expérience esthétique : cette assertion ne fait qu'énoncer une des caractéristiques de la relation esthétique. Ce rapport est variable selon les individus et les circonstances ; il peut jouer sur différents plans, qu'il s'agisse du rapport au texte, à la mise en scène, à la responsabilité de jouer devant tel public. On ne saurait voir dans ce rapport à l'exigence artistique la clé universelle, clé qui ouvrirait les serrures interprétatives de tous les comportements observés ; on peut cependant s'en servir pour éclairer quelques cas qui ont attiré notre attention.

Quand le qualificatif d'élitisme risque d'être brandi comme un épouvantail, pour échapper au soupçon, le plus prudent est de s'abstenir d'aborder le sujet : voilà une raison qui pourrait bien rendre compte des absences ou des évitements que nous avons remarqués jusqu'ici : les mises en scène sont rarement « signées », pour ne pas mettre en avant quelqu'un par rapport au groupe ; le terme de « sélection » est évité, sinon proscrit ; on ne demande pas ou on ne s'aventure pas à rédiger une note d'intention, pour ne pas se faire taxer de prétentieux, peut-être aussi par peur d'offrir la possibilité d'effectuer des comparaisons, avec les dossiers rédigés par les professionnels en particulier. En ce sens, quand une troupe se plaint d'avoir été écartée, on peut se demander s'il n'est pas préférable, de son point de vue, de laisser entendre que le n'a pas été choisi par manque de relations plutôt que d'admettre qu'il ne remplit pas certains critères ?

De même, le souci de donner des fondements objectifs aux choix effectués par un comité de programmation peut être interprété comme une tentative pour éviter l'accusation d'élitisme. Mais la gêne persistera et un sentiment de culpabilité s'insinuera chez ceux qui pressentent comme on l'a suggéré que, « quand je délibère les jeux sont faits³⁷⁷ » : nous avons vu que, dans les fiches d'évaluation, les critères objectifs peuvent conduire au choix ; ou, qu'à l'inverse, c'est le « coup de cœur » subjectif qu'on justifie, *a posteriori*, selon des formulations qui se veulent objectives. On

³⁷⁷ Voir note 364, p. 139.

peut estimer que ceux qui aimeraient se réfugier derrière le bouclier d'une « objectivité », ne font qu'apposer ce nom aux seuls critères subjectifs qu'ils ont retenus, parce qu'ils confortent leur position, choisie d'avance, consciemment ou non.

2.3.5 Y a-t-il de « bons » et de « mauvais » spectacles ?

Dire d'un spectacle qu'il est « bon » ou qu'il est « mauvais », c'est émettre un jugement de valeur. Un membre du Comité d'organisation du festival Châtillon-sur-Chalaronne, à qui nous demandions si des désaccords se manifestaient au sein du COC nous a déclaré :

C'est vrai qu'on a des visions différentes, moi je suis d'un naturel plutôt universaliste et j'ai du mal, surtout chez les amateurs avec ce positionnement de dire qu'il y a du mauvais et du bon théâtre. Oui, il y a des textes qui ne sont pas bons, des acteurs qui ne jouent pas bien mais des personnes qui se réunissent pour monter sur scène et partager ça avec public, c'est déjà un acte citoyen, de lien social. Ils se retrouvent à partager quelque chose avec plein de monde plutôt qu'être enfermés chez eux, c'est *peanuts* effectivement mais une cacahouète, c'est mieux que rien, même si c'est du Laurent Baffie³⁷⁸.

Ce point de vue résume la complexité de la question : admettant qu'il lui est difficile de décréter si un spectacle est « bon », notre interlocuteur n'en affirme pas moins aussitôt que des textes ou des comédiens peuvent ne pas l'être mais que c'est la fonction d'animation sociale qui importe. Il semble donc que, dans son cas, les valeurs relatives à la qualité littéraire ou à la performance théâtrale se voient affectées d'un poids moins fort que la valeur d'engagement civique. Cependant, même en nous plaçant dans la perspective ici défendue, quels sont les critères qui lui font considérer qu'une pièce est « bonne », que l'acteur « joue bien » ?

L'exemple du spectacle *Contes défaits*, présenté par le Théâtre de l'Inattendu de Villemolaque pendant le festival de Narbonne 2015 illustre une autre difficulté. Cette pièce de Guillaume Pascal prolonge les « contes de fées », en se demandant ce qu'en sont devenus les protagonistes, appliquant une forme de théorie du soupçon à la célèbre phrase finale « ils se marièrent et ils eurent beaucoup d'enfants ». Un résumé des premières scènes va étayer notre propos : sur la scène nue, un livre de la taille d'une grande armoire normande, dont le titre est éclairé. Entrent la fée Clochette et Pinocchio, qui l'ouvrent. Sur les panneaux intérieurs, des affiches de recherche du Grand Méchant Loup. Celui-ci apparaît en smoking et drague Cendrillon, lui parle de ces jeunes femmes qu'on

³⁷⁸ Pour la saison 2014-2015, les statistiques établies par la FNCTA faisaient état de treize spectacles, dont deux montages, de trois textes de Laurent Baffie, qui ont donné lieu à quatre-vingt-dix-neuf représentations, ce qui place cet auteur en sixième position derrière Molière, Georges Feydeau, Jean-Paul Alègre, Gérard Sibleyras et Éric-Emmanuel Schmitt. Une de ses pièces, *Toc toc*, créée en 2005, met en scène des patients atteints de troubles obsessionnels compulsifs (TOC) tentant une thérapie de groupe, a été jouée pendant deux ans et demi au théâtre du Palais Royal à Paris et a été reprise au Canada et en Belgique. Entretien O12.

« emmène voir le loup », en se caressant la queue qui pend derrière son smoking, la tenant comme si elle sortait de sa braguette. Une équipe de tournage fait irruption, les comédiens alors simulent un rembobinage sous lumière stroboscopique. Changement de décor par panneaux coulissants. Alice apparaît, à la recherche de son lapin, le chat du Cheshire est un ballon gonflable et son sourire des leds clignotantes. Les nains de Blanche Neige sont des comédiens à genoux, Grincheux manque (volontairement ?) de trébucher en se coinçant dans sa robe, tandis qu'un autre comédien fait des jeux de mots sur ses moignons, avant que Grincheux revienne debout (comme s'il avait oublié la convention de jouer à genoux). Blanche-Neige bascule dans un énorme fauteuil gonflable, faisant voir ses dessous. Le Roi Rocky joue avec son jokari royal. La marraine de Cendrillon poursuit le loup qui refusait ses avances...

Cette description présente-t-elle un compte rendu impartial, qui permettrait à des personnes n'ayant pas assisté à la représentation de décider si la pièce peut être retenue dans un festival et suivant quels critères : premièrement, si le texte est « bon » ; ensuite, si les comédiens sont « bons » ; enfin, si le spectacle est « bon » ? À entendre les rires dans la cour de la Madeleine³⁷⁹ et à en croire le site web de la compagnie³⁸⁰, qui fait état de nombreux succès remportés lors des représentations, le spectacle rencontre les faveurs du public. Pour autant, tous les spectateurs n'ont pas ri, de plus il arrive qu'on regrette avec le recul de s'être laissé emporter, pourquoi le rire serait-il d'ailleurs un critère à partir duquel décider qu'une comédie est « bonne » ? Certes, il existe des personnes qui sont réfractaires au comique mais une autre explication peut être avancée, en analysant un nouveau silence que nous avons relevé dans les propos tenus en public : lors de la réception suivant la représentation, dans le discours qu'il donne traditionnellement en qualité de parrain du festival, Jean-Paul Alègre a regretté avec le sourire que la pièce ne soit pas déposée à la SACD, remarque qu'expliquent son passé de président et son engagement permanent pour la défense des auteurs – en ce qui concerne notre interrogation, cette absence d'inscription n'en fait pas un « mauvais » texte pour autant. Il a avoué qu'il redoutait le pire pour avoir vu une précédente version de cette pièce qui « prend le parti de l'absence de poésie » et a salué la troupe pour avoir assumé ce choix, ainsi que le décalage et le ridicule. Le président de la FNCTA, Patrick Schoenstein, a ensuite parlé des conditions de représentation, avant de souligner le travail accompli sur scène par la troupe, sans souffler mot de la pièce elle-même. Ce silence est significatif, en comparaison des propos tenus à l'issue des autres spectacles : chaque fois, l'actuel président de la FNCTA et l'ancien président de la SACD avaient mentionné l'intérêt des textes, soulignant

³⁷⁹ Il y avait trois cent soixante-cinq spectateurs, pour une capacité d'accueil de cinq cents places (entrées libres).

³⁸⁰ Le Théâtre de l'Inattendu - Compagnie C. pas une vie : <http://www.cpasunevie.com/>. La compagnie indique posséder une licence d'entrepreneur de spectacles, ce qui peut s'interpréter comme un indicateur du succès remporté par cette troupe, voir note 455, p. 179.

éventuellement la dimension militante pour les pièces présentant une composante ouvertement politique³⁸¹.

Une hypothèse peut être proposée pour rendre compte de ce silence : le caractère obscène rendrait la qualité illégitime³⁸². Le spectacle des *Contes défaits* ne reculant pas devant les allusions sexuelles, manque-t-il à des objectifs d'élévation morale, à défaut de contribuer à une prise de conscience politique ? Le silence de J.-P. Alègre et P. Schoenstein à propos de l'intrigue de cette pièce et aussi l'absence de rires d'une partie des spectateurs, s'interprètent alors comme une gêne éprouvée face à un spectacle qui ne remplit pas des objectifs de perfectionnement spirituel, qui ne satisfait pas à des normes idéologiques informulées, qui se résumerait ainsi : on doit rendre l'homme meilleur, le mauvais goût ne peut y contribuer et est donc à proscrire.

Cette gêne s'explique également par des considérations d'ordre protocolaire : dans une certaine mesure, l'exercice du discours face à une audience plutôt venue pour entendre des louanges, avant de congratuler les comédiens autour d'un cocktail, peut expliquer que les désaccords ne s'expriment qu'en privé mais nous n'avons été témoin d'aucune discussion à ce sujet. Toutefois l'existence d'une désapprobation nous a été confirmée quelques jours plus tard par Thierry Visentin, membre du TQS, administrateur de la MJC :

C'est vrai qu'il nous arrive de prendre personnellement des risques vis-à-vis de la fédération. Quand nous décidons de sélectionner un spectacle comme *Contes Défaits*, on sait qu'on va se heurter à une vision propre à certains cadres de la fédération. On peut en discuter et reposer des choses. J'ai expliqué notamment à un cadre de la fédération ce que c'était Narbonne, comment le festival était né, comment il était devenu national et à quelles conditions, au bout de dix ans. Lorsqu'on a négocié, j'ai dit à Patrick [Schoenstein], « qu'est-ce que la fédération nous apporte ?, le fait d'être national, moi ça ne m'impressionne pas ! », on avait 650 personnes, en termes de fréquentation, ça ne nous apportait rien de plus. Il a développé : « une homogénéité de plateau, faire venir des troupes, des peintures ». J'ai dit, « d'accord, on peut partir là-dessus mais n'oublie jamais que ceux qui ont la main *in fine*, c'est nous ». Je suis droit dans mes bottes comme dirait [Juppé]. La présidente du TQS, elle est pareille que moi, elle a dit à Patrick, « attention, ce festival est payé avec les impôts locaux des Narbonnais, pas par la fédération. Vous êtes invités, que ce soit clair ». J'ai dit l'autre jour après la représentation, « oui, le texte de *Contes défaits* est ce qu'il est, on peut pinailler sur le fait que c'est du café-théâtre et pas du théâtre mais alors qu'on n'entende pas la veille à la réception que le festival est un espace de démocratie et le lendemain qu'il faut exécuter Jamel Deboze, c'est incompatible intellectuellement, je trouve ». Après, on pourra dire, il y avait des choses de premier plan et des choses de moindre plan, par rapport à quels critères. Par rapport à des personnes qui ont l'habitude de ne jouer que du contemporain et qui se trouvent être des cadres de la fédé, forcément ils colorent leur jugement mais nous

³⁸¹ *Le Marionnettiste de Łódź*, de Gilles Segal, par les Caquetants de Ventabren ; *Marathon*, de Ricardo Monti, par la troupe Vol de nuit ; *Le Repas des fauves*, de Vahé Katcha, par le Théâtre du Torrent d'Annemasse.

³⁸² Nous clarifions cette explicitation grâce à Marion Denizot.

sommes des gens libres. Ce que je veux, c'est avoir aussi souvent que possible à Narbonne la qualité artistique et le phénomène populaire.

Nous remarquons que, dans ce témoignage qui prend la défense d'un spectacle qui a gêné certains spectateurs, un argument est invoqué, qui pourrait invalider sa présence dans le festival : il relèverait du café-théâtre, genre qui pourrait ne pas avoir sa place, alors que le règlement pour la soumission des candidatures précise seulement sur ce point que « la qualité des représentations est la condition primordiale de la sélection des formations » et que le dossier doit comporter le texte complet de l'œuvre jouée³⁸³. On retrouve par ailleurs plusieurs paramètres : la qualité artistique ne saurait être évaluée en ignorant le coût du festival et son caractère d'ouverture au plus grand nombre. Pour autant, quels seraient les critères strictement esthétiques ? Évoquons un point de vue qui ne provient, ni d'un membre de la fédération, ni d'un organisateur ou du parrain du festival, la critique du spectacle parue dans le journal local³⁸⁴ :

Le festival a ouvert les portes ce mercredi 1er juillet à une foule de spectateurs venus découvrir *Les contes défaits*, comédie satirique. La richesse de cet événement estival reconnu nationalement est de proposer une programmation éclectique et de susciter l'envie d'aller au théâtre, au plaisir de chacun.

Ce spectacle est un divertissement et bien mieux encore. Il dépasse l'ambition du simple loisir cher à l'écran et au monde du tout pixel. Au placard la haute définition, ici se joue une relation charnelle irremplaçable. Seul le théâtre nous délivre cette sensation.

Mieux que la 3 D. Princes et princesses, photo-imprégnés dans notre mémoire, apparaissent en chair et en os sur le plateau. La version « rock » et pétaradante de la pièce de Guillaume Pascal est réécrite par la compagnie du « Théâtre de l'inattendu » (Villemolaque, 66). Les deux nains de Blanche Neige, derniers vivants, incarnent ici le rôle du fou du roi au service d'un public hilare. Assumant pleinement le trait forcé de la farce, la pièce respire, explore sans complexe une truculence aux accents shakespeariens.

Et pourtant. Nous voyageons à travers les contes de manière très décousue. Cendrillon à la recherche de sa bonne fée pour conjurer un mauvais sort est le fil conducteur de l'histoire. Personnage moteur en théorie, elle semble finalement s'effacer peu à peu, trébuchée de saynète en saynète. Chaque comédien semble puiser une énergie folle pour accrocher le public, tel un one man show. L'écoute entre eux est ainsi parasitée par tant d'œillades au spectateur. L'ensemble perd de sa force. Pléthore de gags n'ont parfois pas le temps d'infuser, avec regret. Il suffit de doser, tel un bon chef pâtissier. Une « tarte à la crème » bien amenée est bien plus percutante. Tout compte fait, ces *Contes défaits* ont éveillé nos papilles. Car le rire venu une première fois, l'envie de le laisser s'échapper encore et encore chatouille nos pommettes.

Ce compte-rendu reflète le travail fait par la troupe, le plaisir ressenti par les spectateurs, sans taire pour autant les réserves que peuvent provoquer certains clins d'œil appuyés et répétés, une façon

³⁸³ « Festival national de théâtre contemporain amateur de Narbonne. Règlement du XXXIV^e festival », Site FNCTA, http://fncta.fr/infos-articles/articles/article_494.pdf, consulté le 19 septembre 2016.

³⁸⁴ Rachel Tallieu, *L'Indépendant*, 2015-07-02.

« d’aller chercher le rire du public », dirions-nous : on imagine mal comment ces remarques pourraient être faites au cours d’une réception officielle et le fait de ne pas parler de la pièce était aussi probablement une façon de manifester son désaccord, « en creux », par le silence, justement. Rachel Tallieu, qui a écrit ces lignes, nous a confié avoir cherché parmi les vidéos disponibles sur Internet quelles autres propositions avaient été faites, concluant que force lui était de reconnaître que la troupe avait, de son point de vue, plutôt « élevé le niveau » par rapport au matériau de base.

Illustration 6. *Contes défaits*



Contes défaits, festival de Narbonne, 2015-07-01

Les autres allusions que nous avons pu saisir dans des conversations informelles au sujet de ce spectacle et dans bien d’autres cas semblables aussi, confirment que les choix esthétiques ne sont l’objet de discussions qu’en petits groupes. Le rapprochement avec le film *Le Goût des autres*³⁸⁵ suggère à quel point on peut hésiter parfois à prendre position, de peur de passer pour un cuistre ou un inculte selon le contexte. Plus généralement, face aux difficultés d’exprimer un point de vue esthétique, l’évitement constaté chez les amateurs, ainsi que son caractère systématique, deviennent à la longue porteurs d’information.

³⁸⁵ Agnès Jaoui, *Le Goût des autres*, 2000. Un riche industriel (Jean-Pierre Bacri) tombe amoureux d’une professeure d’anglais (Anne Alvaro), qui est aussi comédienne ; il se mêle aux artistes qui se moquent de ses goûts béotiens.

À ce stade, nous n'avons pas relevé de critères formulés par les amateurs eux-mêmes, permettant de trancher entre ce qui fait qu'un spectacle est considéré par les uns comme « bon » et par d'autres comme « mauvais » ; nous ne disposons pas d'éléments autorisant à comprendre comment un jeu est jugé convaincant, drôle ou racoleur ; les arguments en faveur du collectif, fréquemment évoqués, demandent à être précisés ; on croit deviner que des forces s'opposent à ce que ces questions soient abordées. D'où proviennent ces forces ? Y a-t-il des obstacles variables selon les personnes et les circonstances ou une barrière unique ? Cette barrière est-elle consciemment érigée par les amateurs eux-mêmes, sa fonction est-elle alors protectrice³⁸⁶, afin d'éviter de blesser ou d'être blessé ? Résulte-t-elle d'une pression exercée par les amateurs eux-mêmes, par crainte de manquer de légitimité ou bien traduit-elle le sentiment de ne pas disposer des connaissances suffisantes, ou l'absence de maîtrise d'outils d'expression ? Si une hypothèse était avérée, serait-il possible et souhaitable d'essayer de remédier à cet empêchement ?

Les questions qui précèdent ont en commun de faire émerger un doute : incertitude sur ce qu'on sait, sur ce qu'on a fait, sur la façon de l'exprimer, sur ce qui va être compris, etc. Ne se sentant pas autorisés sur l'un ou l'autre de ces points, les amateurs préféreraient éviter la discussion et s'en tiendraient à la banalité des congratulations. L'interrogation de la notion de légitimité va nous permettre de préciser cette hypothèse.

2.3.6 Le manque d'assurance et les stratégies d'évitement

« [...] Bien que *Mon cul sur la commode* et *L'Amant dans le placard* ça a tout à fait droit de cité et même je dirais, il faut que ce soit là, parce que c'est du lien social à l'état pur pour les gens. » Cette remarque, déjà rapportée³⁸⁷, laisse entendre que, si une pièce intitulée *Mon cul sur la commode* a sa place dans un festival, elle le doit plus à ses « vertus » de mise en relation qu'à ses ambitions esthétiques. D'abord chanson extraite d'une revue³⁸⁸, le titre seul sert de repoussoir à certains, comme une photo ou un slogan peuvent le faire³⁸⁹.

Un auteur est légitime dans un cercle donné, suivant des critères qui varient dans le temps : on verra plus loin que le nom de Georges Feydeau provoque des tensions au cours d'un débat qui se

³⁸⁶ Ou : ces obstacles sont-ils consciemment érigés par les amateurs eux-mêmes, leurs fonctions sont-elles alors de nature protectrice ?

³⁸⁷ Voir note 297, p. 110.

³⁸⁸ *Le cul sur la commode*, satire de la mode des bains de mer et des séjours à la montagne, est une chanson de Jeanne Aubert, tirée d'une revue de Rip et Willemetz (1937), qui donna naissance à une expression populaire. Marion Denizot a attiré notre attention sur cette question de légitimité. Voir <http://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/le-cul-sur-la-commode-chansons-139425>, consulté le 24 septembre 2016.

³⁸⁹ Quand le temps ne permet pas d'aller voir tous les spectacles, un dossier de candidature peut être écarté pour l'un de ces motifs, voir note 290, p. 107.

tenait pendant un festival, celui d'Eugène Labiche a également connu des fortunes diverses, sans gagner la reconnaissance au sein des Études théâtrales, comme le note Marion Denizot, à qui nous empruntons les réflexions qui suivent³⁹⁰ : pour être considéré, le vaudeville doit être doté d'une profondeur politique, « l'amusement » étant méprisé suivant ce *topos* de l'histoire de la littérature qui assigne une mission instructive et morale au rire. La fonction divertissante du théâtre, au sens pascalien du terme, est dénoncée car elle détourne le peuple de toute forme de critique politique ; le rire ne trouve une dignité que s'il devient le « reflet de toute une société », dont il s'agit de montrer les contradictions, la décadence ou la cruauté. On ne reprend pas ici le volet de cette communication qui porte plus particulièrement sur l'illégitimité de l'intérêt commercial au regard des impératifs d'exigence artistique, les pratiques en amateur ne pouvant avoir de caractère lucratif ; si on s'interrogeait cependant sur le caractère, légitime ou non, du succès rencontré, nous rappellerons simplement qu'il n'y a pas de relation biunivoque entre réussite et qualité³⁹¹. D'autre part, M. Denizot note :

Pendant des décennies, la *doxa* pédagogique des Études théâtrales – forcément réductrice par rapport aux nuances des discours et des travaux des chercheurs – instaure la fin du XIX^e siècle comme la « révolution copernicienne » de l'art dramatique, en faveur de « l'avènement du metteur en scène comme maître du plateau », selon les mots de Bernard Dort³⁹². Sous l'influence de celui-ci mais aussi d'autres chercheurs, comme Denis Bablet, les Études théâtrales naissantes, en quête de légitimité académique, s'intéressent principalement aux artistes qui, par leurs manifestes et leurs créations, défendent l'*autonomie* du geste créateur de « mise en scène ». La focale est alors portée sur le « théâtre d'Art », qui se veut en rupture avec des pratiques commerciales en quête de succès public et promeut un « art de la scène », doté d'un langage propre qu'il s'agit de décrypter.

Cette remarque sur l'*autonomie* du geste créateur de « mise en scène » résonne avec des observations relevées sur le terrain des festivals : on pense à cette troupe qui s'abrite derrière l'autorité de la comédienne qui a fait les choix esthétiques³⁹³ ; les amateurs qui font appel à un artiste professionnel se dédouanent de la responsabilité de fixer des objectifs artistiques, ne demandant à être jugés que sur leur jeu.

³⁹⁰ L'accrochage entre membres de comités de programmation au sujet Feydeau est rapporté § 3.3.2 Quand l'esthétique s'entremêle avec l'engagement social, p. 193. Au sujet de Labiche, voir M. DENIZOT, « Labiche, un objet illégitime des Études théâtrales ? », Colloque international du bicentenaire d'Eugène Labiche, « Les Mondes de Labiche », Paris, 8-10 octobre 2015, organisé par Olivier Bara (UMR 5611 LIRE (Lyon 2)), Violaine Heyraud (CRP19 (Sorbonne-Nouvelle)) et Jean-Claude Yon (CHCSC (UVSQ)), avec le soutien de la BnF, de la SACD et du Théâtre du Palais-Royal, (à paraître aux Presses de la Sorbonne-Nouvelle). Dans ce paragraphe, les guillemets se trouvent dans l'article.

³⁹¹ Voir note 345, p. 133.

³⁹² Bernard DORT, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance [Encyclopedia Universalis, supplément II, « Les enjeux »] », *Le Jeu du Théâtre. Le Spectateur en dialogue*, Paris, POL, [1984] 1995, p. 245-274 (p. 249).

³⁹³ Voir note 332, p. 129. Si aucun comédien ne souhaite s'extraire du plateau, ce transfert de responsabilité permet aussi de s'adonner au plaisir du jeu, voir § 3.1.1 La responsabilité de la mise en scène, p. 157.

Pour avoir présidé la commission théâtre de la SACD, Jean-Paul Alègre nous a déclaré que « le festival professionnel est, par définition, un festival où on vient faire un métier. Donc, il y a une grande amitié, parfois de façade, entre les gens qui viennent mais on ne s'attarde pas à l'acte théâtral, on a déjà la certitude qu'on est en présence d'un objet théâtral ». Les spectacles amateurs ne bénéficient pas de ce préjugé favorable et des troupes qui font appel à un metteur en scène professionnel montrent en cela qu'elles sont conscientes du besoin qu'elles ont de s'appuyer sur un véritable savoir-faire ; mais elles démissionnent aussi, en s'en remettant à la légitimité de l'artiste. Par ailleurs, quand un festival fait appel à des professionnels pour participer aux comités ou aux jurys, la légitimité apportée par ceux dont c'est le métier décharge également les organisateurs de l'obligation attachée à la sélection ou à la récompense.

L'appartenance à un genre considéré comme moins noble peut aussi avoir un caractère dissuasif : au cours des discussions qui se tiennent pendant le festival de Pertuis³⁹⁴, le délégué général de la FNCTA Gilles el Zaïm a noté que, hormis l'accès aux salles de répétition, qui est une difficulté unanimement regrettée, les écueils peuvent porter sur le choix du répertoire, quand il s'agit de trouver un texte en rapport avec configuration de la troupe ; notamment, pour une comédie musicale, dont les décors importants sont effectivement difficiles à transporter, des troupes ont de plus le sentiment que le côté divertissant joue en leur défaveur pour aller en festival. On est ici en présence d'un préjugé « au carré³⁹⁵ », dans la mesure où les troupes se font une idée préconçue des *a priori* qu'auraient les membres des comités de programmation ; or, *Prévert en octobre*, de Michel Arbatz et Jean-Luc Annaix, par l'Écarquille-Théâtre de La-Roche-sur-Yon, qui se trouvait à l'affiche du Masque d'Or 2011, est un projet de théâtre chanté, qui a regroupé des comédiens de plusieurs troupes de la région des Pays de Loire, écrit à partir d'un montage de textes de Jacques Prévert³⁹⁶. Au moins, le nom du poète et la référence au groupe révolutionnaire auront-ils protégé ce spectacle contre des réticences envers un genre mineur, le théâtre chanté apparaissant plus digne que du café-théâtre.

Cette dépréciation, effective ou supposée, entre en écho avec celle qui touche les fans de films fantastiques, par exemple, que les experts du « bon goût » discréditent, comme le note Éric Dufour³⁹⁷. Dans notre cas, l'autocensure fonctionne dès que des amateurs renoncent à une idée en supputant qu'ils s'interdiraient alors de jouer dans certains festivals, manquant de confiance dans leur capacité à réaliser un spectacle de qualité. La déconsidération s'anticipe sur plusieurs plans : le

³⁹⁴ Voir note 199, p. 77.

³⁹⁵ N'est-ce pas le propre des opinions préconçues que de se reproduire insidieusement, personne n'étant à l'abri de l'utilisation malencontreuse d'une expression qui trahira un moment de relâchement dans l'effort fait pour combattre les arbitraires ?

³⁹⁶ Voir <http://ecarquille-theatre.eklablog.fr/prevert-en-octobre-a23649092>, consulté le 24 septembre 2016. Le spectacle a reçu le Masque de Vermeil.

³⁹⁷ Voir note 806, p. 279.

sujet n'apparaît pas digne, les comédiens ne se sentent pas à la hauteur, ils estiment que les comités ne les apprécieront pas. À chacun de ces niveaux, c'est une image de soi qui est en jeu : on aime bien un type de pièce mais sans oser le dire ou on pense qu'on sera ridicule, ou méprisé.

En se retirant derrière une personne légitime, on se protège, tout comme on le fait quand on peut invoquer des critères objectifs : ces boucliers protègent du malaise ressenti face à la question de l'esthétique. Les amateurs éviteraient de discuter d'un sujet susceptible de provoquer des désaccords entre eux, parce qu'ils ne se sentent pas autorisés à le faire : « Il y a une réticence à une critique objective. C'est délicat. On le fait mais rarement. [Cela suppose] une légitimité », pour reprendre une des déclarations recueillies ; ou encore :

Pour en discuter un peu aussi avec les gens qui sont dans la profession, quelles sont les attentes qu'on peut avoir ? On est tous légitimes d'avoir une attente ou une autre, une attente de spectateur. Après, on peut avoir des exigences, on se rend compte aujourd'hui que le niveau est assez élevé, il y a pas mal de gens qui ne peuvent pas vivre du théâtre mais en font un loisir, une passion qui est plus qu'un loisir et à côté ils ont un travail. Il y a même des personnes qui ont fait une formation professionnalisante de ce métier-là qui, ne trouvant pas de travail, le font en parallèle d'un métier alimentaire. Du coup, tout ça se nourrit, ça nourrit des gens qui n'ont peut-être pas une exigence aussi forte que quelqu'un qui aurait aimé être/serait un professionnel, il y a un mélange, c'est ça aussi les amateurs, c'est pouvoir voir un maximum de théâtre professionnel et se rendre compte du travail qu'il y a à fournir, ce vers quoi on tend, c'est ça qui est motivant, d'avoir des exigences aussi³⁹⁸.

Faire appel à des professionnels présente plusieurs avantages qui se complètent, souligne notre interlocuteur. Mais si cet accompagnement se fige dans une dépendance, des aspects négatifs viendront en obérer les bénéfices. On verra que Patrick Schoenstein, le président de la FNCTA, prend à contre-pied ce besoin de légitimité³⁹⁹, tout comme il ironise sur la recherche d'unanimité, quand il suggère de programmer sciemment un spectacle qui fasse débat :

Je suis presque persuadé que, dans un festival, il est très intéressant d'avoir un très mauvais spectacle parce que ça va donner du dynamisme. Les autres spectacles vont prendre de l'ampleur, ça va nourrir les discussions, ça va créer une sorte d'esprit de groupe parmi les spectateurs. Ça va presque susciter plus de discussion que lorsqu'un spectacle est très bon. Un truc très pointu, c'est pareil : il va scandaliser, la moitié du public sera contre, l'autre pour, ça va générer de la discussion.

Cette position provocatrice n'a pas été mise en œuvre ou du moins aucune de nos observations n'en a été témoin, puisque dans les faits nous n'avons assisté à aucune « bataille d'*Hernani* » : en partie, nous l'avons vu, parce que les « sujets qui fâchent » sont évités ; d'autre part, les comités de programmation cherchent probablement davantage à rassembler qu'à diviser.

³⁹⁸ Entretien P08.

³⁹⁹ Voir p. 173.

Dans les festivals observés et dans les témoignages recueillis, les amateurs prouvent qu'ils sont nombreux à se soucier de qualité artistique. Mais, bien qu'ils se dotent de moyens d'évaluation, il faut bien constater que les appréciations restent convenues, l'évitement des désaccords reste la règle. Des raisons de respect mutuel expliquent en partie cette fuite mais s'y ajoutent également un besoin de s'abriter derrière le paravent de la légitimité ou un refus d'émettre un jugement tranché. L'absence de discussion esthétique épargne les controverses, mais cet argument comporte son revers car un doute émerge : à force de n'entendre que des éloges, on finit un jour ou l'autre par s'interroger sur leur sincérité. Quand ils ne sont plus tout à fait dupes des félicitations qui leur sont adressées, quel plaisir les amateurs trouvent-ils encore à jouer, s'ils pressentent que les compliments qu'ils reçoivent n'expriment que des convenances ? Faisant l'hypothèse que d'autres aspects entrent en ligne de compte, élargissons la perspective : au-delà du plaisir et du jugement étudiés jusqu'ici, les réflexions autour de la légitimité ont fait intervenir des considérations d'ordre politique, cherchons maintenant les autres éléments susceptibles d'expliquer pourquoi les amateurs confirment leur engouement pour les festivals.

3 Les valeurs pratiquées dans les festivals

Rappelons maintenant, parmi les traits précédemment relevés, les principaux points au sujet desquels nous souhaiterions approfondir la discussion : le manque de désaccord autour des choix artistiques ; la tendance à se projeter à la place des acteurs ; l'absence d'expression des intentions esthétiques et l'évitement des évaluations. Jusqu'à présent, notre recherche a considéré ces points en envisageant la valeur du point de vue esthétique ou artistique.

Pour élargir la perspective en étudiant les autres valeurs mises en jeu, nous examinerons dans quelle mesure ces valeurs, dont le lien avec la dimension artistique peut apparaître lointain dans une première approche, contribuent à la construction d'une « expérience artistique⁴⁰⁰ ». Précisons à ce sujet que les analyses qui vont suivre se réfèrent à un courant philosophique surtout présent dans le monde anglo-saxon, au sein duquel les positions de John Dewey donnent lieu à des controverses : nous ne saurions rendre compte du concept d'expérience artistique sans nous référer au pragmatisme, ni à la théorie de J. Dewey sur la formation des valeurs et nous ne pouvons ignorer les désaccords soulevés autour de la question du relativisme. Ces points sont abordés en annexe, dans une réflexion d'ensemble partant d'interrogations autour de la notion de conduite esthétique pour proposer un élargissement avec le concept d'expérience artistique⁴⁰¹.

La notion d'expérience esthétique est employée au sens où l'art permet d'explorer des situations, dans l'objectif de restaurer un sentiment de cohérence. J. Dewey estime que de nombreuses dichotomies opposent le corps et l'esprit, la pensée et le sentiment, le sujet et l'objet, les moyens et les fins, pour n'en citer que quelques-unes, ce qui fragmente l'expérience humaine en la spécialisant. Dans son optique, les valeurs sont des constructions : dans une expérience visant à restaurer l'unité, les valeurs mesurent le degré de réussite de cette épreuve, dont l'art est une modalité. Nous estimons pour notre part qu'il est impossible de séparer les différentes dimensions qui entrent en jeu dans cette expérimentation, ce que nous appelons « l'intrication des valeurs », qui rend compte d'une imbrication des différents aspects, qui ne peuvent être isolés : aucun point de vue ne peut s'abstraire des autres perspectives, on ne peut parler d'esthétique sans faire intervenir de considération sociale.

⁴⁰⁰ Introduisant ici cette expression dans un sens précis, expliqué en détail § 5.3 Théorie de l'expérience artistique, p. 257, nous la plaçons entre guillemets. Pour ne pas alourdir l'écriture, nous omettons les guillemets dans la suite, étant entendu que c'est dans ce sens que nous l'employons.

⁴⁰¹ Voir § 5 Annexe : Cadre théorique, p. 233.

Les hypothèses interprétatives qui précèdent sont annoncées dès à présent pour éclairer la lecture de ce qui suit, qui résulte de notre enquête : on rappelle que nous n'avons pas cherché sur le terrain des confirmations aux idées que nous aurions choisi de vérifier, c'est en cherchant à rendre compte de certaines de ces observations que nous avons élaboré les clés explicatives mentionnées, nos investigations théoriques ayant accompagné notre pratique et notre recherche. Ce mélange inextricable est incompatible avec une structuration rédactionnelle linéaire, que nous suivons cependant, en cherchant d'abord si le fait d'appartenir à une troupe génère des valeurs particulières, en rapport avec l'exigence artistique.

Nous examinerons ensuite les valeurs attribuées au savoir-faire : la réussite d'un spectacle repose sur la conjugaison d'aptitudes variées, de la direction d'acteurs à la confection des costumes, à la réalisation des décors et à la conception des éclairages, sans oublier la maîtrise des moyens de communication ou la capacité à équilibrer un budget. Nous aurons alors à prendre en considération les relations que les amateurs entretiennent avec ceux qui ont choisi de faire coïncider compétence et métier, évoquant les versants positifs et négatifs des rapports avec les professionnels : comment composer estime mutuelle et autonomie, sans entrer en compétition ? Prolongeant la dynamique de l'engagement au-delà de la maîtrise technique, nous évoquerons les conflits de valeurs qui apparaissent dans la pratique, avant d'aborder les oppositions suscitées dans le cadre des prises de responsabilité et de la construction collective.

3.1 Les valeurs collectives en relation avec les valeurs esthétiques

Que recouvre cette notion de « valeurs du collectif », en ce qui nous concerne ? Dans une première approche, considérons qu'il s'agit des principes, défendus par les organisateurs et les participants, qui font qu'un festival fonctionne, ceux auxquels ils sont attachés. L'observation des terrains va nous permettre d'affiner cette définition, en remarquant que, dans le cas des troupes, des valeurs collectives existent également, elles sont une des raisons qui maintient l'unité du groupe : peut-on les distinguer de celles d'un festival ? Pour notre recherche, la pertinence de cette question est liée au rapport à l'exigence artistique, il s'agit de savoir si les valeurs collectives propres à la troupe sont modifiées et dans quelle mesure, lorsque la troupe participe à un festival.

À ce propos, nous avons évoqué le plaisir de se retrouver, de produire ensemble ce moment de partage qu'est un festival, ce qui s'interprète comme une valeur collective, au même titre que l'objectif d'améliorer la qualité des spectacles, but que se fixent la plupart des comités de programmation. Pour étudier comment les autres valeurs collectives s'articulent avec le point de

vue esthétique, nous évoquerons en premier lieu la question de savoir s'il faut qu'une personne prenne en charge les points de vue à privilégier dans la mise en scène, ce qui conduira à s'intéresser à la répartition des responsabilités au sein de la troupe et aux relations avec les professionnels. On examinera ensuite les priorités établies entre le spectacle, les personnes et la troupe, avant d'aborder la question de la spécialisation, ce qui approfondira l'interrogation déjà amorcée sur les rapports avec le monde professionnel.

3.1.1 La responsabilité de la mise en scène

Lors de nos rencontres avec les membres des troupes, la liste que nous avons établie pour vérifier que tous les points étaient bien abordés comportait en particulier cette question : « Avez-vous rédigé un dossier de candidature au festival (ou des documents de travail sur les raisons de vos choix de texte, de mise en scène) que vous pouvez me remettre ? » Rares sont les troupes à avoir écrit un document sur la mise en scène⁴⁰². De plus, au cours de nos observations, un sujet d'étonnement s'est fait jour : dans les festivals observés, en dehors des Scènes d'automne, aucun programme, aucune « feuille de spectacle » (les « bibles » distribuées au public à l'entrée de chaque spectacle du festival « in » d'Avignon par exemple, pour lui donner des informations sur le spectacle et rappelant, le cas échéant, l'auteur, le thème, les raisons pour lesquelles la pièce a été choisie ou tel point de vue a été privilégié dans son traitement) ne fait mention de la mise en scène. Cette information n'était fournie que dans un seul des quatre festivals observés⁴⁰³. Tout comme la relative absence d'intérêt pour le théâtre des amateurs de la part de la recherche universitaire peut être interrogée comme, soit révélant d'éventuels préjugés à l'égard de cette pratique, soit témoignant d'un manque d'intérêt effectif ne justifiant pas qu'on se penche sur cette pratique, le mutisme observé quant au metteur en scène dans certains festivals de théâtre amateur mérite d'être questionné : car des choix ont été faits, une fonction de mise en scène a été exercée, pourquoi ne pas la mentionner? Pour creuser cette question, définissons-la comme « *l'activité créatrice qui consiste à agencer tous les éléments de la représentation théâtrale*⁴⁰⁴ » :

Interprétation du texte (quand ce dernier subsiste), direction des acteurs, conception et utilisation de l'espace, construction d'une relation avec le public : rien n'échappe à la mise en scène. Parmi les nombreux arts qui concourent à la représentation théâtrale (écriture, jeu, création d'espaces, de sons, de lumières, de

⁴⁰² Voir notre guide d'entretien § 8.3 Questions particulières destinées aux membres des troupes, p. 342.

⁴⁰³ Dans la plaquette de la 13^{ème} édition du quatrième festival national FNCTA, « L'Humour en poche » qui s'est tenue à Villers-lès-Nancy du 6 au 14 mars 2015 et qui fêtait les 40 ans du théâtre de la Roële, les metteurs en scène sont mentionnés.

⁴⁰⁴ Nous désignons ici la fonction ; le mot de « mise en scène » est également utilisé pour nommer « *l'œuvre artistique résultant de cette activité* », voir Bénédicte BOISSON, Alice FOLCO, Ariane MARTINEZ, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Quadrige Manuels, 2010, p. 1, d'où sont issus ces définitions et la citation (les italiques proviennent du texte cité).

costumes, de vidéos), elle est certainement l'un des plus reconnus, comme en témoignent les affiches de spectacle, où le nom du metteur en scène n'est presque jamais omis.

Le nom du metteur en scène est presque toujours mentionné, sauf chez les amateurs, précisément ! Après le silence sur les désaccords esthétiques, celui sur les intentions, comment interpréter cette nouvelle absence ? En janvier 2016, nous avons donc écrit à divers responsables des festivals observés pour leur demander pourquoi, à leur avis, les noms des metteurs en scène ne figuraient pas sur les programmes des festivals. Pour Patrick Schoenstein, président de la FNCTA et organisateur du festival national de théâtre amateur « L'Humour en poche » :

Je suis persuadé que les compagnies amateurs qui parviennent à réaliser de bons spectacles, ce sont les compagnies qui sont dirigées par un animateur qui a un vrai projet artistique et culturel et dont les spectacles sont mis en scène par un metteur en scène (amateur ou pro) compétent, possédant une vraie culture théâtrale, curieux, ouvert et ... pédagogue.

Mais souvent dans les dossiers des troupes cette mention n'apparaît pas

Je crois souvent aussi que les organisateurs de festival sont négligents : j'ai parfois vu des programmes sur lesquels les auteurs des pièces n'étaient même pas mentionnés.

Mettant en avant la notion de projet artistique, ce point de vue insiste sur la dimension de responsabilité que recouvre la signature du metteur en scène ; cette notion de « chef de troupe », qui sait convaincre les autres, qui assume les échecs comme les succès, au risque de se faire soupçonner d'être en partie mû par l'envie de se mettre en avant. Pour le festival de Châtillon-sur-Chalaronne, la personne qui a accepté pour l'édition de 2015 de prendre les décisions, endossées ensuite par tous les membres du comité de programmation (le COC), Philippe Chignier, propose une interprétation qu'il fait précéder d'un avertissement en guise de précaution :

Réponse strictement personnelle qui n'engage pas le festival ni l'avenir – ça pourrait changer.

Le festival de Châtillon privilégie la rencontre avec des auteurs vivants : à ce titre, l'accent est mis sur les auteurs⁴⁰⁵ et leur rencontre artistique avec une troupe - collectif (même dans les monologues) représentatif du milieu amateur au théâtre. Il n'y a pas lieu d'évoquer une création qui marque l'Histoire d'une œuvre et de son (sa) metteur en scène comme on parle du *Tartuffe* de Planchon, Vitez, Bezace, Mnouchkine, etc.

Ceci dit, on sait la part prépondérante des orientations et partis pris de mise en scène et ce qui est exprimé ci-dessus n'est pour moi pas un dogme, plutôt un héritage ou une habitude.

Dans sa réponse, Philippe Chignier rattache la mention du metteur en scène à une pratique historique, point qu'avait soulevé Jean-Marc Larrue mais sans assumer précisément cette intention à

⁴⁰⁵ À quoi on pourrait faire observer que le théâtre peut être contemporain, comme le revendique le festival de Châtillon-sur-Chalaronne, sans s'appuyer sur le texte d'un auteur vivant, comme le fait remarquer M. Denizot. Nous revenons sur les débats autour de la notion de contemporanéité dans notre conclusion, citant notamment les analyses de Nathalie Heinich (note 826, p. 282), Jacques Rancière (note 822 et suivantes, p. 282) et Lionel Ruffel (note 832, p. 284).

laquelle en appelle Jean-Marc Larrue, et sans évoquer l'évolution historique de la fonction. Certes, ne pas s'exprimer sur un sujet ne signifie pas son inexistence, en l'occurrence ne pas parler du metteur en scène n'entraîne en rien que la fonction n'est pas exercée mais on peut aussi estimer que ce silence a un sens, qu'il s'agit d'interroger. On pourrait se demander quels choix ont été effectués, pour quelles raisons : « servir le texte, s'en servir ou s'en passer », comment sont pensés les rapports entre la scène et la salle, quel type de jeu privilégié, quelles relations sont recherchées avec le public⁴⁰⁶. Une hypothèse pessimiste considérera qu'il n'y a pas eu de choix, parce qu'il n'y a pas eu de réflexion, que la troupe n'a pas remis en cause la souveraineté du texte, suprématie qui ne devrait s'exercer que dans les limites que lui assigne le « contrat scénique initial », selon le mot de Bernard Dort⁴⁰⁷ ; suivant cette interprétation, bien qu'ils aillent au théâtre, les amateurs ne s'intéresseraient guère aux enjeux de la mise en scène ; ce serait cependant tirer des conclusions hâtives, on pourrait tout aussi bien considérer que, tout en connaissant ces débats, les amateurs choisissent les options qui conviennent à leur propos, sans éprouver le besoin d'en débattre plus avant. D'autre part, peut-on reprocher le manque d'inscription intentionnelle à des amateurs, sans se demander si tous les professionnels sont au fait de toutes les tendances et courants ? Pourquoi fau(drai)-il s'inscrire dans une histoire de l'art de la mise en scène ? Notons pour l'instant cette interrogation⁴⁰⁸ et poursuivons notre revue des réponses reçues à la question de l'absence de mention du metteur en scène. Jean-Paul Saby, inventeur des fiches PEPS et membre du même COC, commente de son côté :

Metteur en scène ? Dans aucune de ces fiches il n'en est fait mention. De même dans la plupart des programmes et affiches du théâtre amateur Je pense, comme Philippe, que les spectacles amateurs se sont longtemps définis comme une rencontre entre une troupe de comédiens et le texte d'un auteur. Le metteur en scène est en général l'animateur de la troupe. Son rôle dépasse de beaucoup la stricte mise en scène et recouvre la direction d'acteur, la création lumière, les décors, les accessoires, les relations avec la SACD, la recherche de lieux pour jouer, etc. Et ne parlons pas des troupes qui, à la question « qui a fait la mise en scène ? », répondent « oh, un peu tout le monde ... » début, en général, de la chronique d'un désastre annoncé. Mais tout ceci évolue. Le rôle de « metteur en scène » est mieux défini. Il y a des stages de formation sur le sujet. La FNCTA est pour beaucoup dans cette prise de conscience. Les metteurs en scène n'hésitent pas à signer. [...]. Le sujet de débat actuel dans le milieu est "peut-on à la fois être metteur en scène et acteur (voire même avoir le rôle principal) ?". Pour moi, c'est non. Mais ce n'est que mon avis.

Rappelant le besoin d'un chef de troupe qui assume la responsabilité et la cohérence, en englobant tous les aspects de l'expérience théâtrale, sans se limiter au strict aspect esthétique, cette position

⁴⁰⁶ B. BOISSON *et al.*, *La Mise en scène...*, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁰⁷ B. DORT, *Le Spectateur en dialogue : le jeu du théâtre*, Paris, P.O.L., 1995, p. 253, cité in B. BOISSON *et al.*, *La Mise en scène...*, *op. cit.*, p. 31. Sur « l'évidence du texte », voir note 321, p. 125.

⁴⁰⁸ Nous y reviendrons § 4.3 La place des intentions dans le théâtre amateur, p. 218.

soulève de plus la question du « cumul des mandats » : est-il raisonnable d'être présent sur scène quand on assure le regard extérieur ? La réflexion s'ouvre par la même occasion au statut des comédiens : Gilles el Zaïm, délégué général de la FNCTA, fait observer pour sa part que, dans la mesure où les programmes ne mentionnent pas les comédiens, il n'y a pas de raison de citer le metteur en scène ; à quoi il ajoute que « c'est par volonté de ne pas personnaliser et de rester dans le collectif. Ce qu'on souhaite mettre en avant c'est le spectacle et la troupe. » Cette réponse offre un autre axe d'investigation, celui des relations entre l'individu, le groupe et l'œuvre. L'éloge du savoir-faire individuel, fruit d'un apprentissage appliqué, renvoie à l'image du compagnon, au sens de l'artisan qui fait partie d'une société de gens de métier. Si on souhaite éviter qu'une œuvre, spectacle ou festival, se réduise à une juxtaposition des différents apports individuels, si talentueux ouvriers soient-ils, il faut procéder à des choix.

Pour étudier ces choix, creusons le parallèle fait entre la notion de mise en scène et celle de la programmation d'un festival, en reprenant l'image du bouquet : si le bouquet à offrir est constitué par plusieurs personnes, est-il *possible* que ces personnes arrivent à un accord ? C'est probablement ce qu'espèrent les partisans de l'objectivité, qui s'efforcent d'établir les bases communes qui leur permettront de s'entendre. En revanche, ceux qui penchent pour la subjectivité considèrent sans doute que cet accord n'est pas *souhaitable*, qu'il se fera au détriment de la réussite du bouquet.

Une solution consiste à confier à un des membres du comité la responsabilité de construire la programmation, après que les avis aient été exprimés et discutés⁴⁰⁹. Un premier point délicat rencontré dans cette méthode est que, lorsque la personne qui « signe » le programme n'a pu assister à tous les spectacles, il lui faut se décider sur la base de ce qu'en ont dit ceux qui ont procédé à l'évaluation. Un autre point délicat est que cette décision devra être par la suite assumée collectivement par tous les membres du comité, qui ne devront pas céder à la facilité de s'abriter, quand il s'agira d'expliquer le choix, derrière une excuse du type : « moi, je n'étais pas d'accord mais ce n'est pas l'avis qui l'a emporté ». Ainsi, nous considérons qu'au festival de Châtillon-sur-Chalaronne, en 2015 Philippe Chignier a « signé » la programmation du festival, ce que nous assimilons à la « mise en scène » du festival : il en a pris la responsabilité avec le COC mais sans revendiquer lui-même que son nom soit mis en avant et les membres du COC se sont engagés à défendre les choix effectués par P. Chignier, même s'ils étaient d'un avis contraire.

Il arrive que la « signature » de la programmation intègre une dimension « coup de cœur », pour mieux marquer l'enjeu artistique : pour éviter un caractère trop « lisse » ou trop consensuel, sans oublier les critères d'originalité (ou de prise de risque) et de diversité (dans les genres de

⁴⁰⁹ Cette méthode est expérimentée depuis 2014 dans le cadre du festival de Châtillon-sur-Chalaronne.

spectacles : monologue, choral, etc.)⁴¹⁰. Ce point conforte notre parallèle avec le besoin d'une prise de responsabilité quand il s'agit de mettre en scène une pièce.

Si, comme nous l'avons vu, la tentation d'esquiver sa responsabilité se fait jour quand il faut décider d'une programmation, le poids n'est-il pas accru lorsque le festival se propose de couronner le meilleur spectacle (ou la meilleure mise en scène, le meilleur travail collectif, etc.) ? Pour se dédouaner de la charge des choix esthétiques, certains ont parfois recours à des personnes dont l'autorité est supposée être incontestable, du fait que c'est leur métier, ce qui soulève le problème plus général des relations entre ces deux mondes qui remplissent différemment la même fonction dramatique⁴¹¹.

3.1.2 Les responsabilités dans un fonctionnement collectif

Nombreuses sont les motivations qui expliquent qu'on consacre la plupart de son temps de loisir à faire partie d'une troupe, les satisfactions obtenues en retour se manifestant dans la diversité des champs d'investissement. Mais le mobile le plus fréquemment rencontré restant le plaisir de jouer sur un plateau, comment expliquer qu'on puisse renoncer à ce besoin et sortir du groupe pour assurer le regard extérieur ?

Une vision du dehors apparaît en effet nécessaire quand on souhaite qu'un spectacle rencontre des publics variés, comme c'est le cas quand on joue dans des festivals ; il ne suffit alors pas de s'en remettre aux recettes dont on sait qu'elles auront du succès auprès des spectateurs habituels, ceux qui sont presque conquis d'avance, ni de jouer au gré de son humeur ou de l'inspiration, fut-elle le résultat d'une construction collective. Il faut alors donner une cohérence esthétique, assumer la responsabilité des choix effectués et une telle charge s'exerce en prenant de la distance, ce qui ne permet pas d'interpréter un rôle important dans la distribution. Certes, on connaît des exemples de troupes professionnelles dans lesquelles le metteur en scène joue le personnage principal, ce fut le cas pour Éric Lacascade dans la version de *Tartuffe* qu'il créa pendant la saison 2010-2011 au TNB mais il avait fait travailler un autre comédien pour tenir le rôle-titre pendant toute la période du début des répétitions et quand il prit la place de celui qui avait été sa doublure, ce fut pour s'en

⁴¹⁰ Cette démarche est tentée par l'ADEC-Maison du théâtre amateur pour le futur festival Scènes de mars, qui se tiendra en mars 2017 : le comité de programmation s'est ouvert la possibilité d'inviter un spectacle, sans que celui-ci ait forcément fait l'objet d'un examen par l'ensemble des membres, sur un « coup de cœur ».

⁴¹¹ Nous faisons référence à la thèse qui considère que les professionnels et les amateurs remplissent de façons différentes la même « fonction dramatique », suivant les travaux d'Élie Konigson. Voir « Introduction », in M.-M. MERVANT-ROUX, *Du théâtre amateur...*, op. cit., p. 12-14 notamment et ici note 107, p. 41.

remettre au regard de sa collaboratrice en qui il déclare placer toute sa confiance⁴¹². Certaines troupes amateurs répartissent la fonction de mise en scène en fonction du découpage de la pièce : ceux qui n'ont pas besoin d'être présents sur le plateau apportent la perception qu'ils en ont depuis la salle ; cette solution suppose que, pendant tout le déroulement du spectacle, il y a toujours au moins un acteur qui n'est pas en jeu ; il faut de plus que les enjeux esthétiques aient été assez clairement exposés pour garantir une unité d'ensemble, quand une telle cohérence est souhaitée. Le recours à la vidéo est aussi envisagé parfois, avec cependant la restriction d'un point de vue statique qui « écrase » toute perspective⁴¹³.

D'autres considérations interviennent, comme en témoignait ce membre du jury itinérant du Masque d'or 2016 :

Quand je suis arrivé dans la troupe, il y avait un vieux maître, mort depuis longtemps maintenant, ça ne me plaisait pas comme il faisait les décors, je lui ai proposé au bout d'un an de dessiner les décors, les costumes, il a accepté. Au bout de deux ans, j'ai décidé de faire une mise en scène, il a dit « oui ». Pourquoi décider de prendre la responsabilité, je ne peux pas l'expliquer. C'est peut-être dans la nature, il y a des gens qui dirigent et d'autres qui suivent.

Peu de gens revendiquent d'avoir choisi tel spectacle, il faut avoir du charisme. J'ai souvent proposé des pièces, certaines ont été rejetées, il faut avoir une grande culture, connaître plein de pièces. En plus, pour utiliser les gens. C'est un carrousel dans ma tête, il y en a plein que j'adore et je sais que je ne les mettrai jamais en scène, le compte à rebours est enclenché, j'ai 67 ans. Un jour, j'ai monté *Les Joyeuses Commères de Windsor*, j'ai attendu 27 ans mais je l'ai montée avec 20 personnages. J'en connais d'autres comme moi, je ne suis pas une exception, il faut aimer le théâtre. Ce ne sont pas des metteurs en scène, je vais dire, ce sont des bons animateurs de troupe. Ils entraînent les autres, il faut qu'ils aient un plus au niveau de l'amour de la chose, s'il n'y a pas ça, c'est pour ça aussi qu'il faut des grandes distributions, parce que vous ouvrez la porte à plein de gens de niveaux intellectuels différents, mon Falstaff, je n'ai rien eu à lui dire, c'était un fils de mineur, il est arrivé à 35 ans, il ne connaissait rien au théâtre, il a été fabuleux, il a découvert le théâtre, non pas grâce à moi, grâce au groupe. C'est un garçon qui n'est pas cultivé mais il est intuitif. Il faut moins d'enseignants au théâtre amateur et plus d'intuitifs, comme il faut moins de diplômés de l'Université dans le théâtre professionnel mais plutôt des gens qui ont des tripes. Le cérébral a envahi le théâtre, quand j'étais gamin, c'était beaucoup moins le cas, on n'allait pas applaudir un metteur en scène, on allait voir des comédiens⁴¹⁴.

⁴¹² Voir Julie CADILHAC, *Éric Lacascade, Molière et... Tartuffe*, <http://bscnews.fr/201112071957/Cote-planches/eric-lacascade-moliere-ettartuffe.html>, publié le 7 décembre 2011, consulté le 24 juillet 2016. L'anecdote sur la méthode retenue par Éric Lacascade avait été notée lors d'une rencontre avec le metteur en scène.

⁴¹³ Les troupes qui veulent mettre en valeur leur travail font appel, quand elles le peuvent, à des montages à partir de plusieurs prises de vue : mais ceci intervient une fois le spectacle réalisé, lorsque l'on sait quels effets on veut mettre en avant, alors qu'il est question ici de la phase de mise au point, quand les choix esthétiques se cherchent encore. Certains festivals refusent de visionner les vidéos, alors que cela épargnerait la charge des déplacements, considérant que le recours à cette technique va à l'encontre du caractère vivant du spectacle théâtral.

⁴¹⁴ Entretien O26.

Dans cet entretien, la responsabilité de mise en scène ne peut être dissociée de la fonction de chef de troupe. S'appuyant sur une analyse historique et se référant notamment aux réflexions développées par Odette Aslan sur l'éthique du collectif, Christiane Page a souligné à ce propos qu'il y a une difficulté structurelle à concilier idéal esthétique et engagement militant, à vocation sociale⁴¹⁵. Ainsi se mêlent des considérations qui entrent parfois en contradiction : entre la priorité donnée au savoir-faire et la préoccupation de permettre à chacun d'exprimer le meilleur de lui-même, peut-on choisir ?

Pour programmer un festival, il faudrait, non seulement un profil de « passeur de théâtre⁴¹⁶ », pour reprendre l'expression de Marie-Madeleine Mervant-Roux mais aussi, dans l'idéal, allier la rigueur de la gestion à celle de la direction artistique : Jeanne Laurent choisit pour diriger le Théâtre National Populaire (TNP) de confier l'établissement à un seul homme, pour éviter l'obligation de concessions réciproques, retenant ce chef de troupe exemplaire que fut Jean Vilar, comme le rapporte Laurent Fleury⁴¹⁷.

L'équilibre n'est pas toujours facile à tenir entre l'impératif de n'écarter aucune bonne volonté et le souci de poser un acte artistique, sans qu'une aspiration cède sur l'autre, c'est le poids qui incombe à qui exerce la responsabilité d'arbitrer, comme poursuit notre précédent témoin :

L'exigence, ce n'est que du boulot, du boulot, toujours du boulot. Après, il faut éliminer les fumistes. Je n'ai pas de langue de bois, les gens qui amusent les autres à la fin des repas parce qu'ils racontent des histoires drôles, il faut leur faire comprendre que le théâtre est une discipline, redonner le vrai sens, c'est aussi sévère que faire de la musique, de la danse ou du cirque. La différence, au cirque, celui qui monte sur une corde et qu'il ne sait pas le faire, il tombe. Celui qui dit qu'il sait chanter et qui chante faux, ça s'entend. Le théâtre, c'est un art de menteur, on peut prétendre qu'on sait jouer alors qu'on ne sait pas jouer. On escamote. Après, il y a les dieux, le fait qu'on est inspiré au niveau des textes, de l'esthétique. Quelques-uns ont ce talent mais faire œuvre de création artistique sublime, ça arrive mais, même chez les grands, ça n'arrive que quelquefois⁴¹⁸...

Si la balance est infléchie pour donner la priorité au groupe, le spectacle pourra présenter des défauts par moment. La décision inverse de privilégier la technicité du jeu risquera de provoquer des frustrations dans l'équipe. Certaines troupes parviennent à atténuer, voire éviter, la déception, comme c'est le cas à La Baraque foraine, où notre précédent interlocuteur a été, tantôt acteur, tantôt metteur en scène, ou au TQS pour cet administrateur de la MJC de Narbonne : ces troupes

⁴¹⁵ Odette ASLAN, *L'Acteur au XX^e siècle : éthique et technique*, Paris, Editions L'Entretemps, Collection Les Voies de l'acteur, 2005 [2^e édition revue et augmentée, 1^{ère} édition 1974]. C. PAGE, « Une troupe, un chef : la troupe comme un seul homme ? », in C. PAGE, *La Notion de troupe...*, *op. cit.*, p. 25 et 29 pour les réflexions citées.

⁴¹⁶ Dans une troupe, le « passeur » apporte les textes, sont « au courant » de ce qui se joue, qui adaptent le texte à la troupe et réciproquement. Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Le répertoire des amateurs. Ethnographie du texte dramatique », in M.-M. MERVANT-ROUX, *Du théâtre amateur...*, *op. cit.*, p. 135-136.

⁴¹⁷ L. FLEURY, *Le TNP...*, *op. cit.*, p. 59.

⁴¹⁸ Entretien O26.

regroupent une quarantaine de participants, à qui il est possible de participer à des projets comportant des distributions variables, chacun contribuant selon ses talents, ses disponibilités ou ses envies ; les risques de frustration sont réduits, puisque le fait de ne pas avoir les honneurs du plateau dans le cadre de telle pièce ne signifie pas avoir à se ronger d'impatience, du moment qu'un autre spectacle est en cours de création, voire de représentation. La façon dont de telles troupes sont constituées rend possible le pas de côté que requiert la prise de responsabilité que représente la fonction de mise en scène.

La plupart du temps, quand une troupe apprend qu'elle ne sera pas programmée à l'affiche d'un festival, la décision est comprise : toutes les candidatures ne peuvent être satisfaites, on trouve généralement les raisons, quand elles sont communiquées, acceptables, « c'est la règle du jeu ». Parfois, cependant, les propos sont plus amers :

Avec mon spectacle, j'avais posé une esthétique, un espace, des enjeux, sans aucun point d'accroche. Dans le monde amateur, ce sont ce type de spectacles qui rencontrent le plus de difficultés. Il n'avait pas été sélectionné au départ pour le festival mais un spectacle s'est désisté au dernier moment, il fallait le remplacer et on en a mis un autre, sans rien demander au comité de sélection. Qu'on choisisse parmi les deux celui qui a déjà été beaucoup joué, dont on sait qu'il a une forme consensuelle, je peux l'entendre, mais qu'on m'envoie une lettre mettant en avant les critères de sélection, quand on prétend défendre le théâtre contemporain, favoriser une forme originale et choisir en fin de compte l'autre, je trouve ça choquant. [...] La troupe n'a pas compris, était furieuse. Même si le spectacle dérange, n'emporte pas l'adhésion, c'est aussi ça un festival, c'est de se dire, on aime ou pas, c'est une forme d'aujourd'hui⁴¹⁹.

Est-il possible de connaître les raisons qui ont guidé le comité de programmation dans ses choix, vaut-il mieux les ignorer ? Il faudrait pour cela que le comité ait une vision claire et partagée par tous des motifs, ce qui ne veut pas dire pour autant que ceux-ci puissent être tous rendus publics : sans mentir pour autant, il est préférable de ne blesser personne. Continuant sur cette voie et poursuivant notre parallèle entre la programmation d'un festival et la mise en scène, demandons-nous alors ce qu'il en coûte d'assumer la responsabilité de choisir les spectacles et quelles sont les conséquences.

Faire partie d'un comité de programmation interdit *a priori* de jouer dans une pièce qui fait acte de candidature, une parade trouvée consiste à adapter la composition du comité de façon à ce qu'un membre ne soit jamais à la fois juge et partie. Cependant, une telle solution ne garantit pas contre les conflits d'intérêt : comment être assuré qu'un membre n'écartera pas un spectacle avec lequel celui dans lequel il joue risque d'entrer en concurrence ? Par ailleurs, la prise de décision collective en réunion plénière du comité s'en trouve compliquée, certains membres devant sortir de la séance

⁴¹⁹ Entretien O19.

quand le moment venait de se prononcer sur le spectacle dans lequel ils jouent⁴²⁰. Rien ne s'oppose non plus à ce que l'état des relations entre une troupe et certains membres du comité se traduise par une mise à l'écart ou une promotion mais cela n'est pas propre aux amateurs et rappelle à quel point les valeurs ne peuvent être isolées. On peut craindre aussi qu'il soit difficile dans ces conditions d'apporter une cohérence dans la programmation.

3.1.3 Le spectacle, l'individu, le groupe

En amont des festivals, nous ne saurions oublier que les spectacles ont été construits et ont fait l'objet de répétitions, même en ce qui concerne les spectacles dans lesquels un seul comédien est présent sur scène, dans la mesure où il est fait appel à un regard extérieur, à des moyens techniques, à des compétences relationnelles pour proposer sa candidature. Les membres des comités de programmation ou des jurys partagent une même attention portée à la dimension collective du travail effectué, citons simplement à ce sujet deux témoignages de professionnels que nous avons interrogés :

L'exigence, c'est surtout de jouer tous la même pièce, ce n'est malheureusement pas toujours le cas, c'est lié au manque de temps. Parfois certains sont en avance sur les autres. Il faut être respectueux, ne pas se croire plus intelligent que ce qu'on fait. Ne pas montrer, être. [...] C'est comme les footballeurs, il y a des pros et des amateurs, ils ont le même cadre, c'est ce qu'on appelle le but, il faut bien mettre le ballon dedans. Pour les comédiens, c'est pareil, il faut bien faire entendre le texte⁴²¹.

J'aime la métaphore de l'orchestre : il faut faire en sorte que la partition soit toujours jouée, même quand les circonstances sont le moins favorables⁴²².

Employant la métaphore de l'équipe sportive ou celle de l'orchestre, ces deux citations, parmi bien d'autres, illustrent l'importance accordée à la construction collective⁴²³. Un ingénieur retraité, membre du jury itinérant pour le Masque d'or 2016, nous a déclaré que, depuis quarante ans qu'il milite au sein d'une association de théâtre amateur⁴²⁴, il a appris que, chez les amateurs, rien n'est urgent, il faut prendre le temps et ne monter que des pièces dont on a la distribution, ajoutant :

⁴²⁰ Ce fut le cas pour les séances du comité du festival de Chartres-de-Bretagne 2014 auquel nous participions : la délibération en charge d'arrêter le programme vit sortir à tour de rôle quatre de ses huit membres quand leurs spectacles étaient discutés ; seuls les quatre membres non concernés purent se prononcer pour l'interclassement définitif.

⁴²¹ Christian Mazzuchini, artiste interprète.

⁴²² Pierre Guillois, comédien et metteur en scène.

⁴²³ Ces exemples portent sur le travail de plateau mais ce n'est pas parce qu'elles ne sont pas explicitement citées ici que les autres composantes n'interviennent pas : le jury est tout autant sensible au travail fait sur les lumières, les musiques, les décors, qui concourent également à la réussite du spectacle. Quant aux autres types de soutien, qu'il s'agisse des relations publiques, du financement, et plus généralement de la logistique, les organisateurs des festivals les apprécient directement dans les relations entretenues avec les troupes, comme en témoignait une interlocutrice : « ceux qui ne se sont pas bien comportés, on sait s'en souvenir ».

⁴²⁴ La baraque foraine existe depuis 1952. L'association, située à La Madeleine, dans la banlieue de Lille, regroupe une quarantaine d'adhérents depuis l'origine, « le théâtre c'est une discipline, on a appris ça des anciens, la tradition s'est

Ça ne veut pas dire qu'on n'a que des « tops », c'est très inégal chez les comédiens, il faut faire avec, il faut trouver les pièces où on va pouvoir faire faire à chacun le mieux de ce qu'il sait faire et arranger au mieux. Pour moi, le théâtre amateur, c'est des gens qui ont une envie, qu'il faut sublimer avec les défauts qu'ils ont⁴²⁵.

Dans la suite de l'entretien, une image est apparue pour désigner cette façon de permettre à chaque personne d'exprimer au mieux ses talents : un « art de l'accommodement »⁴²⁶. La comparaison est doublement instructive : d'une part, parce qu'elle se réclame d'un art ; d'autre part, parce qu'elle tire sa référence du domaine culinaire, plutôt que du champ théâtral, ce qui évoque la proposition d'une expérience totale⁴²⁷, que nous allons préciser. Poursuivons ce témoignage :

Chez les professionnels, on fait des auditions, on va chercher un petit gros qui bégaye si on en a besoin, tandis que nous, on a un petit gros qui bégaye et il va falloir trouver l'opportunité pour l'employer au mieux de ce qu'il va pouvoir donner et adapter sa générosité⁴²⁸.

Arrêtons-nous sur cette dernière expression : considérer qu'au sein de la troupe, il s'agit « d'adapter la générosité » des comédiens, ce n'est pas seulement affirmer, une fois de plus, le caractère dévoué et passionné des amateurs, c'est aussi faire preuve d'un souci de réciprocité, au sens où l'engagement de l'acteur reçoit en contrepartie une mise en valeur. On pourrait alors soupçonner que le don de soi du comédien ne soit, en définitive, pas désintéressé : il est effectivement possible que, chez certains, le calcul, conscient ou non, d'un « retour sur investissement » espéré, motive la pratique ; mais, par-delà les interprétations psychologiques, relevons le mécanisme du don entraînant un contre-don, créant à la fois une dépendance et du lien social⁴²⁹, point qui renforce l'hypothèse d'une expérience totale.

Cette valorisation ne doit en aucun cas s'apparenter à une manipulation, « il faut sublimer les défauts », a précisé notre interlocuteur, qui a ajouté que, de son point de vue de membre du jury, « un bon spectacle amateur, ce n'est pas obligatoirement un spectacle qui est parfait », prenant l'exemple d'une pièce vue dans un festival :

perpétuée, c'est quasiment la troisième génération maintenant. On ne montera jamais un spectacle sans un volume minimum de répétitions, plus ou moins selon le type de théâtre. »

⁴²⁵ Entretien O26.

⁴²⁶ « Comme c'est un art improbable, d'escamotage, approximatif : on explique souvent après ce qu'on a fait. Les grandes plaquettes des Centres Dramatiques où on vous explique en long, en large et en travers, le pourquoi et le comment, ça me fait rire, ça explique souvent *a posteriori* des choses qui sont arrivées par hasard, ce sont quand même des rencontres entre des gens, des tempéraments. Moi je ne crois pas au metteur en scène qui arrive avec son gros livre, tout écrit dedans. Il a ses idées, un très fort canevas, heureusement. [*Réfléchissant, se reprenant*] Non, quand je dis "escamotage", ce n'est pas ça, c'est de "l'accommodement". »

⁴²⁷ Voir § 5.3 Théorie de l'expérience artistique, p. 257.

⁴²⁸ Entretien O26.

⁴²⁹ Voir Marcel MAUSS, « Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, Collection Quadrige, 2004 [1^{ère} éd. 1973, Extrait de l'*Année Sociologique*, seconde série, 1923-1924, t. I], p. 143-279.

Dernièrement, j'ai vu dans le cadre de FESTHEA une *Tempête*, qui était une somme de petits défauts mais qui au total faisait un spectacle formidable, qui à mon avis devait faire honneur à Shakespeare, je pense qu'à l'époque, les acteurs n'étaient pas toujours très bons, on les prenait comme ça, c'est dans l'esprit. C'est eux qui ont été sélectionnés d'ailleurs, je n'étais pas dans le jury, je faisais partie du public⁴³⁰.

Ce souci de respecter les niveaux individuels, tout en mettant le groupe au service d'un projet, évoque une idée liée ici au métier d'acteur : « voir les plus malhabiles emportés par les meilleurs, c'est une notion de compagnonnage, une notion qui n'a plus trop cours aujourd'hui, si j'y pense, c'est parce que je suis un vieux bonhomme », précise notre témoin, né en 1949.

La solidarité a aussi été mise en avant dans un entretien avec Thierry Visentin, membre du Théâtre des Quatre Saisons (TQS), cette troupe qui organise le festival de Narbonne. Retraçant son parcours au sein du TQS, dont il fut un des initiateurs en 1979, il témoigne d'un engagement animé de convictions prononcées :

Mon expérience de départ, c'est l'éducation populaire. Faire du théâtre, outre mon goût personnel que j'ai développé dès le lycée, quand je suis arrivé à cette MJC, j'ai découvert un univers où il s'agissait de faire s'exprimer les gens, de les faire arriver à leur niveau personnel d'excellence, il n'y a aucun critère de niveau à atteindre, c'est leur propre niveau à eux. Il y a une idée de progression, sinon ça ne s'appellerait pas éducation populaire, c'est pour ça que je suis à la MJC, que le TQS que j'ai créé il y a 36 ans maintenant, s'est fait à la MJC de Narbonne.

Un autre membre fondateur avait fait du théâtre au Brésil dans le cadre de l'Alliance française et avait géré un théâtre de 500 places, alors qu'il était en poste au lycée français de Kaboul : ayant assumé la responsabilité d'avoir à représenter la culture française, il a communiqué à ses partenaires sa conviction que l'exigence et le succès vont de pair. Il a réussi à les convaincre de se confronter à d'autres univers, en participant au festival des Tragos. Recevant à la fois des professionnels et des amateurs, ce « plus long festival de théâtre de France⁴³¹ », qui entame au jour où nous rédigeons (2016) sa 39^e édition, a lieu en plein air à Cavalaire, dans le Var. Pour tous, l'expérience fut inouïe, chacun en étant revenu avec la conviction de l'intérêt qu'il y a à rencontrer d'autres troupes ; mais, constatant que, même lorsqu'il y a des défraiements, le déplacement coûte cher, que le bilan financier était déficitaire pour la troupe, l'idée fut émise de faire un festival à Narbonne, des discussions furent engagées avec la mairie, l'adjoint à la culture renvoyant sur l'adjoint à l'animation, lequel a accepté en définitive que la municipalité fournisse une aide et le festival de Narbonne était né.

⁴³⁰ Entretien O26.

⁴³¹ Titre revendiqué sur son affiche, ce festival ouvre le 1^{er} juillet et se termine fin août. Il se déroule dans le théâtre de verdure de Pardigon.

Nos témoins appartiennent à des troupes soudées, actives depuis plusieurs dizaines d'années, ils mettent en évidence à quel point l'expérience, qu'elle provienne de la représentation de spectacles ou de l'élaboration de festivals, fait évoluer les critères d'exigence artistique, tout en nécessitant des arbitrages entre souci d'éducation populaire et considérations économiques, ce que souligne la suite de l'entretien avec T. Visentin :

J'ai découvert que le théâtre, ce n'était pas seulement monter sur une scène et s'amuser, en retirer des satisfactions personnelles immédiates, surtout quand le public répond, on faisait du comique à l'époque, il y avait une immédiateté de réaction mais pas la réflexion forcément développée derrière. C'est venu petit à petit et, en ce qui me concerne, j'ai décidé qu'il fallait que j'allie l'exigence de ma fonction, car je suis administrateur à la MJC, ça veut dire que j'ai une responsabilité envers la charte des MJC, celle préparée par [Roger] Salengro avant la guerre, basée sur l'idée de faire progresser l'ensemble de la population dans le domaine artistique ou sportif, dans tous les domaines d'expression personnelle, qu'il fallait élever le niveau.

Je suis un produit de la MJC de Narbonne. Pendant longtemps, lorsqu'on a créé le TQS, on a été en conflit avec le milieu professionnel, avec les tenants d'une exigence de diffusion culturelle dont ils pensaient que nous ne l'avions pas. Il y avait un petit théâtre, on a eu droit à une petite cabbale sous prétexte que nous mangions le pain des professionnels. Il était clair que nous étions des gens qui ne consacrons pas notre vie entière, notre souffle continu, à l'exigence artistique et le produit fini était parfois bancal, comme ça se voit dans le théâtre amateur, c'est vrai, ça existe. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de réflexion derrière, nous, c'est la politique des petits pas. Aujourd'hui encore dans TQS, on a des gens qui viennent pour leur loisir.

Ces propos illustrent la difficulté qu'il y a à prendre en compte et à tenter de concilier des paramètres, pour les uns plutôt d'ordre esthétique, pour les autres relevant de la volonté de faire vivre un collectif ou de militer pour une éducation populaire, sans faire de l'ombre aux professionnels.

Notre interlocuteur a mis en scène *Le Bourgeois gentilhomme* en 2013, avec trente personnes, reconnaissant que « sur les trente, on ne peut pas dire qu'ils pourraient tous être sociétaires de la Comédie-Française, ce ne serait pas exact ». Alors que, « dans une structure professionnelle, si tu ne fais pas l'affaire, tu dégages », dans un esprit d'éducation populaire, « il n'y a pas de grand et de petit rôle, il y a le rôle qui convient à chacun. Faire en sorte que chacun ait son petit moment dans le spectacle où on voit ce qu'il est capable de faire ». Ce spectacle, qui était prévu pour six à sept représentations dans le cadre MJC, a été joué trente et une fois. Certes, le niveau d'engagement était variable, tous ne se sont pas investis au même degré dans la démarche artistique mais tout le monde a eu la chance de pouvoir exercer ses talents et la fierté d'avoir contribué aux décors, aux costumes

ou à l'éclairage n'étant pas moindre que la satisfaction d'avoir brillé sur scène ou d'avoir entraîné le groupe dans une telle aventure⁴³².

Ces déclarations confirment l'importance que donnent certains festivals au critère du nombre d'acteurs, ce paramètre reflétant le poids attribué au travail collectif. Le témoignage de T. Visentin devance l'objection qu'il n'y a pas de raison que la taille de la distribution détermine la qualité artistique :

Moi, j'aurais tendance d'emblée à privilégier un spectacle de réelle troupe plutôt qu'un one-man-show. J'adore le *Paquet*⁴³³, ce serait la mort dans l'âme que j'en choisirais un autre où il y aurait plus de comédiens. Mais je n'aurai aucun état d'âme non plus à prendre la plus petite distribution si elle est meilleure. L'effet de troupe ne joue que dans la mesure où j'ai affaire à deux spectacles équivalents en qualité à mon sens. Après, si une troupe de quinze personnes a un beau projet mais avec des inégalités de plateau dues au nombre justement, je serais moins enclin à la prendre parce que pour moi l'important, c'est que le spectacle ait une unité. L'idée de la troupe à la fédération, c'est qu'il ne suffit pas de mettre un troupeau sur la scène pour que le troupeau donne le meilleur.

À propos du monologue cité ci-dessus, *Le Paquet*, son interprète nous a déclaré que ce spectacle ne serait pas ce qu'il est sans l'intervention de plusieurs personnes pour en assurer la régie ou divers autres aspects logistiques ou pour avoir apporté un regard extérieur. Au crédit du collectif, versons ces souvenirs de spectateurs qui ont éprouvé la puissance qui se transmet depuis un plateau occupé par une troupe conséquente jouant en harmonie ou qui ont ressenti du plaisir à voir une palette d'acteurs tous mis en valeur, dans le respect des individualités. Retenons qu'il n'est pas question que le nombre soit une condition de qualité, pas plus sur le plan artistique que sur celui du collectif ; en résumé, pour tourner différemment le principe rapporté de la fédération, le troupeau ne fait pas la troupe, comme la rivalité étymologique le suggère⁴³⁴.

3.1.4 La spécialisation des fonctions au sein de la troupe

La mise en avant des valeurs collectives est un *leitmotiv* saillant dans nos entretiens, l'insistance étant souvent mise sur la possibilité offerte à chacun d'exprimer ce qu'il est capable de faire. Selon

⁴³² Dans cet entretien mené en juillet 2015, notre témoin évoquait telle comédienne « qui a un tempérament d'actrice animale et certains autres ne sont pas très bons, ils le savent très bien. Ils viennent pour donner un coup de main, pour que la chose se fasse, c'est ça l'éducation populaire. »

⁴³³ *Le Paquet* est un monologue de Philippe Claudel sur la solitude. La mise en scène par la compagnie Illusoire jardin fait intervenir également une danseuse (fantôme du passé, conscience coupable, ... ?) ; présentée notamment lors des festivals de Châtillon-sur-Chalaronne et de Narbonne en 2015, ce spectacle a rencontré un très grand succès public.

⁴³⁴ Le mot francique *thorp* désigne un ensemble animé d'un mouvement commun, le mot latin *turba* désigne une multitude agitée en tous sens, voir Étienne GOMEZ, « "Aujourd'hui ici, demain là, après-demain ailleurs" : une histoire du mot troupe dans la langue française », in C. PAGE, *La Notion de troupe...*, op. cit., p. 9.

les tempéraments, selon les parcours individuels également, les uns déclarent prendre plaisir à jouer, d'autres à mettre en scène ou encore à construire les décors, à confectionner des costumes, à conduire la régie sonore, à concevoir les éclairages, à s'occuper de l'administration et de la communication. La réduction des pratiques en amateur au seul désir de se pavaner sur les planches apparaît alors comme un préjugé qui ne rend pas justice de la diversité des motivations.

À ce sujet, un technicien professionnel, rémunéré pour coordonner la logistique dans le cadre d'un festival pendant lequel il faut modifier rapidement les « plans de feux » entre chaque spectacle, nous a déclaré :

Les 9/10^e des troupes ne comprennent pas ou ne veulent pas comprendre que le son et l'éclairage, je suis éclairagiste aussi, c'est un moyen d'expression, une partie intégrante de la scène, non pas une nécessité par laquelle on serait obligé de passer. Au mieux, certains voient ça comme un passage obligé, quelque chose qu'on leur impose pour leur compliquer la tâche. J'ai une copine dans une troupe amateur, son metteur en scène vient lui dire d'enlever des effets, parce que ça en fait trop, c'est pénible. On est dans le délire, en absurdie. [...]

Parmi tous ceux qui ont fait un stage avec moi, il n'y en a pas un qui a compris à quoi ça servait, ils venaient chercher quelle prise il fallait brancher où, pour que, quand on pousse le bouton, ça marche, en plus ils ont oublié, parce que si tu ne le fais pas tout de suite, tu ne sauras pas te rappeler. [...] Tout à l'heure, je reçois un plan de feu sur une dizaine de projecteurs, il y a six douches, pour moi, c'est signifiant, je sais qui je vais recevoir, la douche c'est la seule position de projecteur que le spectateur connaît, tu demandes à un spectateur *lambda* s'il y avait des douches à la sortie d'un spectacle, il peut te dire. Chez les amateurs, c'est pareil, quelqu'un qui n'y connaît rien, il met des douches, ça veut dire qu'il a été incapable de concevoir un tableau avec un éclairage spécifique, qu'il pointe : le comédien est là, je mets la lumière dessus, il bouge, j'en fais une autre. Pour moi, je me dis, dans l'acte 1, je traite avec la lumière dans telle direction ; je viens de faire une création, il y a trois actes, je peux te dire dans chacun la spécificité, je ne peux pas te dire où sont les comédiens, c'est à eux de se placer, de comprendre qu'il y a une nécessité à ce moment-là que la lumière soit comme ça, de la même manière que le metteur en scène lui dit de rentrer côté jardin, faire trois pas et se mettre face public, ces contraintes doivent être partagées par la troupe, alors que c'est ressenti comme une contrainte. On ressent ça à chaque accueil, plus ou moins durement suivant le niveau des gens qui viennent. Du coup, on passe pour des râleurs. [...] Quand on tombe sur des gens qui ont un *ego* gros comme ça [*geste d'écarter les mains*], ça se passe mal⁴³⁵.

Ce témoignage met en avant le fait que les aspects techniques, autres que le jeu de l'acteur, sont trop souvent négligés dans les pratiques théâtrales en amateur mais que, lorsque les troupes y consacrent assez d'attention et de moyens, la qualité du spectacle peut en ressortir grandement améliorée. Toutefois, ce régisseur lumière professionnel déplore que la plupart des personnes qui

⁴³⁵ Entretien P07.

ont suivi un stage avec lui ne l'ont fait que pour répondre à des besoins utilitaires, savoir « quelle prise brancher où » et non pas dans l'objectif de travailler sur l'ensemble des dimensions de la scène.

Quand la troupe souhaite parfaire la qualité de son spectacle, chacun s'efforce de développer ses talents suivant les domaines d'expertise. Cela ne se fait-il pas au détriment du caractère de spontanéité, si tant est qu'un tel trait la détermine la démarche et qu'il soit souhaitable de le conserver ? Cette réflexion renvoie à l'échange d'arguments déjà rencontré sur le bricolage et l'authenticité⁴³⁶ ; elle invite aussi à se demander dans quelle mesure les amateurs ne risquent pas d'entrer en concurrence avec ceux dont c'est le métier.

Par ailleurs, le bénévolat ne suffit pas toujours à faire face aux besoins d'un spectacle et les aspects économiques interviennent quand il est fait appel à des professionnels ; on notera à ce propos que, dans l'équilibre d'un festival, le poste correspondant à la rémunération des intermittents représente souvent un poste conséquent⁴³⁷. Cette réflexion ouvre à une interrogation plus large sur la valeur de la pratique, quand elle s'efforce de gagner en compétence et des conséquences de cette démarche dans le positionnement par rapport aux artistes professionnels.

3.1.5 La curiosité est-elle réciproque ?

Le lieu commun selon lequel les amateurs vont peu au théâtre, sont centrés sur eux-mêmes, est sans doute vérifié dans certains cas ; aux antipodes de cette vision, on trouvera des amateurs curieux, assistant aussi bien à des spectacles professionnels qu'allant à la rencontre des autres troupes ; dans notre enquête, nous avons constaté une grande diversité des pratiques, une palette d'attitudes, selon les tempéraments et les circonstances. Nous avons également cherché à savoir si cette curiosité envers l'autre était partagée, notamment de la part des professionnels qui côtoient les amateurs.

Parmi les nombreux préjugés qui pèsent sur les pratiques en amateur, subsiste celui qui les cantonne dans une démarche d'imitation des professionnels. Ouvrir la question de l'imitation en art nous entraînerait dans un nouveau débat, lié à la notion de création⁴³⁸ et au concept

⁴³⁶ Voir note 359, p. 138.

⁴³⁷ L'équilibre financier de chaque festival dépend notamment des soutiens apportés par les municipalités : ainsi, la ville de Narbonne met son personnel technique et des moyens de communication à disposition du festival, à titre gracieux (dans d'autres cas, ce peut être sous forme de subvention). Dans le cas du festival de Chartres-de-Bretagne 2014, le premier poste était le salaire des intermittents (techniciens), puis les repas, et la communication (les salaires des permanents des structures organisatrices ou des bénévoles n'étant pas pris en compte).

⁴³⁸ La notion de « création » est à manier avec précaution, comme le remarque Pierre-Henry Frangne : « La notion de création artistique, qui découle inévitablement des présupposés d'un Dieu créateur, semble, en même temps, dangereuse et nécessaire : dangereuse parce qu'elle héroïse l'acte d'engendrement de l'œuvre d'art en la fondant sur une toute-puissance inspirée, géniale et incompréhensible ; nécessaire parce qu'elle permet de prendre en considération la liberté, l'originalité et l'intention du sujet qui est l'auteur de l'œuvre. [...] la notion de création, alors même qu'elle a été violemment contestée par les arts du XX^e siècle, conserve toujours et malgré tout un caractère étonnant. Par "étonnant", nous entendons, conformément au sens que les grecs nous ont légué, ce qui, de façon critique et systématique, inquiète

d'accompagnement auquel est consacré l'ouvrage *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art*. Pour ce qui nous concerne, intéressons-nous à l'aspect de la dépendance à l'égard des professionnels que véhicule en partie ce reproche d'imitation. Un de nos témoins qui ne mâche pas ses mots s'est insurgé contre le recours à des professionnels par des amateurs en manque d'autonomie :

Je vais peut-être être un peu dur mais les professionnels ne sont pas très intéressés au théâtre amateur, même maintenant je pense que de leur part, ce n'est qu'un discours et un intérêt commercial. Comme ce sont de petites compagnies, avec l'intermittence, ça leur permet de faire des ateliers pour les amateurs. [...] D'ailleurs, c'est très bien de faire appel à des professionnels mais qu'est-ce que ça veut dire, quel est le niveau ? On voit des choses formidables chez les professionnels mais quand un amateur a fait ça pendant des années et qui a des idées, qui a compris les rigueurs de la pratique artistique, il n'y a pas de plus. Le danger, avec les professionnels, quand on voit le rendu de certaines des troupes qui ont travaillé avec des professionnels, moi ça ne me satisfait pas, ça n'a que l'avantage de permettre aux intermittents de vivre, tant mieux pour eux. Ce n'est pas du mépris, ce que je dis, mais je n'y vois qu'une sorte de routine. Globalement, je ne pense pas que les professionnels se tournent vers les amateurs par amour⁴³⁹.

Le propos est abrupt, il affirme quelques points qui méritent d'être interrogés. La question du degré de professionnalisme a également été soulevée par un autre interlocuteur, Patrick Schoenstein, le président de la FNCTA, qui regrette que, parfois, la dénomination de « professionnel » soit donnée par une troupe à la personne indemnisée sous forme de salaire pour ses interventions, ce qui ne signifie pas pour autant que cette personne-là ait un statut de comédien professionnel dans une compagnie et soit inscrite à l'ANPE avec le statut d'artiste, avoir joué une ou deux fois n'est pas un critère suffisant.

Deux autres remarques dans le témoignage précédent paraissent indissociables : faire appel à un comédien professionnel lui permet d'acquérir des droits à faire valoir pour consolider son statut d'intermittent, d'une part ; le recours à quelqu'un dont c'est le métier assurerait un niveau minimum de qualité, d'autre part, opinion que notre interlocuteur conteste, considérant qu'un amateur suffisamment expérimenté et exigeant sera tout à fait en mesure de discerner les éléments qui aideront à construire un spectacle digne d'intérêt. Ces deux assertions font intervenir un savoir-faire, qui est lié au métier dans les deux cas. En ce qui concerne les relations de la technique et du métier, il est difficile d'imaginer une personne exercer une activité à titre professionnel sans aucune compétence ; la possession d'un diplôme prouve qu'on a passé avec succès certaines épreuves, dans certaines conditions, ce n'est pas pour cela qu'on surmontera celles qui se produiront dans d'autres

et émerveille tout à la fois ». (Pierre-Henry FRANGNE, « L'idée de création artistique : présupposés, sens et enjeux », communication à la *Journée d'études sur le geste créateur dans les pratiques théâtrales en amateur*, Rennes, 18 mars 2016. [Communication non publiée à la date de juillet 2016]).

⁴³⁹ Entretien O26.

situations ; par ailleurs, quelqu'un qui a échoué ou qui n'a pas passé les examens pourra tout à fait travailler à mettre en œuvre des solutions pertinentes. La question mérite débat, les points que nous relevons portent sur la façon dont le rapport au métier est pensé : une déformation de la seconde position peut conduire une troupe à se décharger de toute responsabilité esthétique, si elle considère que le professionnel a forcément raison⁴⁴⁰. La première éventualité, si elle peut apporter une aide aux intermittents, comporte des risques d'instrumentalisation, comme nous l'a confié le président de la FNCTA, à propos du coût que les amateurs se montrent prêts à consentir pour exercer leur pratique :

Les amateurs sont prêts à faire des sacrifices importants, cela se voit quand ils payent de leurs deniers personnels leur participation aux stages que la FNCTA organise. En même temps, c'est dangereux parce que la phase finale de ce raisonnement, qui est un petit peu celui du ministère de la Culture et des milieux professionnels, c'est de dire, « les gens qui pratiquent le théâtre amateur sont des citoyens qui ont des revenus professionnels, ils pratiquent un art, un hobby, donc ils peuvent se le payer, c'est normal qu'on "impose" entre guillemets à ces gens-là un comédien professionnel qu'ils vont rémunérer pour les diriger, puisqu'ils ont des sous. Puisqu'ils veulent pratiquer du théâtre, ils n'ont qu'à embaucher un professionnel ». C'est très vicieux. Cela revient à dire que le théâtre amateur est incapable de générer ses propres metteurs en scène et donc que le théâtre amateur doit salarier des metteurs en scène. Ce qui est nier la qualité d'artiste du théâtre amateur, qui serait incapable de mettre en scène, il serait éventuellement capable de jouer s'il était dirigé par un professionnel.

Le débat met en jeu des valeurs d'ordre apparemment différent, la qualité artistique et l'engagement social et cependant tellement intriquées qu'on ne parvient pas à les isoler l'une de l'autre⁴⁴¹. On versera encore à ce dossier des témoignages recueillis auprès de comédiens professionnels qui revendiquent une attitude d'ouverture envers l'autre :

Je viens du théâtre amateur, comme tout le monde. Il y a une espèce de dédain de la part des pros assez incroyable, dédain qui leur est bien rendu par les amateurs, parfois. Ce sont des partenaires, pour les professionnels, c'est un vivier de spectateurs et de critiques. Je ne sais pas d'où ça vient, j'ai toujours du mal à employer le terme « amateur », ils le sont dans le sens où ils ne sont pas professionnels. Je demande toujours aux gens avec qui je travaille d'avoir de l'exigence par rapport à eux-mêmes. Comprendre ce qu'on fait, on porte une parole, il faut s'atteindre soi-même pour atteindre les autres⁴⁴².

Ce propos, qui met l'accent sur l'exigence, est corroboré par un autre point de vue dans lequel une différence entre amateurs et professionnels est esquissée :

⁴⁴⁰ Deux témoignages confirment qu'une telle déviation peut se produire : le metteur en scène professionnel Pierre Guillois évoque des amateurs n'osant pas défendre leurs intuitions, voir note 443, p. 174 ; une troupe s'abrite derrière les choix de l'actrice professionnelle qui les met en scène, voir note 332, p. 129.

⁴⁴¹ Voir § 3.3.3 L'intrication des valeurs, p. 198.

⁴⁴² Christian Mazzuchini, artiste-interprète.

Paradoxalement, j'ai beaucoup travaillé avec des amateurs mais je n'ai qu'une très faible connaissance du théâtre amateur, je n'en ai pas vu, ce n'était ni mon travail, ni ma mission. À Bussang, l'enjeu est très particulier, celui de faire rentrer des amateurs dans le cadre d'un spectacle professionnel. Pour ce qui est du travail, il n'y a pas d'acteurs amateurs, il y en a qui sont à un niveau extraordinaire, qui rivalisent sans souci parce qu'ils ont un instinct de jeu, une technique assurée, une grande souplesse d'esprit. Un collègue à moi dit que la différence, c'est que l'amateur, on ne le paye pas. C'est surtout une question de choix de vie. L'autre différence, c'est que l'amateur est intrinsèquement humble. Le problème, c'est que ça ne sert pas forcément. Il y a des amateurs extrêmement orgueilleux, bien sûr, mais face à des pros, à un metteur en scène, ils vont considérer qu'ils ne peuvent qu'avoir tort. C'est pernicieux, j'ai fait l'erreur deux ou trois fois, c'est moi qui me trompais, alors qu'avec des pros, l'acteur ou l'actrice va me dire « je pense que ce que tu m'indiques ne m'aide pas du tout ». C'est peut-être la grande différence⁴⁴³.

Le point qui est ici souligné montre que l'exigence peut néanmoins conduire à se fourvoyer, parce que l'imprégnation des préjugés se révèle d'autant plus forte que ceux-ci sont admis par les premiers concernés : un acteur amateur aura souvent tendance à donner raison à l'artiste professionnel, sans se poser de question. La puissance des idées préconçues l'emporte sur le regard que l'on souhaiterait pouvoir porter, d'un point de vue dont on aimerait qu'il soit purement artistique.

Ainsi, un comité de sélection régional pour le Masque d'or 2016 a-t-il fait appel à des comédiens professionnels pour désigner les spectacles à soumettre au jury itinérant, ce qui a conduit à retenir des pièces sans grand intérêt, selon le témoignage de spectateurs ayant assisté aux représentations, ces professionnels ayant vraisemblablement choisi en fonction de l'image qu'ils se font des pratiques en amateur. Citons d'autres propos recueillis qui vont dans le même sens :

Un exemple m'a beaucoup marqué au dernier Masque d'or, je n'é mets pas de jugement de valeur, je constate un fait. Dans le jury, on sait que le critère déterminant a été « c'est un spectacle d'un auteur contemporain », le jury l'a clairement exprimé. Une troupe jouait *Les Femmes savantes*, ils ont éliminé le classique. Ça pose des vraies questions. Qu'est-ce que ça récompense ? On a récompensé une auteure contemporaine. Pour moi, le critère serait, quel que soit l'auteur, « qu'est-ce que ça nous dit aujourd'hui ? », sur la forme, l'invention, sur ce que ça raconte. Ces professionnels font-ils la différence entre choix d'un spectacle d'amateur et de spectacle professionnel ? Je me souviens du *Grand cahier*, d'Agota Kristof, par la troupe Orkhydé, qui n'a pas été Masque d'or sous prétexte que ce n'était pas un spectacle pour des amateurs, le jury a fait tout un discours sur la qualité de la mise en scène, l'originalité, mais puisque c'est un spectacle qui allait tourner, ça ne représentait pas, aux yeux des professionnels, ce qui se faisait, ils ont choisi un spectacle beaucoup plus consensuel. J'ai entendu une professionnelle dire devant un journaliste

⁴⁴³ Pierre Guillois, comédien et metteur en scène, a dirigé le Théâtre du Peuple de Bussang de 2006 à 2011.

que tel auteur contemporain ne pouvait pas être joué par des amateurs. À tort ou à raison, cela montre quelle image est véhiculée, surtout l'idée du concours, quelle projection le professionnel a d'emblée⁴⁴⁴.

Comme l'indique la fin de cet extrait, les meilleures intentions peuvent produire des effets contraires à l'objectif de valorisation des pratiques en amateur que s'assigne un festival, si une réflexion n'a pas été menée au préalable sur les aspects que l'on veut mettre en avant : souhaite-t-on donner un reflet des spectacles les plus couramment montés ou de ceux qu'on pense être les plus représentatifs (et selon quels critères ?) ou encore de ceux qui illustrent les diverses démarches, jusqu'aux plus atypiques ?

Quand bien même les principes que l'on veut défendre auraient été déterminés, faire appel à un jury constitué d'artistes professionnels ne protège pas de déconvenues liées à ces idées préconçues mentionnées ci-dessus, comme l'illustre l'anecdote qui suit :

J'étais dans le train pour me rendre au festival, un juré monte, un comédien célèbre que je connaissais on avait l'habitude de le voir à la télé, il y avait dans le compartiment tous les pros, un autre lui demande : « Ah qu'est-ce que tu fais là ? / – Oh, je vais au festival de X / – Moi aussi, qu'est-ce qu'on va voir ? / – Tu sais, *Mon cul sur la commode*⁴⁴⁵ ». Ça partait vraiment mal, je me suis dit, « si je ne me manifeste pas, quand on va se retrouver sur place, ça va dégénérer... », je suis intervenu, je me suis présenté, ça a calmé le truc. Après, sur place, on a eu des prises de bec avec le jury pro, je me souviens m'être retrouvé avec le soutien ferme de Y [une actrice célèbre], parce qu'ils voulaient récompenser une troupe d'Outre-Mer, qui présentait un spectacle qui ne ressemblait à rien mais qui avait fait un voyage extrêmement long, ils ont dû se dire « si on ne leur donne pas, on va se faire traiter de racistes ». Le jury passe son temps à manger, boire, prendre le thé, manger, boire et aller se coucher. J'ai ingurgité une quantité d'Alka Seltzer incalculable. On était sur-nourris, c'est affreux. Et le maire nous avait fait le très grand honneur de nous emmener à un match de l'équipe de volley, au niveau national. Moi, le volley, pff. C'était marrant de voir tous ces comédiens s'enthousiasmer pour complaire au maire. [...] Les pros sont payés et hébergés, c'est une façon de se les attacher. Laisse-moi te dire qu'il faut en faire, des propositions pour en obtenir quelques-uns. Parfois, on a des vieux canassons sur le retour. Je regardais, je me demandais lequel allait mourir l'année prochaine. Je représentais la fédération. Quand quelqu'un de la fédération y va, le trésorier s'oppose à ce qu'il soit rémunéré, c'est normal, il est là au nom de la fédération. On rembourse le billet de train, le logement, c'est normal⁴⁴⁶.

Ce récit confirme l'image condescendante que certains professionnels ont des amateurs mais ce n'est pas le cas de tous, puisqu'on y voit qu'une actrice célèbre a défendu des considérations relatives aux spectacles, contrairement à ceux qui ont fait dépendre leur choix de leurs *a priori*

⁴⁴⁴ Suzanne Héleine, dont nous rapportons ici les propos, a dirigé l'ADEC-maison du théâtre amateur de Rennes, jusqu'en juin 2012. En septembre 2014, elle a été élue présidente-adjointe de la FNCTA. Sur la troupe Orkhydé et *Le Grand Cahier*, voir S. HELEINE, « La question de la mise en scène dans le théâtre amateur », in M.-M. MERVANT-ROUX, *Du théâtre amateur...*, op. cit., p. 180.

⁴⁴⁵ Voir note 388, p. 150.

⁴⁴⁶ Entretien O01.

envers les amateurs et de l'impression qu'ils supposent que leur décision allait provoquer. On est alors fondé à se demander pourquoi les organisateurs invitent quand même des artistes ayant une si piètre opinion des amateurs : une réponse se trouve dans ce même compte rendu, c'est la célébrité des membres du jury ; leur réputation justifie qu'ils soient payés et hébergés et conviés à des manifestations ; de plus, le palmarès est légitimé par la renommée de ceux qui le décernent. Si, contrairement à ce cas, la FNCTA a, quant à elle, pour principe d'indemniser les professionnels de leurs seuls frais de déplacement et d'hébergement, c'est précisément pour éviter que de telles déviations se produisent. Relevons ici que le recours à des comédiens réputés est motivé par une volonté de faire de la publicité au festival, le renom attirant des spectateurs et par un souci de légitimité : la participation de personnalités connues est un gage de reconnaissance.

Dans son précédent témoignage, le président de la FNCTA regrettait lui aussi la dépendance instaurée à l'égard des professionnels, ce qui conduit maintenant à la question de savoir s'il est souhaitable et possible que les amateurs soient les seuls producteurs des objectifs qu'ils poursuivent, en reliant cette interrogation à celles de l'indépendance et de la production des valeurs dont ils se réclament.

3.2 Les valeurs du savoir-faire et les rapports entre amateurs et professionnels

L'examen des valeurs associées au savoir-faire passe par l'analyse des relations entre amateurs et professionnels : nous verrons que les éventuelles ambiguïtés génèrent des tensions, qui peuvent être surmontées en clarifiant les positions, dans un respect mutuel.

3.2.1 Les relations aux frontières

Comment les amateurs accomplissent-ils leur projet théâtral, quelles valeurs mobilisent-ils pour améliorer leur acte artistique, ont-ils besoin pour ce faire de se positionner par rapport aux professionnels ? Rassemblant ici des éléments recueillis sur le terrain en rapport avec ces questions, indiquons dès à présent que des tensions, voire des rivalités s'y expriment et rappelons pour les expliquer que professionnels et amateurs remplissent différemment une même fonction dramatique ; cette altérité peut être vécue dans l'indifférence ou provoquer des rencontres suivant toute une gamme de relations : intérêt, curiosité, compagnonnage. Mais si les positions ne sont pas clairement

tenues et quand les situations sont marquées par les difficultés auxquelles sont confrontés les artistes qui cherchent à vivre de leur métier, des sentiments de frustration risquent de naître, et l'émulation de tourner à l'antagonisme, comme en témoignent quelques observations ou témoignages présentés ici ; ces exemples débordent les cas des seuls festivals, qui sont une des occasions de représenter des spectacles et pour nous une des possibilités de relever les valeurs mises en œuvre dans l'activité de production artistique.

À propos de la valeur du travail créateur, peut-on prétendre à une novation absolue, qui ne devrait rien à personne, ne serait-ce pas se prendre pour un génie ? D'un autre côté, le fait d'admettre un héritage doit-il se cantonner dans l'imitation ? On pense à ces préconisations qui recommandent d'apprendre à copier parfaitement pour pouvoir, ensuite, exprimer son propre talent. Mais cela ne revient-il pas à postuler l'existence d'un don qui serait personnel ? Paul Valéry se méfiait du prestige accordé à l'idée d'une capacité qu'auraient des êtres d'exception de s'affranchir de toute influence :

Cette notion du mérite exige une métaphysique très hardie : elle nous mène à concevoir une certaine quantité du pouvoir d'être cause première que nous supposons et que nous prêtons à quelqu'un. Nous faisons, d'ailleurs, en ces matières difficiles et sublimes, des raisonnements si légers que nous assignons, avec une inconséquence remarquable, la dignité la plus élevée aux auteurs que nous déclarons inspirés. Nous croyons de ceux-ci qu'ils sont de purs instruments d'un certain souffle étranger à eux-mêmes et presque à la nature ; nous en faisons des roseaux parlants, par quoi nous leur accordons tout ensemble les honneurs du premier mérite et les immenses avantages de l'irresponsabilité. Au contraire, Messieurs, et malgré la superstition récente, je reconnais un principe particulier de gloire à celui qui choisit, qui ne fait mine d'ignorer les beautés acquises, ou qui reprend dans son heureuse connaissance des trésors que le temps a formés, les moyens de sa perfection. Le mystère du choix n'est pas un moindre mystère que celui de l'invention, en admettant qu'il en soit bien distinct. Et puis, nous ne savons absolument rien sur le fond de l'un ni de l'autre⁴⁴⁷.

Contre ce fétichisme d'un don, qu'il soit inné ou acquis, l'actrice Valérie Dréville défend précisément la valeur du travail qui lui permet de ne pas « être réduite à (s)on talent », par la distance introduite⁴⁴⁸. Refusant la caricature qui opposerait une conception du génie artistique au labeur opiniâtre, nous reprenons à notre compte cette citation de Jacques Brel, dont la présence sur scène nous laisse un souvenir toujours vif :

[– Il faut beaucoup travailler pour réussir, c'est ce que tu as fait. – Oui. Alors y a deux notions là-dedans.]
D'abord réussir quoi ? Il faut s'entendre sur le mot réussir. Je crois qu'on ne réussit qu'une seule chose, on réussit ses rêves. On a un rêve et on essaie de bâtir, de structurer son rêve. Alors, dans ce sens-là, il est

⁴⁴⁷ Paul Valéry, dans son discours de réception à l'Académie française, rendait hommage à Anatole France, le 23 juin 1927, voir <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-paul-valery>.

⁴⁴⁸ Débat « Le théâtre de la valeur », débat des Ateliers de la pensée, organisé par le festival d'Avignon et la revue *Théâtre/Public* le jeudi 9 juillet 2015. Voir <http://www.festival-avignon.com/fr/ateliers-de-la-pensee/2015/theatre-en-travail-le-theatre-de-la-valeur>.

exact que j'ai travaillé pour réussir, pour réussir mon rêve. Or ce rêve était à ce moment-là même pas de chanter, pas du tout, c'était de projeter mon rêve à l'extérieur, ce qui est un phénomène de compensation. Le talent c'est avoir l'envie de faire quelque chose. Je prétends qu'un homme qui rêve tout à coup, il a envie de manger un homard, il a le talent, à ce moment-là, dans l'instant, de manger convenablement un homard, pour le savourer convenablement. Et je crois qu'avoir envie de réaliser un rêve, c'est le talent. Et tout le restant c'est de la sueur, c'est de la transpiration, c'est de la discipline. Je suis sûr de ça. L'art, moi je sais pas ce que c'est, les artistes, je connais pas. Je crois qu'il y a des gens qui travaillent à quelque chose, qui travaillent avec une grande énergie finalement et l'accident de la nature, je n'y crois pas. Pratiquement pas⁴⁴⁹.

Nous voyons dans l'importance donnée à la formation des animateurs de troupes une confirmation de cette valeur du travail que revendiquent ces artistes, auxquels on reconnaît du talent, que ce soit V. Dréville ou J. Brel. On rassemble souvent sous le terme d'« animateur de troupe » différentes fonctions qui sont parfois assumées par différentes personnes, en confondant toutes les responsabilités sous un seul « chef ». Un autre terme pourrait être employé :

Pour désigner cet homme de théâtre, occupé à transposer l'imaginaire de l'œuvre sur le plan concret dans une dynamique artisanale, et se contentant d'interpréter un texte auquel il ne chercherait pas à imposer une esthétique ou une idée préconçue, [... Jean] Vilar préfère au terme de « metteur en scène » celui de « régisseur ». Le régisseur ne s'interpose pas entre l'œuvre dramatique et le public, son rôle est de la rendre accessible⁴⁵⁰.

Cet intérêt pour les animateurs de troupe est confirmé par la FNCTA qui, dès 1960, décide, avec le concours du ministère de l'Éducation Nationale, une réunion d'études avec stages de formation et d'information sur le rôle de la « Société Théâtrale d'Amateur » dans la collectivité et sur les problèmes de l'animateur de ce genre de société⁴⁵¹. Le terme de « société » désignait alors les regroupements d'amateurs, terme renvoyant aussi aux relations entretenues avec l'ensemble de la société civile. En 1975, une enquête révèle que plus de deux mille troupes accepteraient « l'aide d'un conseiller amical et compétent » ; une commission Animation-Formation est créée au mois d'octobre ; le premier stage national d'art dramatique est organisé en mai 1976 à Aix-les-Bains, à l'occasion du 13^{ème} prix Charles Dullin, en vue de former des animateurs bénévoles qualifiés⁴⁵². Ces indications montrent la présence constante dans l'histoire de la fédération du sentiment de responsabilité à l'égard de l'ensemble du corps social, obligation associée à la nécessité de former

⁴⁴⁹ Interview de Jacques Brel par Henry Lemaire (devenu depuis rédacteur de guide gastronomique), « Toute sa vie, l'homme rêve de foutre le camp », enregistré à Knokke-le-Zoute, en 1971. Source : commémoration, vingt ans après le décès du chanteur, archives du *Soir*, 9 octobre 1998. http://archives.lesoir.be/l-interview-de-jacques-brel-par-henry-lemaire-toute-sa-_t-19981009-Z0FVTG.html, consulté le 4 septembre 2016.

⁴⁵⁰ B. BOISSON *et al.*, *La Mise en scène...*, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁵¹ J. DUCROT *et al.*, *Quand les amateurs...*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 23.

les chefs de troupe, souci qui transcende l'opposition⁴⁵³ parfois faite entre « animation socio-culturelle » et « éducation populaire » : le savoir accumulé est transmis, ces connaissances acquises ne se limitent pas au jeu de l'acteur mais concernent tous les aspects des pratiques en amateur, incluant les relations avec les différents partenaires et les pouvoirs publics⁴⁵⁴. Cette démarche réfute la croyance en une prétendue spontanéité qui ferait la valeur des pratiques en amateur : que l'on cherche à créer un spectacle qui se démarque de ce qui existe déjà ou bien que l'on souhaite rendre hommage, ou encore s'inscrire dans un mouvement, il faut acquérir un savoir-faire.

Par rapport à notre interrogation portant sur les relations avec les professionnels, la question de l'autonomie se transforme alors : cet apprentissage peut-il se faire uniquement entre amateurs ? Cette formulation ne passe-t-elle pas d'un préjugé à un autre ? Pourquoi faudrait-il que les amateurs se coupent du monde des artistes qui ont choisi d'en faire un métier ? De plus, quand les amateurs améliorent leur pratique, restent-ils des amateurs ? Sur ce dernier point, en matière de statut, les positions des amateurs ne sont pas toujours clairement tenues et un enseignant dont la troupe a obtenu la licence d'entrepreneur de spectacles⁴⁵⁵, nous a confié son besoin de jouer :

On monte le spectacle, on joue où on peut le jouer, il y a des festivals, des municipalités, des théâtres aussi, dans le cadre professionnel quand ça se trouve. Une pièce, c'est un objet fait pour être montré, un écrin. On a fait deux saisons à Avignon, deux dans un théâtre à Montpellier, une fois de dix dates, une fois de treize dates, il n'y a pas d'estampille amateur, même au moment de la création. Après, je suis amateur parce que je n'ai jamais eu le courage d'accepter la précarité de la vie professionnelle, la pièce tourne dans les festivals amateurs comme celui-là, elle va là où elle peut aller, où on nous demande, où on a postulé⁴⁵⁶.

On pourrait s'étonner qu'une troupe amateur possède la licence d'entrepreneur de spectacle. Cependant, il n'y a pas incompatibilité en soi, c'est même une obligation si la troupe embauche plus de six fois dans l'année un intermittent du spectacle : metteur en scène qui les accompagne ou régisseur lumière ; certaines troupes prennent aussi la licence, car dans certaines régions, celle-ci est obligatoire pour recevoir une subvention. On conçoit toutefois que cette situation sème un certain trouble dans les esprits, donnant une impression de confusion des rôles : la valeur associée au travail, au lieu de rapprocher les amateurs et les professionnels, semble les faire entrer en

⁴⁵³ Rappelons que, dans le sigle FNCTA, la dernière lettre renvoie, non pas aux amateurs mais à l'animation (voir M.-M. MERVANT-ROUX, « Des " sociétés d'amateurs " ... », *op. cit.*, p. 69). Cette dichotomie a notamment été évoquée par Marie-Christine Bordeaux lors du débat « Comment réinterroger la notion d'éducation populaire au XXI^e à l'heure des réseaux sociaux », organisé le 19 juillet 2016 par l'association Nouveaux enjeux sur la culture, les transformations artistiques et la révolution technologique (NECTART), en partenariat avec le festival d'Avignon. M.-C. Bordeaux fait référence aux travaux de Franck Lepage et de Geneviève Pujol. Voir Franck LEPAGE, [coordonné par l'équipe de *Cassandra* à partir des enquêtes réalisées par] *Éducation populaire, une utopie d'avenir*, Paris, Éditions Les liens qui libèrent, 2016 ; Geneviève POUJOL, *L'Éducation populaire : histoire et pouvoirs*, Paris, Éditions Économie et humanisme – Éditions Ouvrières, Collection Politique sociale, 1981.

⁴⁵⁴ Voir en annexe le sommaire du Manuel de l'animateur-intervenant.

⁴⁵⁵ C'est la législation sur les organisateurs occasionnels du spectacle qui s'applique : Circulaire du 13 juillet 2000. Source : courriel de Gilles el Zaïm, délégué général de la FNCTA, 7 septembre 2016.

⁴⁵⁶ Entretien T09.

concurrence, selon le mécanisme de la rivalité mimétique⁴⁵⁷. Les frontières apparaissent floues également au sujet de la troupe du Théâtre Pan, composée d'amateurs, dont la comédienne professionnelle qui l'anime déclare que « la participation aux festivals est une formidable source d'inspiration pour de jeunes artistes en quête des outils dramaturgiques nécessaires à la réussite de leur formation aux arts du spectacle⁴⁵⁸ ». On pourrait interpréter ces propos en considérant que les membres de la troupe sont des amateurs, pour l'instant, en attendant d'en faire un métier.

Nous avons rencontré une situation symétrique avec les « Estivales » du Théâtre du Peuple de Bussang, qui n'est pas d'un festival de théâtre amateur mais où les amateurs ont le plaisir de partager la scène avec des professionnels : le reproche est émis, de façon récurrente, que certains participants aux stages de sélection en lien avec le spectacle d'été soient des élèves d'école de théâtre et non des amateurs⁴⁵⁹. De plus, certains spectateurs regrettent que les amateurs soient cantonnés dans des rôles de moindre importance, quand ils ne sont pas masqués⁴⁶⁰. Cette critique est injuste à plusieurs égards : il se comprend aisément que les personnages les plus importants soient occupés par ceux qui sont en mesure de consacrer plus de temps à les travailler, d'une part ; d'autre part, le même reproche peut être adressé envers les troupes amateurs dans lesquelles ce sont souvent les mêmes qui se voient attribuer les partitions les plus importantes⁴⁶¹. Le spectacle est un ensemble qui existe grâce à la contribution que chacun y apporte : ce point, qui devrait constituer une évidence, est démenti par les comportements de vedettariat et les jalousies qui en résultent. L'avis selon lequel une pièce est réussie grâce aussi bien aux petits personnages qu'aux « têtes d'affiche », rejoint le conseil de camper avec soin les traîtres et les méchants ; suivant un souci de respect de chacun que nous relierons à cette considération, rappelons que Bertolt Brecht ne permettait jamais « qu'un comédien, c'est-à-dire un individu de la pièce, soit sacrifié “en faveur” de la pièce, pour la tension ou pour le rythme⁴⁶² ». Cette estime, accordée à tous sans distinction s'est d'ailleurs traduite dans la recommandation suivante : « Je suis pour que les meilleurs comédiens des théâtres

⁴⁵⁷ Le mécanisme est postulé par René Girard, voir note 544, p. 214.

⁴⁵⁸ Joséphine CHECCO-POUGET, *Le Songe d'une nuit d'été. Dossier de mise en scène*. Document communiqué à titre personnel, § « Note de mise en scène ».

⁴⁵⁹ Entretien en août 2014 avec Vincent Goethals, directeur du Théâtre du Peuple : « c'est un reproche que font certains membres du CA, selon lesquels il y aurait trop de jeunes en voie de professionnalisation mais il n'y a pas de raison de les exclure par principe, du moment que la proportion ne devient pas trop importante. C'est mon fils Clément qui m'avait fait la remarque, que j'ai trouvé pertinente, que c'était injuste pour les jeunes en voie de professionnalisation : ils ne sont pas pris dans les productions pro et n'auraient pas le droit de postuler à Bussang ».

⁴⁶⁰ Nous avons relevé de tels reproches dans le livre d'or du spectacle *La jeune fille folle de son âme*, de F. Crommelynck, en 2013 : certains amateurs n'apparaissent à visage découvert qu'au moment des saluts. Les spectateurs qui faisaient ces critiques ont pourtant assisté à des représentations dans lesquelles les comédiens portent des masques, sans que cela les gêne : avançons l'hypothèse que la remarque porte sur le fait que ce soit précisément les amateurs qui étaient masqués et non les professionnels. Dans une même perspective, ils regretteraient également que les rôles des artisans dans *Le Songe d'une nuit d'été*, de W. Shakespeare, soient tenus par des amateurs...

⁴⁶¹ Récrimination que nous n'avons pas entendue aussi ouvertement formulée dans notre enquête mais que nous avons devinée plus d'une fois, ainsi que dans le cadre plus large de notre expérience.

⁴⁶² Bertolt BRECHT, *L'Art du comédien*, trad. Jean Tailleur et Guy Delfel, traduction des inédits, choix des textes, préface et notes de Jean-Louis Besson. - Nouvelle édition révisée et augmentée sous la direction de Jean-Marie Valentin, Paris, L'Arche Éditeur, 1999 [édition originale 1992], p. 176.

professionnels mais jouent également dans les groupes d'amateurs⁴⁶³ » ; cet avis, écrit vers 1951, ne serait guère audible dans le contexte de la France en 2016, où les présomptions de salariat, d'acte de commerce et de lucrativité jettent des ombres sur les pratiques en amateur⁴⁶⁴.

De même qu'il est fréquent chez les amateurs que les personnes qui assument de grands rôles soient aussi celles qui s'investissent beaucoup dans le fonctionnement de la troupe, il n'y a pas à s'étonner que ceux qui ont choisi de se consacrer au métier d'acteur se voient confier sur le plateau la majorité des rôles supposant plus d'expérience et de maîtrise. On peut analyser ces griefs en termes de jalousie, y voir une forme de ce ressentiment que dénonce Friedrich Nietzsche, une vengeance en réaction d'une incapacité à agir.

La révolte des esclaves dans la morale commence lorsque le ressentiment lui-même devient créateur et enfante des valeurs : le ressentiment de ces êtres, à qui la vraie réaction, celle de l'action, est interdite et qui ne trouvent de compensation que dans une vengeance imaginaire. Tandis que toute morale aristocratique naît d'une triomphale affirmation d'elle-même, la morale des esclaves oppose dès l'abord un « non » à ce qui ne fait pas partie d'elle-même, à ce qui est « différent » d'elle, à ce qui est son « non-moi » : et ce non est son acte créateur. Ce renversement du coup d'œil appréciateur — ce point de vue nécessairement inspiré du monde extérieur au lieu de reposer sur soi-même — appartient en propre au ressentiment : la morale des esclaves a toujours et avant tout besoin, pour prendre naissance, d'un monde opposé et extérieur : il lui faut, pour parler physiologiquement, des stimulants extérieurs pour agir ; son action est foncièrement une réaction. Le contraire a lieu, lorsque l'appréciation des valeurs est celle des maîtres : elle agit et croît spontanément, elle ne cherche son antipode que pour s'affirmer soi-même avec encore plus de joie et de reconnaissance, — son concept « bas », « commun », « mauvais » n'est qu'un pâle contraste né tardivement en comparaison de son concept fondamental, tout imprégné de vie et de passion, ce concept qui affirme « nous les aristocrates, nous les bons, les beaux, les heureux ! » Lorsque le système d'appréciation aristocratique se méprend et pêche contre la réalité, c'est dans une sphère qui ne lui est pas suffisamment connue, une sphère qu'il se défend même avec dédain de connaître telle qu'elle est : il lui arrive donc de méconnaître la sphère qu'il méprise, celle de l'homme du commun, du bas peuple⁴⁶⁵.

Sans partager la partie du discours sur le comportement en « maître » ou en « esclave », on peut noter la dénonciation d'une action qui a besoin de quelque chose contre quoi réagir, Nietzsche

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁶⁴ « Le Code du travail, dans ses articles L. 7121-3 et L. 7121-4, pose une présomption de salariat dans le spectacle vivant et ce, "quelle que soit la qualification donnée au contrat par les parties". Autrement dit, tout artiste qui participe à une représentation de spectacle vivant est réputé avoir un contrat de travail et doit être rémunéré en conséquence » ; l'article L. 110-1 du Code de commerce répute les actes commerciaux et l'article L. 8221-4 du Code du travail définit des critères pour qualifier une activité en activité lucrative. Voir Gilles EL ZAÏM, « Quelle place pour les amateurs », in *Les idées en mouvement, Le mensuel de la ligue de l'enseignement*, mai 2014, n° 219, p. 12 ; pour une présentation détaillée des différents textes applicables à la pratique en amateur, cet article renvoie au supplément *Pratiques en amateurs de Juris associations* rédigé par la Cofac, Dalloz - Juris éditions, 2013.

⁴⁶⁵ Friedrich NIETZSCHE, *Œuvres complètes, vol. 11, Généalogie de la morale*, traduction Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1900 [troisième édition], p. 51.

célébrant l'action véritablement créatrice, celle qui ne prend sa source qu'en elle-même, qui relève de ce mérite dont doute Valéry.

L'ambiguïté rencontrée chez certains amateurs⁴⁶⁶ favorise-t-elle des passages de frontières ressentis comme dangereux par des artistes qui doivent se battre tous les jours pour défendre les droits leur donnant accès au régime de l'intermittence ? Et quand l'émulation s'aiguise, la revendication d'autonomie peut aussi conduire à la concurrence, une compétition qui n'est pas toujours bien vécue, génératrice d'amertume ou de conflits.

Il arrive que de l'aigreur se fasse jour et se manifeste de façon violente : à Bussang, des échos de débats nous sont parvenus, de la part d'administrateurs représentant les amateurs au sein de l'association qui gère le théâtre, confirmant à quel point ces désaccords esthétiques sur la place des amateurs et l'image qui en résulte, agitent les réunions ; l'âpreté des propos a pu dépasser l'agressivité verbale et se traduire par le non renouvellement de membres du bureau, sur fond de mise en question des choix de direction artistique⁴⁶⁷. Ce cas concerne les relations entre amateurs et professionnels dans un théâtre prestigieux, classé monument historique et subventionné mais nous avons deviné des différends, d'une violence potentiellement comparable à celle que nous rapportons, entre amateurs au sein d'un même comité de programmation d'un festival ou entre membres d'un comité et responsables de la fédération, ou encore dans les relations entre troupes. C'est ce qui se produit quand les valeurs entrent en conflit, sans qu'il soit possible de les séparer, ni de les qualifier comme relevant d'un ordre purement et strictement esthétique ou social.

3.2.2 Le respect mutuel, un remède à une mise en concurrence délétère ?

Les oppositions ne surgissent pas seulement entre amateurs, elles naissent aussi parfois du sentiment qu'éprouvent certains professionnels que les amateurs leur font une concurrence déloyale, ou de l'impression ressentie par des amateurs qu'ils ne sont pas reconnus à leur juste valeur. Ces facteurs de discorde ne sont pas spécifiques aux festivals, ils n'en sont pas exempts non plus et notre étude des contradictions entre valeurs ne serait pas complète si elle ne les envisageait pas et si nous n'esquissions pas une solution pour les surmonter, basée sur l'estime réciproque.

⁴⁶⁶ Il s'agit probablement d'un biais expérimental, les enquêtes montrant que peu d'amateurs ont envisagé une carrière professionnelle, voir M.-M. MERVANT-ROUX, « Des " sociétés d'amateurs " ... », *op. cit.*, p. 69. Le rapport Bernard Latarjet préconise l'établissement d'un cadre juridique, social, fiscal clarifiant le statut d'amateur, voir « Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant », 2004, http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/latarjet/rapport_7mai2004.pdf, consulté le 4 septembre 2016.

⁴⁶⁷ Les échanges portaient sur la façon, jugée méprisante par certains, de présenter le groupe des personnes atteintes de troubles relationnels, rôles tenus par des amateurs dans la pièce *Small Talk*, de Carole Fréchette, en 2014.

Les tensions observées entre amateurs et professionnels dans le cadre de notre étude héritent d'une histoire que Laurent Fleury a retracée dans sa « généalogie d'un "théâtre sans qualités" » : la création du ministère des Affaires culturelles, s'accompagna de « coups portés » au théâtre amateur et d'une « mise en concurrence entre amateurs et professionnels » qui s'ensuivit⁴⁶⁸. Pour éclairer la situation au moment de notre recherche, il est utile de compléter l'analyse de L. Fleury, publiée en 2004, par quelques éléments relatifs aux évolutions de contexte survenus depuis l'annulation des festivals en 2003, après un rappel du point de vue des professionnels sur leurs relations avec les amateurs⁴⁶⁹.

Dès la fondation de l'Union des artistes en 1917, jusqu'aux conventions collectives de 1937, Mathieu Grégoire note que l'horizon d'émancipation des acteurs dramatiques, lyriques et cinématographiques français suivait le modèle de professions « à ordre » comme les médecins ou les avocats, visant à fermer le marché ; la licence d'acteur se voulait le moyen privilégié, répondant à un triple objectif de valorisation : économique (par la rareté), artistique (par la sélection des « bons ») et moral (par la probité) ; à ces trois niveaux, l'amateurisme constituait une figure de repoussoir multiforme et la licence d'acteur était un brevet de capacité⁴⁷⁰. Après la Libération, l'amateurisme n'a plus été plus considéré comme un ensemble indistinct à combattre sans nuances, on a distingué l'amateurisme « marron », à éradiquer et l'amateurisme « pur », à soutenir⁴⁷¹.

Ce n'est qu'en juillet 2016, soixante-trois ans après la parution du décret n° 53-1253 du 19 décembre 1953, qu'une nouvelle loi a été votée⁴⁷². Les tentatives de mise à jour s'étaient jusqu'alors soldées par des échecs, souvent attribuables à des causes relevant plutôt des difficultés rencontrées par les artistes professionnels dans leurs relations avec leurs employeurs et avec l'État, qu'en lien avec les pratiques en amateur.

[En juillet 2013], le ministère de la Culture avait mis en place des concertations pour un projet de texte sur la pratique amateur dans le cadre de l'élaboration d'une loi sur la Création artistique dans les domaines du spectacle vivant et des arts plastiques. Autour de la table, des représentants des associations et fédérations de pratique amateur (Cofac 3, Bagads...), des artistes et des entrepreneurs du spectacle vivant. Objectifs : donner une définition positive de l'amateur, sécuriser la pratique et permettre son exposition tout en assurant une protection légitime des artistes professionnels. En février [2014], la presse et les médias se sont fait l'écho des inquiétudes de l'Association du Puy du Fou, ouvrant ainsi une polémique avec le ministère⁴⁷³.

⁴⁶⁸ L. FLEURY, « Généalogie... », *op. cit.*, p. 51-74. Les termes entre guillemets sont employés par L. Fleury p. 59 et 64.

⁴⁶⁹ Voir note 8, p. 4.

⁴⁷⁰ M. GREGOIRE, *Les Intermittents...*, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁷² Voir note 8, p. 3 et note 9, p. 4.

⁴⁷³ G. EL ZAÏM, « Quelle place... », *op. cit.*, p. 12. Gilles el Zaïm est administrateur de la Coordination des Fédérations et Associations de Culture et de Communication (COFAC) et délégué général de la FNCTA. La COFAC est une coordination qui rassemble une vingtaine de fédérations (plus de 40 000 associations) culturelles les plus

En juillet 2015, un colloque s'est tenu à Bussang, à partir d'une interrogation lancée à sept metteurs en scène qui se sont succédé à la direction du Théâtre du Peuple⁴⁷⁴ : « La participation d'acteurs amateurs dans des créations professionnelles modifie-t-elle votre rapport à la mise en scène ? » La question a vite été détournée pour noter que la proportion d'amateurs n'était pas la seule raison d'être du Théâtre du Peuple : à une époque, il y avait plus de professionnels sur le plateau et, quand il fut décidé de redonner une place importante aux amateurs, il y eut des ateliers de formation, une activité à l'année invisible, mais aussi déterminante, supposant l'engagement de nombreuses personnes qui ne cherchaient pas toutes l'honneur du plateau. Cette intervention⁴⁷⁵ illustre, une fois encore, la dimension d'expérience de vie totale que revêt l'acte artistique, elle fut complétée par l'évocation de nombreux souvenirs, jusqu'à ce que Vincent Goethals, l'actuel directeur aborde le point qui nous préoccupe :

Une autre question, pour alimenter le débat, c'est une vraie question nationale : est-ce que les acteurs amateurs ne volent pas le travail des professionnels ? C'est une question qu'on se pose tout le temps, parce que, qu'est-ce qui fait la différence entre un professionnel et un amateur ? Ce n'est pas le talent, je pense que, des deux côtés, il y a des gens qui ont du talent et des gens qui n'en ont pas. La réussite n'est pas toujours celle du talent, la différence est que quelqu'un a fait le pas de dire : je fais ma vie de ce métier, c'est un vrai choix que ne fait pas l'amateur. Est-ce que pour autant l'amateur vole le travail du professionnel ?

Patrick Schoenstein, président de la FNCTA, animait la réunion. Il s'adressa alors à Floriane Mercier, responsable du bureau des pratiques en amateur au ministère de la Culture⁴⁷⁶, qui était présente dans la salle pour lui demander son point de vue, ce qu'elle fit :

Je n'ai pas de réponse, toute seule et tout de suite, puisque, comme vous le savez, il y a un débat de fond sur le statut. Vous l'avez dit, dans le jeu et dans le plaisir d'être là ensemble sur scène, la distinction n'a pas trop de sens au regard du contenu artistique. Pour autant, la réalité économique des choses existe. C'est un vieux serpent de mer dans les politiques culturelles, qu'on a essayé à plusieurs reprises de traiter. Encore cette fois, la nouvelle loi sur la création, l'architecture et le patrimoine que la ministre va présenter à l'automne devant l'Assemblée nationale, permettra, on verra si cette fois on y parvient, d'avoir un article, un amendement qui traite cette question, qui donne un statut entendu au sens de situation de fait et pas en tant que situation juridique figée. Autrement dit, un cadre pour préciser les conditions de production des amateurs

représentatives, œuvrant dans les différents champs de la culture tels que : le Patrimoine, le Théâtre, les Musées, la Musique (écoles et ensembles vocaux, instrumentaux et traditionnels), le Cinéma, les Écoles de Cirque, les Foyers Ruraux et les MJC. La COFAC est aussi un lien entre Culture et Éducation (source : site <http://www.cofac.asso.fr/>).

⁴⁷⁴ Ce colloque, sous l'égide du ministère de la Culture, était organisé par la FNCTA et animé par Patrick Schoenstein, président de la FNCTA, a eu lieu le 26 juillet 2015, en présence des anciens directeurs du Théâtre du Peuple : Philippe Berling, Jean-Claude Berutti, Pierre Diependaële, Tibor Egervari, Pierre-Étienne Heymann, François Rancillac, de Vincent Goethals, l'actuel directeur et de Jack Ralite, membre du comité des sages de l'association du Théâtre du Peuple. Ce qui suit provient de nos notes personnelles de transcription, à partir de l'enregistrement fourni en vue d'établir un compte rendu commun à la FNCTA et au ministère de la Culture.

⁴⁷⁵ François Rancillac évoque sa mise en scène d'*Ondine*, de Jean Giraudoux, en 1991, avant sa nomination au titre de directeur artistique, pour une durée de trois ans, en 1992.

⁴⁷⁶ Floriane Mercier était dans le public : notons que, tout en assumant la responsabilité qui lui échoit, son intervention n'était pas programmée.

et de tous les acteurs, metteurs en scène, tous ceux qui font le spectacle. C'est un dialogue social, on s'y emploie. On essaie de trouver des équilibres, que chacun y trouve son compte et que tous continuent à avoir le plaisir de jouer ensemble.

Je profite d'avoir le micro pour vous relancer sur cette question, parce que je la trouve très intéressante. La question initiale, de savoir ce que ça a changé, vous l'avez tous très bien dit, c'est le lieu, Bussang, qui fait que c'est naturel que des amateurs et des professionnels travaillent ensemble, alors comment, dans la suite de vos projets, avez-vous prolongé cette expérience, est-ce que c'est quelque chose que vous avez gardé et, si oui, pourquoi, comment avez-vous fait vivre ce que vous avez rencontré à Bussang et peut-être avant ?

Cette tentative de revenir au sujet fit long feu, l'intervenant suivant⁴⁷⁷ fit état de « grosses inquiétudes, de la part du syndicat dont je suis adhérent, le syndicat des artistes français interprètes CGT, sur la place des amateurs dans les spectacles professionnels, avec la crainte, fondée, je crois, que – ça ne s'applique pas à Bussang évidemment – que certaines productions, utilisent des amateurs à des fins économiques pour les substituer à des professionnels ». Un autre orateur fit une remarque qui explique pourquoi les amateurs en viennent à être perçus comme des concurrents :

Vous nous avez posé une question : la rencontre avec des amateurs a-t-elle changé notre pratique ? Il me semble qu'on doit être très prudent sur la réponse à cette question, ce n'est pas le travail avec des amateurs qui a changé notre pratique, c'est la rencontre, le choc, avec un lieu, qui, historiquement, a vu naître, d'une manière ou d'une autre, une rencontre indispensable entre des gens dont c'est le métier et des gens pour qui c'est uniquement un plaisir. Il ne faut pas oublier cela, qui ne marche que si chacun est à sa place, il ne faudrait pas créer des mélanges. Ce n'est pas pour autant qu'on ne se mélange pas, bien au contraire, mais ça ne marche que si chacun sait ce qu'il a en soi, ce qu'il peut apporter à l'autre⁴⁷⁸.

Le Théâtre du Peuple bénéficie d'un statut particulier, puisque professionnels et amateurs s'y côtoient sur scène depuis sa fondation en 1895, sans que les syndicats y aient trouvé à redire ; l'observation n'en a pas moins une portée générale : il appartient à chacun d'être conscient de la place qu'il occupe et d'en assumer les responsabilités ; lorsqu'on oublie cette recommandation élémentaire, la porte est ouverte aux risques de confusion, sources de conflits.

Les interventions qui suivirent confirmèrent à quel point les considérations économiques viennent interférer avec les enjeux artistiques, jusqu'à ce que la parole soit passée à la salle. La première question, posée par une plasticienne, fut de demander si les amateurs qui jouent sur le plateau à Bussang sont rémunérés, à laquelle le V. Goethals répondit :

Très concrètement, qui a les moyens d'avoir vingt-et-une personnes sur un plateau et de monter *L'Opéra de Quat' sous*, à part la Comédie-Française, l'Odéon, le TNP, c'est compliqué. Notre chance à Bussang, c'est que nous avons des amateurs qui ne sont pas payés et des professionnels qui acceptent d'être payés 2000 €

⁴⁷⁷ Pierre-Étienne Heymann a dirigé la saison 1990.

⁴⁷⁸ Jean-Claude Berutti a dirigé les saisons de 1998 à 2002 au Théâtre du Peuple, entamant la professionnalisation des équipes administratives. Voir B. BOISSON *et al.*, *Le Théâtre du Peuple...*, *op. cit.*, p. 286.

brut par mois, ça n'existe pas non plus, nulle part ailleurs. C'est un peu la règle du jeu à Bussang, ce qui permet de proposer des créations de qualité.

Après quelques échanges, un compositeur de musique⁴⁷⁹, membre du SFA-CGT, prit la parole après s'être présenté :

Je suis content d'avoir entendu ce que je viens d'entendre, parce que les professionnels sont aussi des gens qui aiment leur métier et qui souffrent de plus en plus de ne pas pouvoir l'exercer, c'est ça le problème. Nous revendiquons aussi le terme d'amateur, nous aimons ce que nous faisons. Je crois que le problème est plutôt en termes de professionnel et non-professionnel : ceux qui ont choisi de faire ce métier, il faut qu'il y ait des gens qui sont là le lundi matin à 9 heures et pas simplement le samedi à 14 heures. Au-delà de cela, la différence n'est bien évidemment pas dans la compétence ni dans le talent, elle est dans ce choix et, de manière très prosaïque, dans la fiche de paye. Quand j'entends parler de statut des amateurs, ce qui ressemble au statut des bénévoles, j'ai très peur. C'est une arme pointée contre un vrai statut qui est en train de prendre du plomb dans l'aile d'une manière générale, le statut des salariés, le seul que nous ayons dans ces métiers-là. Au-delà, je crois que nous avons une menace commune entre les amateurs et les professionnels, il y a un danger qui pointe : l'utilisation croissante d'amateurs, de spectacles amateurs, dans le circuit qu'on appelle commercial. Je prends un exemple, j'ai entendu, de mes propres yeux, si je puis dire [*rires*], à vingt kilomètres d'ici, vers l'Est, sur le col, dans un relais culturel, le directeur a présenté la saison en annonçant, pratiquement à la virgule près : « cette année, nous ouvrons plus grandes les portes de notre programmation aux spectacles amateurs car nous avons des difficultés financières », point. Je lui sais gré de ne pas avoir prétendu que c'était pour promouvoir le spectacle amateur, il a été très sincère. Ce n'est pas seulement la question de voler le pain des professionnels, c'est, pour les amateurs, se laisser gruger de ce qui fait le fondement de leur engagement amateur, c'est-à-dire la gratuité et le bénévolat. Contrairement à ce qui a été dit tout à l'heure, la meilleure parade que les amateurs peuvent nous apporter, c'est d'exiger, lorsqu'il y a un contexte commercial, d'être rémunérés.

Ce militant syndical rappelait ainsi que le désintéressement, terme souvent employé pour caractériser de façon valorisante les pratiques en amateur, n'exonère pas les troupes de leurs responsabilités envers le corps social, en particulier à l'égard de ceux qui ont fait le choix de consacrer leur vie à un métier artistique. La qualité esthétique qu'un spectacle réussit à atteindre ne fait qu'accroître le devoir qui incombe aux amateurs : ils ont à réfléchir aux conséquences que leurs actions ont pour les autres, ceux qui luttent au quotidien pour défendre leur art. Appelé à conclure, Jack Ralite improvisa un vibrant discours, consultant à l'occasion les notes qu'il avait jetées sur le papier ou des documents qu'il avait apportés. Sénateur communiste engagé de longue date dans la défense de la culture⁴⁸⁰, il revint sur cette question du statut :

⁴⁷⁹ Daniel Muringer.

⁴⁸⁰ Voir par exemple sa communication pour les 50 ans du théâtre de la Commune, créé en 1965 : <http://lacommune-aubervilliers.fr/penser-a-neuf-pour-les-50-ans> ou *Complicités avec Jean Vilar – Antoine Vitez*, Paris, Éditions Tirésias, 1996.

Roger Planchon, en 1967, dans un colloque que [Jean] Vilar m'avait demandé d'organiser, disait : « nous sommes chercheurs ». Et puis, il y a les gens du peuple ; et, trop souvent, les chercheurs croient qu'ils peuvent se passer des gens du peuple, ils disent : nous sommes des experts ; et les gens du peuple, voyant les chercheurs et, voyant qu'il y a une contradiction, apparente ou réelle, entre leur expérience et celle des chercheurs, se mettent à dire : le concept, ça ne m'intéresse pas. Vous voyez qu'il y a même un risque d'instrumentalisation réciproque, les chercheurs disant : nous sommes l'expertise sociale, c'est la gouvernance, pour reprendre un mot que je ne peux pas aimer ; les autres disant : le concept, ce n'est pas intéressant. Et pourtant, j'ai été Maire pendant des années d'Aubervilliers, il y avait des chercheurs, d'une certaine manière le Maire et les conseillers municipaux le sont ; mais il y avait la population. Cette population était pauvre mais elle n'était pas que pauvre, on n'était pas confronté seulement aux malheurs de ces gens, parce que, pour vivre, ils se trouvent des solutions, ils s'inventent des rêves et ils s'en sortent un peu avec ça. Et le chercheur a besoin de cette donnée-là, et cette donnée-là est inassimilable à l'expertise, dont on ne peut pas se passer, mais on ne peut pas se passer du chercheur non plus. Les technocrates, je ne les aime pas, mais les chercheurs, je les aime et c'est ce travail de rencontre, parce que le chercheur fabrique des connaissances et l'amateur est porteur de connaissance en acte, dont il ignore qu'elle est une connaissance, il faut le mettre en travail pour qu'il y accède. Ça veut dire que le chercheur doit écouter éperdument les connaissances en acte de celui que, si on ne le considère pas, certains appellent « le barbare », dans la cité. Il n'est pas barbare, il sait, mais autrement.

C'est cette dialectique de rencontre qu'il faut nourrir et vous le voyez bien, cela ne concerne pas seulement l'art, cela concerne la vie démocratique, cela concerne tous les domaines de la vie sociale, de dire et de faire en sorte, de voter les lois qui garantissent un gouvernement du peuple qui soit] populaire. C'est une des plus grandes revendications humaines et votre bataille, à vous, les artistes, s'inscrit dans cette revendication. Et, bien évidemment, s'ils ont cette originalité, pour se mettre ensemble, il faut qu'ils cherchent un en-commun, et ils n'entrent pas dans cet en-commun, que d'ailleurs ils contribuent à fabriquer, avec le même statut que celui qu'ils avaient au départ. Il faut même garder cette différence de statut, cette inéliminable différence, si on est vraiment démocrate.

Précisons que, la neutralité axiologique dût-elle en souffrir, nous partageons ces propos d'un homme politique engagé dans une ardente défense du rôle de la culture : la pratique artistique ne saurait être dissociée de l'investissement dans la société, elle y est indissociablement liée, la notion d'intrication des valeurs a pour nous des conséquences aussi bien politiques qu'artistiques. Cette prise de position étant assumée de notre part, poursuivons l'exploration des enjeux que soulève cette question du statut :

[C']est une bataille énorme, que l'on doit engager et, à Bussang, elle est bien engagée, réunissant amateurs et professionnels. Les connaissances en acte, il n'y a pas d'autre éloge à faire de l'amateur, c'est une place à part mais c'est une place dont la démocratie a besoin : c'est un peu comme l'électeur et celui qui est élu, l'élu croit qu'il sait tout, il a tort ; celui d'en bas dit qu'il ne sait pas, il a tort aussi. Mais ils n'ont pas la même connaissance, on employait tout à l'heure le mot de « statut », méfions-nous en. C'est le mot de « liberté »,

qu'il faut reprendre et la liberté n'est pas encore garantie chez nous, amateurs ou monde ouvrier, pour qu'ils aient droit à accéder à la fabrication de l'avenir. Et le mariage d'ici, le nouage d'ici, entre les uns et les autres, est prometteur et d'intérêt national, parce qu'il nous dit comme [Albert] Camus : soyons solitaires-solidaires, soyons un singulier collectif. On a longtemps vécu sous le collectif, on a vu ce que ça a donné, ce n'est pas la peine de recommencer. Maintenant nous vivons sous l'individualisme, on voit ce que ça donne, ce n'est pas la peine de continuer [rires]. Il faut donc marier ensemble : l'individualité, cette grande conquête historique et le collectif, qui est la réunion de ceux-ci. Et pour que ce ménage soit riche, il faut qu'il y ait du collectif dans la singularité et il faut de la singularité dans le collectif, c'est comme ça qu'on pourra s'en sortir.

À l'issue de ce débat, nous estimons que les professionnels et les amateurs ont besoin les uns des autres et que leurs relations les enrichissent mutuellement, pourvu que chacun soit conscient de la place qui est la sienne et s'y tienne, faute de quoi la coopération risque de tourner à la confrontation. Intégrant des remarques recueillies lors de nos entretiens, nous précisons pourquoi l'indifférence n'est pas envisageable : les amateurs qui veulent acquérir un savoir-faire technique ont tout à gagner à bénéficier de l'expérience de ceux qui consacrent toute leur vie à leur métier ; de leur côté, les professionnels auraient tort de ne pas voir que les amateurs constituent une part importante de leur public, un « vivier de futurs spectateurs », pour reprendre l'expression employée par Thierry Visentin, un membre du TQS.

Cette idée, souvent avancée par nos interlocuteurs, illustre un soutien indirect qu'apportent les amateurs au bénéfice des professionnels : l'accès aux spectacles présentés par les amateurs a un caractère moins intimidant, le sentiment de plus grande proximité avec les acteurs aide ceux qui n'ont jamais mis les pieds dans une salle à « franchir le pas », les hésitants risquent moins d'être freinés par l'impression de ne pas maîtriser les codes requis pour entrer dans un lieu auréolé de prestige⁴⁸¹. Parmi les facteurs qui favorisent ce premier passage, la connaissance des acteurs a un effet rassurant ; le prix des places, qui reste modeste la plupart du temps, devient un obstacle matériel moins handicapant, ce blocage est même levé lorsque le festival est gratuit.

T. Visentin, également administrateur de la MJC de Narbonne, militant convaincu de l'éducation populaire, a souligné le rôle de « formation des spectateurs » que joue le festival – une fonction de « désacralisation », a avancé une responsable de fédération de la région parisienne. Avec le temps, les spectateurs se familiarisent et osent tenter des excursions vers le théâtre professionnel, comme nous l'ont affirmé plusieurs témoignages au sujet de la ville de Narbonne : après dix ans d'existence et de succès du festival de théâtre amateur, la municipalité a été convaincue que la création d'une scène nationale avait toutes les chances de rencontrer un public,

⁴⁸¹ Une enseignante nous a raconté l'anecdote suivante : organisant une sortie au TNB, des enfants lui ont demandé avec inquiétude s'il fallait porter une cravate ou mettre une robe de sortie, comment s'habiller. Sur la notion de capital symbolique et sur son emploi en vue de conforter les positions dominantes, voir l'ouvrage de Pierre Bourdieu, *La Distinction*.

l'ouverture eut lieu en 1994, confirmant que les pratiques en amateur peuvent aussi avoir des retombées positives chez les professionnels.

Pour que l'enrichissement ne soit troublé par aucune ombre, les amateurs ne doivent pas se faire d'illusion sur leur talent et être conscients que la qualité dépend aussi du travail accompli. Sur ce point, la comparaison du temps passé, entre amateurs et professionnels, ne prend pas en compte tous les autres paramètres, ne serait-ce que sur les plans de l'expérience antérieure⁴⁸² et des sacrifices consentis : pour une quantité d'heures données, correspondant au temps de répétition jugé nécessaire⁴⁸³, le résultat ne sera pas le même, selon que les séances auront été ramassées sur une courte période ou étalées dans le temps.

Tenir sa place, dans le respect de l'autre : ce précepte suscite parfois une attente de réciprocité en retour, les amateurs qui estiment les professionnels ne se sentent pas toujours reconnus à leur juste valeur. Si l'on trouve normal que les amateurs aillent voir les professionnels, pourquoi le souhait symétrique paraît-il saugrenu à qui considère que ce serait une perte de temps ? Une telle attitude n'entretient-elle pas, sinon un préjugé, du moins une indifférence, à l'égard des amateurs, qui en éprouvent de l'amertume. Ainsi à Rennes, où pourtant Guy Parigot avait fait ses armes chez les amateurs avant de fonder la Comédie de l'Ouest (CDO), avec lesquels il avait gardé d'excellents liens⁴⁸⁴ ; en revanche, Stanislas Nordey, du temps où il dirigeait l'École du TNB, n'a jamais trouvé le temps de venir assister aux représentations données dans le cadre des stages organisés par ses élèves et destinés aux amateurs, et François Le Pillouër, quand il dirigeait le TNB, a invariablement donné la priorité aux matches du Stade Rennais. Ces doléances ne concernent pas le seul cas Rennais, nous avons entendu de nombreux griefs du même ordre tout au long de nos entretiens et au cours de notre pratique⁴⁸⁵.

Des griefs de cet ordre infléchissent de façon négative le besoin de reconnaissance, le transformant en ce ressentiment évoqué plus haut⁴⁸⁶, qui s'exacerbera d'autant plus que la dimension affective entre beaucoup plus en ligne de compte dans les activités artistiques que dans les autres secteurs⁴⁸⁷. Mais si on poursuit dans cette direction, comment les acteurs, professionnels

⁴⁸² Étant entendu qu'il arrive souvent que des amateurs aient beaucoup plus de chances de pouvoir jouer, quand tant de professionnels désespèrent de ne pouvoir le faire.

⁴⁸³ Sur France Inter, dans l'émission *Un jour en France*, « Sur la scène du théâtre amateur », émission du 29 avril 2016, Patrick Schoenstein, le président de la FNCTA, faisait état d'un temps moyen nécessaire généralement admis de 300 heures de répétitions, qui s'atteint en deux mois de répétition pour des professionnels, un an chez les amateurs. Réécoutez sur <https://www.franceinter.fr/emissions/un-jour-en-france/un-jour-en-france-29-avril-2016>

⁴⁸⁴ La bibliothèque de l'ADEC-maison du théâtre amateur porte d'ailleurs son nom en hommage des souvenirs communs et du don qu'il avait fait de ses ouvrages de théâtre.

⁴⁸⁵ Cette amertume provient aussi parfois du fait que des généreux donateurs ou des responsables d'organismes culturels ne se sont jamais donné la peine de venir assister à un spectacle.

⁴⁸⁶ Voir note 465, p. 181.

⁴⁸⁷ C'est du moins ce que nous avons constaté après avoir vécu en parallèle trente-cinq ans de parcours professionnel, une vingtaine d'années de pratiques en amateur et une dizaine d'années de reprise d'études : tous les milieux sont agités de querelles, leur violence nous semble proportionnelle au degré d'investissement.

ou non, qui tiennent à recevoir les faveurs du public, témoignent-ils leur reconnaissance ? Suffit-il de saluer, la main sur le cœur, pour s'acquitter de sa dette envers les spectateurs qui ont fait l'effort de prendre leurs dispositions pour venir assister à la représentation et sans qui l'acte théâtral perdrait son sens ? À un moment ou un autre, quelques phrases de la part de ces mêmes acteurs, témoignant de ce qu'ils doivent au metteur en scène, aux techniciens, aux bénévoles, aux organisateurs des festivals sont-elles toujours prononcées avec la conviction nécessaire pour faire office de « contre-don » aux énergies qui ont été déployées⁴⁸⁸ ?

Si respect et attente de réciprocité vont de pair, la reconnaissance intervient également, suivant ses deux versants : le *besoin*, d'un côté, qui peut expliquer par exemple l'envie individuelle de monter sur scène ; la *récompense*, de l'autre, qui mesure le travail évalué, depuis la présence à l'affiche jusqu'aux prix décernés⁴⁸⁹. Quand des amateurs font appel à des professionnels pour les accompagner dans leur travail, ces amateurs reconnaissent aux artistes qu'ils sollicitent un savoir-faire et en cela ils leur témoignent du respect ; les amateurs espèrent en contrepartie que ces professionnels et d'autres aussi viendront les voir en gage de respect et reconnaîtront la qualité de leur spectacle.

3.3 Les valeurs de l'engagement dans le théâtre et dans la vie

En perfectionnant les techniques requises pour améliorer la qualité de leurs spectacles, les amateurs s'engagent plus profondément dans la pratique théâtrale. L'acquisition d'une plus grande habileté n'est pas la seule manifestation de l'engagement dans l'acte artistique, d'autres aspects interviennent : en étudiant les diverses formes que prend cet investissement, nous affirmerons qu'il est impossible de les dissocier et nous avancerons notre hypothèse explicative d'une intrication des valeurs.

⁴⁸⁸ Ce n'est pas toujours le cas et nous avons recueilli quelques traces d'amertume chez des organisateurs déçus par le comportement de certaines troupes qui plient bagage aussi vite qu'elles sont arrivées, ne consacrant pas temps à échanger avec les bénévoles, sans parler d'un message de remerciement qui n'est pas toujours envoyé. Nous employons l'expression en référence à M. MAUSS, « Essai sur le don... », *op. cit.*, p. 143-279.

⁴⁸⁹ L'utilisation du terme de « besoin de reconnaissance » est à interpréter dans son acception courante, sans référence particulière au concept proposé par Axel Honneth dans sa *Lutte pour la reconnaissance*, qui met en lumière les formes de mépris (atteinte physique, atteinte juridique et atteinte à la dignité de l'individu) dans les conflits, à partir notamment des analyses opérées par Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Nous ne saurions rapprocher le « besoin de reconnaissance » des amateurs avec quelque « lutte pour la reconnaissance » qui pousse les individus à lutter pour leur survie. On identifiera tout au plus un même enracinement dans la sphère symbolique.

3.3.1 Facettes de l'investissement

L'exemple du Théâtre Pan, qui a remporté le Grand Prix Charles Dullin 2015 avec *Le Songe d'une nuit d'été*, de William Shakespeare, illustre de façon emblématique à quel point la phase préparatoire d'un spectacle peut s'avérer humainement enrichissante et que les représentations sont susceptibles de se révéler des sources de satisfactions quant au travail accompli ?⁴⁹⁰.

Composé de comédiens issus de la Maison des Jeunes et de la Culture (MJC) de Sarcelles, le Théâtre Pan est soutenu par divers organismes⁴⁹¹. La MJC est fréquentée à 40% par des jeunes âgés de moins de 20 ans pour la plupart, en provenance des quartiers populaires. Joséphine Checco-Pouget⁴⁹², comédienne professionnelle, qui donne bénévolement des cours de théâtre à la MJC, dirige la troupe depuis 2005. Elle a fait le choix de travailler avec des artistes amateurs chaque année, considérant que les amateurs sont poussés par une passion, l'envie d'être sur le plateau, et non pas par nécessité : dans le cas du *Songe*, pour accentuer la fracture entre l'univers imaginaire et le monde humain qui représente l'ordre (avec, à son intérieur-même, la mise en abyme du théâtre qui instaure une nouvelle frontière entre réel et imaginaire), l'utilisation de masques lui a semblé indispensable, cherchant à recréer l'univers si particulier de cette pièce en jouant sur une esthétique colorée, onirique et baroque. Elle a donc fait appel à un facteur de masque qui a créé cinq masques pour ajouter à l'aspect merveilleux de la pièce et les acteurs ont suivi un stage pendant les périodes de vacances, avec une troupe spécialisée, sur le port du masque balinaï pour apprendre à dompter cet outil, à maîtriser sa gestuelle et son regard. De même, un marionnettiste a animé deux stages de deux heures autour des marionnettes de type bunraku. Alors qu'il n'y a pas de marionnettes dans le spectacle, ces ateliers étaient fondés sur le corps du comédien, pour réfléchir au jeu entre manipulateur et manipulé ; un circassien a mené une réflexion autour du cirque dans cette pièce fantastique, tant sur le travail au sol que sur le travail aérien ; un chorégraphe professionnel a apporté son regard, notamment sur les scènes des couples et fait travailler le rapport à l'animal (en

⁴⁹⁰ Tout le passage qui suit provient des notes prises lors d'une conversation téléphonique de qualité moyenne, certaines informations ont pu être mal comprises. Si des inexactitudes l'entachent ponctuellement (ainsi, le montant des subventions est à lire avec précaution), l'esprit général est respecté.

⁴⁹¹ La ville de Sarcelles, le conseil régional Île-de-France avec le dispositif « Projets citoyens », l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances (ACSÉ), la Direction Départementale de la Cohésion Sociale (DDCS) et la Fondation Groupe Aéroports de Paris (ADP). Une convention triennale est signée avec la Région. À titre indicatif, les ordres de grandeur des subventions sont de 1000 € de la part de la mairie de Sarcelles, 4000 € au titre de la politique de la ville, 3000 € de la DDCS, la MJC abonde de 2000 € et une convention triennale est signée avec la Région à raison de 4500 € par an.

⁴⁹² Joséphine Checco-Pouget dirige depuis 2013 l'espace Lino Ventura à Garges-les-Gonnesse, assurant également la programmation de ce théâtre de 700 places (qui devait devenir Centre National Arts de la rue en 2016, ce qui n'est pas encore le cas au jour où nous rédigeons, voir <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Theatre-spectacles/Organismes/Creation-Diffusion/Centres-Nationaux-des-Arts-de-la-Rue-CNAR>, consulté le 28 septembre 2016), avec un budget de 800 000 €.

pensant notamment au personnage de Puck), pendant trois semaines, tous les week-ends, une performance a été proposée dans la bibliothèque de la MJC, en présence de public.

Les membres de la troupe faisaient des propositions dans les différents domaines de la création : costumes⁴⁹³, décors, musique, jeu ; ils contribuaient également à la réalisation de ces initiatives. La création s'est faite d'abord à partir d'ateliers hebdomadaires durant de trois à quatre heures, suivis de semaines pendant les vacances. Avec leur metteure en scène, ils sont allés environ trois fois par mois au spectacle ensemble, de préférence voir se produire les artistes qui étaient intervenus auprès d'eux : les subventions ont financé en partie cette activité, les comédiens prenant en charge leur transport avec l'aide de bénévoles (sans oublier que certains d'entre eux sont trop jeunes pour conduire !). Les « élèves », ainsi que les appelle J. Checco-Pouget, ont notamment aidé au montage des dossiers de demande de financement, certains en ont trouvé aussi⁴⁹⁴, les affiches étant fournies par une entreprise d'impression qui parrainait le spectacle.

Si les efforts déployés ne garantissent pas la qualité du résultat, ils y contribuent, pour qui ne croit pas au seul talent⁴⁹⁵, cette troupe n'a pas ménagé sa peine et le spectacle, fut récompensé à Aix-les-Bains en 2015. En octobre 2012, le théâtre Pan avait été sélectionné pour participer à la manifestation, organisée par la FNCTA, intitulée « L'État du lit (Gare aux amateurs) », au théâtre du Rond-Point⁴⁹⁶. La précédente création du Théâtre Pan, *Le Révizor*, de Nicolaï Gogol, avait été sélectionnée pour représenter la France lors du festival international de théâtre amateur à Mont Laurier (Québec), qui a eu lieu du 8 au 15 septembre 2011, a reçu le premier prix couronnant la troupe la plus remarquable⁴⁹⁷. En 2008, les jeunes Sarcellois avaient vécu au festival d'Avignon une première expérience de critique de théâtre, animée par une journaliste. En 2009, le spectacle *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Jean Giraudoux, avait été présenté au festival d'Avignon, au Théâtre des Amants ; des temps de rencontre avaient été préparés en collaboration avec les CEMÉA ce qui permit de faire salle comble sur toute la durée du séjour. Pour le festival d'Avignon 2010, l'expérience fut renouvelée, connaissant toujours un très bon accueil, avec *Le mariage de Figaro*,

⁴⁹³ Les costumes de la troupe de comédiens amateurs sont ainsi volontairement sobres, jusqu'à la représentation où les personnages se revêtent de costumes colorés et ridicules. Le monde imaginaire, largement développé dans la pièce, est quant à lui synonyme de rêve et de fantasme.

⁴⁹⁴ Auprès de la succursale Auchan de Sarcelles ou de l'entreprise Ferrero qui a apporté 3000 € sur deux ans.

⁴⁹⁵ Ou au « génie créateur », voir note 449, p. 178.

⁴⁹⁶ Nous avons assisté aux trois représentations (voir l'annexe sur le corpus) alors que nous venions de déposer notre sujet de recherche. Voir § 7.8.1 L'état du lit (Gare aux amateurs), p. 339.

⁴⁹⁷ Le dossier rédigé par J. Checco précise que la troupe rencontrait chaque jour les spectateurs pour discuter autour de la pièce, ce qui témoigne d'un souci d'échange ; par ailleurs, *Le Révizor* a aussi été sélectionné par ailleurs pour être présenté à quatre reprises dans une université (dont le nom n'est pas précisé dans ce document) auprès d'étudiants québécois en théâtre.

de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Ces efforts ont été payés de retour et les comédiens s'estiment formidablement épanouis par cet apprentissage théâtral⁴⁹⁸.

Ces précisions nous permettent de souligner le point que nous souhaitons développer ici : l'exigence artistique ne se déploie pas dans une sphère éthérée, qui serait coupée des autres dimensions de la vie sociale, comme en témoigne la participation des jeunes comédiens aux différentes phases sans lesquelles ils n'auraient pas rencontré autant de spectateurs : en dehors du travail sur le plateau, ils ont tous contribué à la réalisation de l'environnement de jeu ; ils sont aussi intervenus dans le domaine des relations publiques et des recherches de financement ; ils ont discuté avec les publics. Si ces diverses facettes de l'investissement se retrouvent dans la plupart des compagnies amateurs, chez les professionnels également, nous avons noté une tendance à la spécialisation, certains ne tenant d'ailleurs pas à sortir de l'ombre de la régie ou des ateliers de confection ; ces jeunes comédiens se sont engagés dans toutes les dimensions de l'acte théâtral.

Le terme de « facette » n'est pas tout à fait approprié cependant. Il ne restitue pas adéquatement les interdépendances réciproques qu'entretiennent ces divers aspects entre eux, comme on va le voir dans l'exemple qui suit, avant de proposer une expression mieux adaptée, celle d'« intrication ».

3.3.2 Quand l'esthétique s'entremêle avec l'engagement social

Pendant le 29^{ème} festival de Châtillon-sur-Chalaronne, un forum s'est tenu⁴⁹⁹ en présence de l'Académie des auteurs, des organisateurs et de plus de cinquante participants, membres des troupes.

⁴⁹⁸ Selon la formule employée dans le dossier : on peut supposer en effet qu'il est valorisant de jouer dans le cadre du festival d'Avignon, d'autant plus † quand le succès est au rendez-vous.

⁴⁹⁹ Espace Bel Air, le dimanche 17 mai 2015, de 11 heures à midi.

Illustration 7. Forum à Châtillon sur l'engagement social



La discussion a été lancée à partir de la proposition de considérer l'engagement : soit suivant le temps consacré ; soit suivant le fait de parler du monde d'aujourd'hui dans des lieux qui nous ressemblent, un théâtre par lequel les acteurs font acte de citoyenneté et s'engagent, ce que les anglo-saxons appellent "*communities*" ; soit lorsque les spectacles évoquent des problèmes de société. Israël Horovitz est intervenu en premier : compte tenu du monde dans lequel nous vivons, l'heure n'est pas aux comédies musicales, il faut parler du racisme, a-t-il affirmé.

Jean-Paul Saby, qui a conçu les fiches PEPS⁵⁰⁰, s'est déclaré choqué que les scènes qui touchent des subventions montent du Feydeau⁵⁰¹ : cette remarque a suscité un échange parfois vif sur le répertoire, au cours duquel des avis tranchés se sont opposés. Au sujet de cette question du répertoire, autorisons-nous un saut dans le temps, pour évoquer un entretien tenu près d'un an après, avec un membre du jury de sélection du Masque d'or 2016, qui nous a déclaré, précisément à propos de Feydeau :

On vient de monter un Feydeau, on en joue un tous les 25 ans, il faut deux fois plus de répétitions que pour un texte dit « plus intellectuel », parce qu'il y a un travail d'écoute, de gestuelle, de coordination, de tenue des timings, qui fait que déjà pas mal de professionnels ne savent pas le faire, les amateurs encore moins, si on veut le faire, le volume de travail est double, il faut le savoir. C'est mon vécu dans la troupe⁵⁰².

Nous relevons ce désaccord entre responsables, deux militants engagés et reconnus au sein de la FNCTA, dans lequel on reconnaît des éléments de controverses autour des responsabilités du théâtre, du bien-fondé de jouer des comédies. Cette position très tranchée prise par le créateur des fiches PEPS lui vaut d'ailleurs, auprès d'autres membres de la fédération, une réputation de rigorisme extrême, qui vont jusqu'à l'affubler d'un qualificatif intégriste :

⁵⁰⁰ Voir § 9.4 Entretien O06 (Jean-Paul Saby), p. 349.

⁵⁰¹ Voir note 390, p. 151.

⁵⁰² Entretien O26.

La grande théorie des gens de Châtillon, plus on souffre, meilleur c'est, le théâtre est un endroit où on doit souffrir. Ça a été dit, je me rappelle. J'avais appelé Jean-Paul Saby, je lui avais dit, tu es un ayatollah du théâtre. [...] Un amateur joue ce qu'il veut, comme il veut. La troupe peut prendre son pied à jouer des boulevards, si elle prend son pied, si c'est bon. [Mais attention il faut préciser,] je ne suis plus dans le cadre d'un festival, d'une rencontre, je suis dans le cadre d'une troupe qui joue chez elle, ils ont le droit, par contre ils ne seront sûrement pas pris dans des grandes manifestations⁵⁰³.

Cette déclaration nous a été faite à un autre propos, en réponse à une question que nous posions sur les conditions d'hébergement : ce qui montre l'entremêlement des valeurs, qui fait dévier les conversations depuis les contingences matérielles vers le choix des textes. Revenons au forum, qui devait porter sur l'engagement social et qui a dérivé sur des considérations relatives au répertoire.

Certains ont fait état de spectateurs reprochant, à la sortie d'un spectacle de ne pas avoir passé un bon moment, parce que la pièce était « trop intello ». D'autres ont avancé que le monde professionnel est gangrené par l'argent, car il faut qu'un spectacle soit rentable, contrainte à laquelle les amateurs échappent. Il leur échoit une responsabilité ; mission que d'autres n'ont pas envie que les amateurs se voient assigner, « sinon, autant être professionnel » : le raisonnement qui sous-tend cette dernière réflexion n'a pas été développée au cours du forum, nous supposons qu'il fait allusion aux subventions attribuées aux compagnies professionnelles, qui les aident à surmonter les difficultés économiques, à charge pour ces dernières de s'acquitter de tâches culturelles. Poursuivant ce débat, le membre d'une troupe s'est alors déclaré fier d'avoir monté aussi bien une pièce sur l'amour homosexuel, qu'une pièce sur l'échec de la démocratie⁵⁰⁴.

Certains estiment qu'il faut avoir le courage de montrer, de poser des questions, de convoquer le public, (se) demandant « Pourquoi un théâtre citoyen devrait-il être difficile ? Toute représentation théâtrale est sociale, qu'elle fasse rire ou pleurer ». On fit remarquer que la FNCTA n'a pas à imposer quelque ligne que ce soit, même un rire spontané peut être un bon début. Il fut relevé que tel comité de lecture retient rarement des comédies.

Quand mention fut faite d'une affiche apposée pendant le festival rappelant qu'il s'agit d'élever le niveau de qualité, la question « Comment éduquer le spectateur ? » faillit provoquer un accrochage entre les participants, au point que celui qui l'avait émise, la retira. Ce moment peut s'interpréter comme une réaction face à ce que nous qualifierions comme constituant « l'épouvantail de l'élitisme », un point de vue que ne partageraient peut-être pas les protagonistes mais qui nous semble sous-jacente aux attitudes qui se sont affrontées : les uns considérant que

⁵⁰³ Entretien O01.

⁵⁰⁴ Le Valet de Cœur a monté en 2013 *Hanjo*, ainsi que deux autres " nô modernes " de Mishima Yukio, traduits par Marguerite Yourcenar, pièce évoquant un amour homosexuel entre deux femmes, jouée plus de cinquante fois, alors qu'une partie des spectateurs quittaient la salle ; la troupe revendique également une adaptation en 2007 des *Femmes à l'Assemblée*, d'après Aristophane.

c'est respecter le public que de lui présenter des spectacles qui « tirent vers le haut » ; quand les autres se demandent ce qui autorise à se croire investi d'une telle mission, reprochant aux premiers leur position en surplomb. Des participants s'interrogèrent quand même pour savoir si le théâtre devait être une école. Une troupe⁵⁰⁵ se déclara fière d'avoir monté des pièces peu connues, comme *Âne et ruisseau*, de Musset, qui a été joué au Japon ou *La Maîtresse* de Jules Renard, ainsi qu'une pièce d'après *Les Essais* de Montaigne, c'est une façon de défendre et illustrer la langue française. Les intervenants n'ont pas explicité les arrière-plans idéologiques qui inspiraient leurs prises de position, pourtant ces motivations jouent certainement un rôle dans leur engagement : quand certains revendiquent une recherche de qualité, d'autres les soupçonnent de participer à la reproduction de la domination culturelle, suivant les lignes de fracture qui opposent les tenants des différentes conceptions de la culture, et les interrogations que soulève la question de la légitimité⁵⁰⁶.

Dans la discussion, un rapprochement fut effectué avec la musique, où la distinction ne se situe pas entre classique ou moderne mais entre bonne et mauvaise musique. On cita une troupe de village, habituée à présenter une pièce de boulevard chaque année, qui tenta de monter du Pinter, les salles se sont vidées ; une autre troupe présente une pièce sur le suicide, jouée parfois devant seulement une vingtaine de personnes, déplorant que, bien que les discussions qui suivent soient toujours riches, il faut néanmoins payer des droits, louer les salles, indépendamment du nombre de spectateurs. Rapprochons ces témoignages de l'expérience suivie par Marion Denizot, celle d'une troupe qui tenta un changement de répertoire, en réponse à la commande politique d'un projet culturel et critique visant à élargir un public d'habités, avec un accompagnement progressif : les résultats obtenus dans un premier temps furent positifs⁵⁰⁷.

Au cours du forum, les divergences furent vite réprimées, après quoi les discussions se poursuivirent à table, en mélangeant toujours les registres : il fut regretté que certains discours produisent des clivages, au point que des troupes se sentent méprisées par le festival quand elles ne sont pas sélectionnées ; il faut tenir compte aussi des amateurs qui fixent des limites à leur engagement théâtral, de façon à consacrer du temps à leur famille ; sans oublier les petits villages, dans lesquels le pot et les gâteaux après le spectacle ont aussi une fonction sociale ; des municipalités prennent des spectacles amateurs, car ils coûtent moins cher. La diversité des points abordés montre combien les sujets et les valeurs qu'on leur associe s'entremêlent, qu'ils soient de nature plutôt esthétique ou en relation avec la place que les amateurs occupent dans la société ;

⁵⁰⁵ Il s'agit de la même troupe du Valet de Cœur, note 504, p. 194.

⁵⁰⁶ Au sujet de la légitimité, voir § 2.3.6 Le manque d'assurance et les stratégies d'évitement, p. 150. Sur la reproduction, voir Pierre BOURDIEU, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964 ; Pierre BOURDIEU et Jean-Claude PASSERON, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Le sens commun, 1970 ; cités par L. FLEURY, « Généalogie... », *op. cit.*, p. 61.

⁵⁰⁷ M. DENIZOT, « Entre projet... », *op. cit.*, p. 138-148. M. Denizot nous a confié que la troupe est cependant revenue à son ancien répertoire.

attardons-nous un instant sur la première remarque, qui rapporte le sentiment d'humiliation parfois éprouvé par certaines troupes.

Nous relierons ce sentiment avec le forum qui a précédé : dans un langage diplomatique, les propos seraient qualifiés de « francs et sincères », les tensions et désaccords entre membres d'un même comité, d'une même troupe ou d'une même fédération étaient tout à fait palpables, sans aller jusqu'à l'affrontement direct. À la lueur de ces échanges, nous supposons que les séances de comités de programmation voient se confronter des positions plus tranchées encore, alors que dans le cas du forum les opinions devaient être modérées du fait de la présence d'un public. Quoi qu'il en soit, le milieu amateur ne nous paraît pas plus exempt qu'un autre des conflits de divers types : une crainte de se voir taxer d'élitisme⁵⁰⁸ se mélange au besoin de reconnaissance, voire à la frustration ou à la fierté ressenties en réaction au pouvoir, fût-il symbolique, exercé par le comité de programmation qui retient ou écarte un spectacle. Nous avancerions même que les jalousies s'exacerbent d'autant plus que les valeurs investies mettent profondément en jeu les convictions personnelles.

Nous avons relevé quelques propos échangés à l'occasion de ce forum, car ils illustrent l'intrication des valeurs que nous voulons souligner : le sujet de départ était celui de l'engagement social dans le cas des pratiques en amateur ; cette question a immédiatement fait surgir celle du choix de la pièce, sans qu'il soit possible pour autant de s'en tenir à une dimension qui serait purement esthétique, puisqu'on y évoque les questions de la responsabilité envers le public et la société, de la position par rapport aux comédiens professionnels.

Les arguments échangés au cours de ce forum montrent que les ruses des positions symboliques sont multiples et se répondent presque de façon symétrique, engageant dans une sorte de mise en abyme : pour les uns qui reprocheront de céder à la facilité en jouant une comédie, d'autres dénonceront un effet de mode (« aujourd'hui, il n'y a pas un Centre Dramatique qui n'ait pas monté "son" Feydeau »), y voyant une prétention à faire du théâtre politique là où il n'y aurait que du divertissement bourgeois. Ils confirment également un point relevé à plusieurs reprises : quand on parle d'un aspect d'un spectacle ou d'un festival, d'autres considérations interviennent d'une façon fortement intriquée et dans le cas de ce forum censé débattre de l'engagement social, on voit apparaître des désaccords concernant les choix esthétiques.

⁵⁰⁸ Voir la discussion de ce terme, § 2.3.4 « On va nous taxer d'élitisme », p. 142.

3.3.3 L'intrication des valeurs

Nous émettons l'hypothèse qu'il est impossible d'émettre un avis qui porterait sur une seule des dimensions de l'expérience artistique, qu'on ne peut dégager un aspect sans que les autres interviennent, que les valeurs sont intriquées d'une façon insurmontable.

L'intrication des valeurs signifie qu'il est impossible de les séparer, on ne peut en mesurer aucune sans tenir compte des autres : ce terme est importé du domaine de la théorie quantique, selon laquelle deux particules ayant interagi restent liées par leur fonction d'onde et toute mesure faite sur l'une se traduit « immédiatement » par une modification de l'état de l'autre⁵⁰⁹. On a vu de même qu'il n'est pas possible d'isoler un objet qui serait une œuvre d'art et de lui attribuer une valeur purement artistique. On peut citer à ce propos Bertolt Brecht, qui refuse de répondre à la question « le théâtre amateur vaut-il qu'on parle de lui ? » : sur les plans intellectuel et artistique, que la plupart des détracteurs estiment d'un niveau bas, sinon médiocre, Brecht affirme l'importance des effets, il arrive quelque chose au spectateur, que le spectacle soit bon ou mauvais et « l'art de bonne qualité développe le sens artistique, l'art de mauvaise qualité ne laisse pas celui-ci intact : il le dégrade »⁵¹⁰. Si l'on choisit de considérer l'art comme une expérience et d'en apprécier la qualité à l'intensification du sentiment d'unification de la vie⁵¹¹, on comprend que l'attention se porte sur les conséquences, et on ne s'étonne pas que les valeurs restent indissociables.

Marie-Christine Bordeaux, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean Caune estiment que le théâtre des amateurs doit, plus encore que celui des professionnels, être considéré comme un « fait social total⁵¹² ». Adoptant une conception sociale des pratiques théâtrales en amateur⁵¹³, souhaitant éviter la réduction de la dimension sociale à la seule convivialité et nous plaçant dans la vision qui fait de l'art une expérience de vie globale, nous estimons que les valeurs sont relatives, sans professer le relativisme pour autant ; nous considérons de même qu'on peut avoir des exigences morales sans verser dans l'attitude moralisatrice pour autant. Qui plus est, nous pensons que chacun d'entre nous a besoin d'un système de références moral auquel se conformer. Au moment de porter

⁵⁰⁹ Ne pouvant accepter cette transmission d'information à une vitesse supérieure à celle de la lumière, Einstein avait construit avec Boris Podolsky et Nathan Rosen un paradoxe dit EPR, d'après les initiales des trois savants, une autre « expérience de pensée » qui mettait en contradiction le principe de causalité et la physique quantique. Les expériences d'Aspect, fondées sur les inégalités de John Stewart Bell, mirent en défaut l'hypothèse einsteinienne de variables cachées en physique quantique. Voir https://fr.wikipedia.org/wiki/Exp%C3%A9rience_d%27Aspect, consulté le 4 septembre 2016.

⁵¹⁰ B. BRECHT, « Sur le théâtre amateur (été 1939) », in *L'Art du comédien*, op. cit., p. 101-102.

⁵¹¹ Nous faisons référence ici à l'analyse de J. Dewey, pour qui l'expérience cherche à restaurer l'unité fragmentée par les oppositions et la spécialisation, voir p. 155.

⁵¹² M.-C. BORDEAUX, et al., « Présentation » in M.-C. BORDEAUX, et al., *Le Théâtre des amateurs...*, op. cit., p. 20-21.

⁵¹³ Éric Dufour emploie également cette expression de « conception sociale » pour l'appliquer au cinéma, ce qui invite à établir un parallèle voir § 5.4.8 Une analyse de l'expérience par les usages, p. 276. ÉRIC DUFOUR, *La Valeur d'un film*, Paris, Armand Colin – Dunod Éditeur, Collection Cinéma/arts visuels, 2015.

une appréciation, les valeurs auxquelles chacun est attaché interviendront, modulées par leurs poids spécifiques acquis aux cours des expériences individuelles. Il nous paraît ainsi impossible de détacher un jugement qui porterait uniquement sur le jeu, en faisant abstraction de toute autre considération.

Du point de vue de la morale, l'intérêt de l'expérience artistique est qu'elle permet de nous confronter à des situations qui ne sont pas réelles mais tout se passe « comme si » elles l'étaient. On peut alors « s'essayer », pour parler comme Montaigne⁵¹⁴ ou « s'éprouver », se demander ce que l'on ferait si l'on était placé dans telle situation. Depuis Aristote, on sait que la tragédie peut agir comme remède ou purge⁵¹⁵. Par-delà ce phénomène de catharsis, certaines représentations théâtrales offrent la possibilité de se livrer à une « expérience de pensée⁵¹⁶ » : dans une certaine mesure, les émotions ressenties pendant une expérience artistique peuvent conduire à des interrogations ou à des prises de conscience, relatives à des options morales⁵¹⁷. La portée de cette remarque très générale est à moduler, bien sûr, en fonction des arts, des œuvres, des personnes et des circonstances.

Pour nous en tenir à l'art théâtral et aux spectacles observés, les deux mises en scène du *Repas des fauves* se réclament du même objectif principal, celui de placer les spectateurs face à la question : « Qu'aurions-nous fait à leur place ? ». Selon leurs parcours, leurs sensibilités, mais également selon les particularités de la représentation, les spectateurs exploreront plus ou moins profondément cette dimension morale. Dans le cas de *Frou-Frou les Bains*⁵¹⁸, la dimension morale apparaît moins évidemment revendiquée, ce qui ne veut pas dire qu'elle ne se manifeste pas : alors qu'un *n-ième* rebondissement révèle au grand jour, que tel détail pittoresque prouve que tel personnage est le fils naturel de tel autre, le spectateur rit ou sourit sur le moment, et s'interrogera (peut-être) sur son rapport à la fidélité ou sur le sens et l'importance de connaître sa propre filiation. Pour le dire autrement : toute expérience artistique est une occasion de « s'essayer » face à des

⁵¹⁴ « Le jugement est un util à tous subjects, et se mesle par tout. A cette cause, aux essais que j'en fay ici, j'y employe toute sorte d'occasion. Si c'est un subject que je n'entende point, à cela mesme je l'essaye, sondant le gué de bien loing ; et puis, le trouvant trop profond pour ma taille, je me tiens à la rive : et cette reconnaissance de ne pouvoir passer outre, c'est un traict de son effect, voire de ceux dequoy il se vante le plus. » Michel de MONTAIGNE, *Essais, Livre I*, Paris, Éditions Garnier Flammarion, 1969, chapitre L (« De Democritus et de Heraclitus »), p. 357.

⁵¹⁵ « La tragédie [...] est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen de la narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre. » Aristote, *Poétique*, 1449b28.

⁵¹⁶ « Une expérience de pensée [...] est un essai pour résoudre un problème en utilisant la seule puissance de l'imagination humaine. Cette méthode remonte initialement à Galilée qui en faisait la clé de ses recherches scientifiques, mais elle a été principalement thématifiée par Ernst Mach qui, dans sa *Mécanique*, en retrace le développement historique tout en lui fournissant une justification épistémologique. L'utilisation en philosophie des expériences de pensée fait partie de la méthode qui est celle de la philosophie analytique. La démarche générale qui préside aux expériences de pensée se formule par la question : *que se passerait-il si... ?* » Source : Wikipédia, article « expérience de pensée ».

⁵¹⁷ Cette remarque s'applique également pour la dimension politique, compte tenu de l'intrication des valeurs.

⁵¹⁸ *Frou-Frou-les-Bains*, de Patrick Haudecœur, se passe en 1910, dans l'hôtel d'une station thermale, le jour de l'ouverture de la saison. Une coupure d'eau survient, alors qu'on attend les habitués... et le plombier. Cette parodie d'opérette du début du XX^e siècle est montée comme une comédie musicale, enchaînant couplets, chorégraphies avant de s'achever sur une succession de « coups de théâtre » révélant les multiples relations extraconjugales des personnages.

situations ; une comparaison de l'intensification de la vie éprouvée pendant *Le Repas des fauves* avec celle suscitée par *Contes défaits* ne peut être menée dans l'absolu, il faut s'intéresser aux effets, à « l'usage » qui est fait des spectacles, pour reprendre une terminologie que nous empruntons à Éric Dufour⁵¹⁹, en reprenant les différentes hypothèses théoriques pour tenter de les rassembler.

Proposons un éclairage à partir d'une remarque d'Hannah Arendt⁵²⁰ :

On a souvent remarqué, et souvent oublié malheureusement, que la valeur, « idée d'un rapport entre la possession d'une chose et la possession d'une autre dans la conception de l'homme⁵²¹ », « signifie toujours valeur d'échange⁵²² ». Car c'est seulement au marché, où tout peut s'échanger contre autre chose, que tous les objets produits du travail ou de l'œuvre, biens de consommation ou objets d'usage, nécessaires à l'existence, au confort ou à la vie intellectuelle, deviennent des « valeurs ». La valeur consiste uniquement dans l'estime du domaine public où les objets paraissent en tant que marchandises, et ce n'est ni le travail, ni l'œuvre, ni le profit, ni le matériau qui confèrent cette valeur à un objet, mais seulement et exclusivement le domaine public où il paraît pour être estimé, demandé ou négligé. La valeur est la qualité qu'un objet ne peut jamais posséder dans le privé, mais qu'il acquiert automatiquement dès qu'il paraît en public. [...] Autrement dit, les valeurs, par opposition aux choses, aux actes, aux idées, ne sont jamais les produits d'une activité humaine spécifique, elles apparaissent lorsque ces produits sont entraînés dans la relativité instable des échanges entre les membres de la société. Personne, comme Marx le dit justement, « ne produit de valeurs dans la solitude », et il aurait pu ajouter que, dans la solitude personne ne s'en soucie ; les objets, les idées, les idéaux « ne deviennent des valeurs que dans leurs rapports sociaux⁵²³ ».

La valeur prend ici une dimension politique et l'acte artistique, pris dans la société, est alors porteur de toutes les interactions qui le rendent possibles, avec leurs différents aspects. Ainsi, le parallèle fait précédemment, entre l'attitude envers un divertissement jugé racoleur et la recherche d'un argument à opposer au Nazi sûr de son bon droit, mélange l'art, la morale et la politique : selon la position holiste dont nous nous réclamons, ces niveaux sont mêlés et ne peuvent être désintriqués. On souligne ce point majeur pour notre recherche : selon nous, l'art comme expérience de vie comporte plusieurs dimensions qui ne peuvent être dissociées, la mise en perspective politique ne saurait faire oublier les considérations morales ou esthétiques.

⁵¹⁹ Voir § 5.4.8 Une analyse de l'expérience par les usages, p. 276. É. DUFOUR, *La Valeur...*, *op. cit.*, 2015.

⁵²⁰ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Presses Pocket, coll. Agora, 1993 [orig. 1958, 1^{ère} éd. fr. Calmann-Lévy 1981], p. 218-220.

⁵²¹ H. Arendt cite un économiste italien, l'abbé Galiani, d'après Hannah R. Sewall, *The Theory of Value before Adam Smith* (1901), *Publications de l'Association économique américaine*, 3^e série, vol. II, n° 3, p. 92. Cité par H. ARENDT, *Condition...*, *op. cit.*, p. 218, note 2.

⁵²² Alfred Marshall, *Principles of Economics* (1920), I, 8. Cité par H. ARENDT, *Condition...*, *op. cit.*, p. 218, note 3.

⁵²³ Karl MARX, *Das Kapital*, vol. III, p. 689 ; Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Gesamtausgabe*, II^e partie, Zurich (1933). H. ARENDT, *Condition...*, *op. cit.*, p. 220, note 1.

3.4 La construction collective des festivals et la responsabilité sociale

Le 26 juin 2015, prononçant son allocution d'ouverture du festival de Narbonne, la présidente du festival avait souligné que la présence de tous ceux qui participaient à cette manifestation constituait une contribution au besoin d'être ensemble et de construire collectivement quelque chose dans le partage. Pendant toute la durée de ce même festival, en sa qualité de parrain, Jean-Paul Alègre prenait tous les soirs la parole après le spectacle, quand les comédiens, sommairement démaquillés, venaient retrouver les spectateurs et connaissances qui souhaitaient les rencontrer autour d'un verre. Avec talent, il improvisait une tirade saluant le travail accompli, l'agrémentant de plaisanteries adaptées aux circonstances, à l'égard de la troupe, des organisateurs ou des représentants de la municipalité ; si la teneur du discours varia selon le déroulement de la journée et du spectacle, il fut un thème que Jean-Paul Alègre ne manqua pas une fois de mettre en avant avec insistance, employant des mots différents pour marteler un même message : le rôle de la culture dans la société et l'importance des pratiques en amateur dans le maintien du lien social. Toutes les pensées se tournaient alors vers les attentats, ceux qui avaient touché la France au début du mois de janvier 2015, ceux commis partout ailleurs dans le monde ; depuis, les attaques se sont multipliées sur la planète, en annonçant d'autres encore, confirmant combien il est crucial, en effet, de contribuer à faire vivre les principes qui forment le ciment de notre commune humanité, dans le respect mutuel.

Qu'apporte l'art de ce point de vue ? Une position qui reprendrait les mots avec lesquels Pierre Bourdieu dénonçait l'utilisation des œuvres en termes de domination, assimilant sens de l'esthétique et sens de la distinction, affirmant : « il n'est pas de lutte à propos de l'art qui n'ait aussi pour enjeu l'imposition d'un art de vivre⁵²⁴ », risquerait plus d'alimenter les querelles que de contribuer à une discussion sereine, si l'on privilégiait un raisonnement en termes d'opposition et d'ennemis à combattre. Aussi, l'approche suivie par Jean-Marie Schaeffer, qui s'en tient à une analyse de la conduite esthétique, présente-t-elle l'avantage de ne pratiquer aucune discrimination : aucun objet ne se voit attribuer quelque statut de supériorité que ce soit. Mais comment ce souci égalitaire, s'il ramène tout sur le même plan, peut-il intervenir dans un débat agitant la collectivité ? Si tout se valait, les opinions les plus fanatiques mériteraient d'être écoutées et suivies autant que

⁵²⁴ Pierre BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Le sens commun, 1979, p. 60.

les autres. Comment ne pas tomber dans l'indifférenciation, voire l'indifférence, sans réintroduire une forme de distinction, précisément ?

Peut-on critiquer les valeurs sans procéder à une hiérarchisation, est-il envisageable de séparer sans classer ? L'étymologie du mot « critique » renvoie à la mise en crise⁵²⁵ : le mot grec κρίσις (*krisis*), dérivé du verbe κρίνειν (*krinein*, « séparer », « choisir », « décider », « passer au tamis »), a le sens de soumettre une chose au discernement, au jugement qui passe au crible de la raison, suivant une technique, τέχνη (*tékhnê*, « art, industrie, habileté »). Emmanuel Kant a voulu soumettre la raison à son propre tribunal pour mettre fin aux interminables conflits induits par la tendance qu'a cette même raison de connaître des réalités qui transcendent l'expérience⁵²⁶. Cependant, n'est-ce pas parce que l'homme a besoin de donner du sens à ses actions que, lorsqu'il décide, il a déjà choisi, comme nous le pensons après Henri Bergson et Jean-Paul Sartre ? Et, dans ce cas, séparer, n'est-ce pas affecter une valeur supérieure à une partie et, en conséquence, déprécier l'autre ? Dans notre cas, quand nous décrivons un spectacle, quand nous analysons un festival, ne retenons-nous pas d'abord les éléments auxquels nous attachons de l'importance ? Le chercheur peut-il échapper à la double contrainte de l'engagement auquel il croit et de la neutralité attendue envers son travail, jusqu'à quel point est-il possible de prendre de la distance par rapport à soi-même ? Rappelant les critiques de Samuel Zarka à l'égard des prétentions à l'objectivité de Pierre Bourdieu⁵²⁷, nous considérons que l'attitude la moins arrogante consiste à essayer de faire la part entre les croyances personnelles, qui ne sauraient se discuter, et les points qui peuvent, et doivent, être débattus, aussi sereinement que possible.

Selon Antoine Hennion, le modèle durkheimien de la croyance se trouve à la base de l'approche sociologique des objets culturels : la médiation présente l'intérêt de poser la question du rapport entre les principes de l'action collective et le rôle des objets⁵²⁸. A. Hennion voit dans la musique l'art idéal pour livrer au sociologue le déploiement des médiations. Dans un ouvrage collectif sur les *Figures de l'amateur*, auquel a collaboré A. Hennion, sont abordées des questions de méthode qui sont des points théoriques, considérant que pour libérer l'interviewé des effets dévastateurs de la vulgarisation sociologique qui le pousse à sociologiser ses goûts – s'excusant de ses déterminants sociaux –, un premier décalage consiste à diriger l'entretien, non pas vers ce qu'il

⁵²⁵ Article « critique » in *Encyclopédie de la philosophie*, Paris, Librairie Générale Française, Collection Encyclopédies d'aujourd'hui, 2002, p. 348 ; A. REY, *Dictionnaire...*, op. cit., p. 575 ; Rudolf EISLER, *Kant-Lexikon*, édition et trad. par Anne-Dominique Balmès et Pierre Osmo, Paris, Éditions Gallimard-NRF, Collection Bibliothèque de philosophie, 1994, p. 215-230.

⁵²⁶ E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, [édition publiée sous la direction de Alain Renaut], Paris, Gallimard, Folio, [1^{ère} éd. 2001] 2007, p. 63 (A VII) (AK, IV, 7).

⁵²⁷ S. Zarka reproche à P. Bourdieu d'apposer une grille de lecture préalable à l'interprétation qu'il impose par la suite. Voir note 656, p. 247.

⁵²⁸ A. HENNIION, *La Passion musicale*, Paris, Métailié, Sciences humaines, 2007, p. 17-18.

aime, mais vers ses *façons* d'écouter, de jouer, de choisir et de ce qui se passe⁵²⁹, conseil que nous reprenons à notre compte. Comparant les amateurs de musique aux usagers de drogues, l'ouvrage note que la sociologie du goût est handicapée par le tic de l'observateur, bientôt partagé par l'observé, de soupçonner que l'on est dupe de son goût, sans être conscient des conditionnements ; il propose comme voie de contournement de prendre au sérieux le travail du goût comme *construction collective* de soi, à travers des relations et des objets, sans se sentir tenu d'obéir à des lois esthétiques autonomes et redéfinir les modèles de l'acteur pour comprendre les compétences de l'amateur qui ne cherche pas la maîtrise mais l'abandon⁵³⁰. Dans cette *sociologie de la médiation*, le but est d'étudier « ce qui se passe », sans exiger d'emblée la posture de reconnaissance et d'admiration que suppose le terme de « création » : l'œuvre ne surgit pas *ex nihilo* mais au travers de nos dispositions, nos actions communes, des dispositifs que nous arrangeons pour goûter les œuvres, toujours indirectement à travers un travail ; comprendre l'œuvre comme *médiation*, ce n'est pas ramener la création à un jeu à somme nulle : la *médiation* ne se détache pas de son objet, elle est l'art qu'elle fait apparaître, l'interprète joue *de* la musique mais c'est tout autant le fait de jouer qui est *la* musique⁵³¹.

Si on transpose aux festivals de théâtre amateur ce qu'on lit dans cet ouvrage à propos de la musique, l'idée de construction sociale ne suffit pas à dire que la musique n'est pas objet mais *médiation*, elle fait quelque chose et fait faire quelque chose en situation, en relation avec des corps, à travers des médiums et des dispositifs ; réintroduire la musique comme formation complexe, distribuée, liée à des dispositifs ne suffit pas ; il faut, sans en revenir à une définition naturaliste, prendre en compte les formes spécifiques qu'elle a pu prendre, reconnaître les différences entre les œuvres ; ce n'est pas pour autant faire retour à la phénoménologie qui centre sur le sujet mais plutôt viser une phénoménologie empiriste et non introspective, centrée sur les événements, les collectifs⁵³².

Appliquée aux festivals de théâtre amateur, notre proposition prend acte de l'impossibilité de s'en tenir à la seule description et assume la dimension évaluative, en partant du caractère actif et unificateur de l'expérience artistique, une conception du pragmatisme à laquelle nous adhérons, pour considérer que c'est à l'aune de l'intensification de la vie qu'on apprécie si un spectacle est « bon » ou « mauvais », en évitant de porter un jugement moral, en termes de « bien » ou de « mal ». Estimer qu'une représentation a de « bons » effets, cela revient à dire qu'elle a joué dans le sens d'un accroissement du sens de la plénitude : dans cette acception, une pièce qui produit de

⁵²⁹ A. HENNION *et al.*, *Figures de l'amateur...*, *op. cit.*, p. 68-69.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 153-158.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 177-178.

⁵³² *Ibid.*, p. 247-249.

l'exclusion ou du mépris, envers certaines catégories d'humains, engendre de « mauvaises » conséquences. Mettant en avant le caractère collectif de la création d'un spectacle, retrouvant cette dimension dans la mise sur pied d'un festival, nous considérons que l'évaluation des retombées d'un festival est également à examiner en prenant en compte les divers types de relations qui participent à l'acte artistique et qui concernent autant les rapports au sein de la troupe et vis-à-vis des autres troupes, avec les bénévoles, les organismes, les artistes, les publics : une conception sociale du théâtre⁵³³.

Certaines personnes peuvent estimer que cette vision politique n'est plus d'actualité après l'épuisement du didactisme brechtien, l'idée même du théâtre comme école de citoyenneté leur paraissant aujourd'hui difficilement crédible, considérant que la scène n'est plus le lieu des débats civiques et que, si des choses essentielles s'y montrent, ce n'est pas sur le mode du débat. Nous adoptons plutôt le point de vue de Jean-Marie Piemme : dans notre société technologique avancée, le théâtre est un art qui garde une partie de l'identité de l'homme, de sa réalité matérielle, de sa capacité physique sur le monde. Alors que tout l'effort sociétal est tendu vers l'accumulation – de l'argent, de l'information, des connaissances, des plaisirs –, le théâtre s'obstine à n'exister que dans la dépense généralisée ; le théâtre est par excellence l'art dont il ne reste rien une fois passé son exercice, un art qui, de surcroît, vénère sa capacité de consommation. Comme l'écrit ce dramaturge et écrivain belge : « N'en reste-t-il vraiment rien ? Si, une chose fondamentale pour l'individu : le souvenir⁵³⁴ ».

Jean-Paul Alègre nous a confié la différence qu'il fait entre le cinéma et le théâtre, de ce point de vue de la responsabilité sociale, alors que nous lui faisons part de ce que nous avait apporté à titre personnel l'expérience des CEMÉA en Avignon :

Les CEMÉA, c'est une formation à l'acte théâtral unique, exceptionnelle, une aventure formidable. Elle était liée à l'après-guerre. Un moment où on avait les grands mouvements d'éducation populaire, où on avait encore le traumatisme de ce qui s'était passé et des gens étaient assez intelligents pour dire : « pour éviter que la barbarie recommence, faisons en sorte de prendre les devants, qu'il y ait une véritable éducation populaire, la discussion, la controverse ».

Malheureusement, ça a tendance à disparaître, je te donnerai un exemple que tu peux utiliser, il est audiovisuel, c'est la perversion de cet art qu'est le cinéma. Quand ça apparaît il y a un siècle, c'est un acte collectif, on tend un écran sur une place de village, on aménage une grange et la communauté s'y retrouve, il y a des salles de 400 jusqu'à 2000 places, on est dans le vivre ensemble. Puis, peu à peu, le cinéma devient un acte que l'on morcelle, qui reste collectif, on ouvre des multiplexes, des salles de 80 places, puis peu à

⁵³³ Nous reprenons à notre compte l'expression qu'Éric Dufour emploie pour le cinéma, voir note 816, p. 281.

⁵³⁴ Ce paragraphe emprunte largement aux phrases de Jean-Marie PIEMME, *Le Souffleur inquiet et autres écrits sur le théâtre*, Bruxelles, Espace Nord, Collection essai/théâtre, 2012, p. 75-90, référence « soufflée » par Sophie Lucet.

peu, le cinéma devient un art familial, il migre vers les écrans de télévision, au lieu d'un acte collectif où on est tous habillés, on respecte tous un code minimum, on peut regarder un film à poil, discuter en même temps, faire la cuisine. Et puis ça continue, il migre et devient un acte individuel sur un écran d'ordinateur, de montre au Japon. Je prends cet exemple, je me balade dans le monde entier pour voir mes pièces, il y a toujours un moment qui me fascine, quand je vais aux toilettes dans un vol long-courrier la nuit, tu sors et tu vois tous les écrans, deux cents trucs différents, c'est beau et terrifiant, deux cents personnes regardent, côte-à-côte, en ayant les avant-bras qui se frôlent, on est serrés, des films différents, quelqu'un va pleurer devant une tragédie, à côté un autre va rire aux éclats à côté, c'est terrible pour l'homme de théâtre que je suis.

Les CEMÉA dont tu parles, comme l'éducation populaire de Jeunesse et Sports, sont en train de mourir à petit feu, doucement, un ministre des Sports m'a dit, « on ne renouvelle pas nos Conseillers Techniques et Pédagogiques pour le théâtre », dont un des grands a été Colette Maré, fondatrice avec son frère Gérard Maré du festival de Châtillon-sur-Chalaronne, d'où la salle à son nom, ces gens qui portaient le théâtre, il en reste deux, qui vont vers la retraite et le corps sera éteint. C'est un choix, tu peux me citer, qui remonte au moment où de Gaulle [*fait venir Malraux près de lui, d'abord Ministre d'État, puis de créer*] un ministère de la Culture, avant on avait les Beaux-Arts et on sépare la Culture et l'Éducation populaire, qui [*ira ensuite*] à Jeunesse et Sports. Erreur fondamentale qu'on paye aujourd'hui. J'ai rencontré tous les ministres de Jeunesse et Sports, il y en a un que j'aimais beaucoup, Jean-François Lamour, grand épéiste, quatre titres olympiques, je lui avais dit, « il faut que je vous parle du théâtre », il m'avait répondu, « mais mon cher Jean-Paul, je ne vois pas pourquoi », son chef de cabinet, gêné, s'excuse, « on n'a pas eu le temps de prévenir le ministre des pratiques en amateur », le ministre tombait des nues, il m'a dit, « je vais être franc avec vous, j'ai un gros problème dans le sport, c'est le dopage, c'est des enjeux de l'ordre de milliards d'euros sur la planète, que voulez-vous que je dise ou fasse pour le théâtre amateur, ce n'est pas ma priorité », voilà, on est là-dedans, c'est notre société qui va, non pas vers le refus de la discussion mais vers ne même plus avoir l'idée de la discussion.

Ce n'est pas le lieu ici d'analyser la transformation de la fonction que jouaient les écrans, le rassemblement d'individus en un même lieu, en un processus de fragmentation des individus qui communiquent à distance avec des communautés, s'isolant de leur proximité directe. Si nous citons en intégralité ce passage, qui émane d'une personnalité qui connaît bien et apprécie le théâtre amateur et dont l'expérience illustre tout à fait les ambitions passées et les difficultés actuelles rencontrées par tous ceux qui veulent défendre cette idée engagée de la pratique en amateur : dans ce chapitre centré sur les questions de responsabilité qui concernent les collectifs, qu'il s'agisse des troupes, des organisateurs de festivals ou des fédérations, dans leurs rapports avec la société, nous ne pouvons taire la démission des autorités politiques. Cet abandon se traduit notamment par l'extinction programmée du corps des CTP, dont plusieurs entretiens ont souligné le rôle déterminant qu'ont joué les Conseillers Techniques et Pédagogiques (CTP) dans l'objectif

d'élévation du niveau d'exigence poursuivi par la FNCTA. Ainsi Jean-Paul Saby, qui a conçu les fiches PEPS, nous a déclaré :

À la FNCTA, tout le monde peut être membre et notre objectif c'est de tirer les gens vers le haut. Le problème pédagogique c'est comment le faire sans leur arracher les cheveux. Si tu vas dire à une troupe que ce qu'ils font est nul, tu ne les revois plus. Moi j'ai appris beaucoup avec les CTP, un gars comme Gérard Maré⁵³⁵ était extraordinaire, je suis allé voir des troupes avec lui, je me demandais ce qu'il allait pouvoir leur dire, il arrivait à trouver des petits trucs, il leur donnait espoir, les amenait à travailler. Mon objectif, c'est de faire comme Gérard, amener une troupe qui joue *Mon cul sur la commode* à jouer Wajdi Mouawad.

À cette mission initiale d'entraînement, la présidente du festival de Narbonne oppose l'état actuel, caractérisé par le désengagement des organismes officiels, dont l'aide dans les domaines de la formation et de l'animation se réduit comme peau de chagrin⁵³⁶. Ces paroles amères contrastent avec les paroles des responsables politiques : si les promesses sonnent parfois agréablement à l'oreille des amateurs⁵³⁷, les faits sont têtus et l'extinction du corps des CTP trahit le renoncement subreptice aux objectifs d'éducation populaire. À l'appui de ce témoignage, citons Vincent Siano, répondant à Marie-Christine Bordeaux et Guy Saez :

[Je] dirai qu'après la Libération, le travail des instructeurs avait aussi pour mission la formation d'élites, pour répondre aux manques dans ce domaine. Au sujet de la formation, il faut distinguer formation de formateurs et formation d'animateurs : aujourd'hui la demande institutionnelle, c'est la réparation sociale, ce n'est plus de travailler avec les amateurs. Ce glissement est clairement observable dans l'évolution de nos missions. Je suis arrivé en 1981 à Jeunesse et sports, à mi-chemin de cette évolution, et déjà à cette époque, il s'agissait plutôt de formation d'animateurs. Moi-même j'ai été formé dans les stages des C.T.P. René Jauneau et Étienne Catallan, dans le Vaucluse, qui ont été en ce domaine une vraie pépinière⁵³⁸.

Ces propos montrent la dérive intervenue depuis une époque où le terme d'« élite » ne constituait pas un repoussoir et l'instrumentalisation des animateurs à qui il est demandé de compenser ce que la société ne veut plus prendre en charge. Dans le même ordre d'idée, mentionnons également que nous rejoignons Jean-Paul Alègre quand il s'inquiète que l'idée même de discussion risque de disparaître : c'est pour cette raison que nous avons cherché tout au long de notre pratique à en pourchasser les traces et à nous demander ce qui peut être fait pour vivifier le dialogue. L'espoir

⁵³⁵ Une salle de Châtillon-sur-Chalaronne a été baptisée à son nom.

⁵³⁶ Voir en annexe, § 9.8 Entretien O17, p. 351.

⁵³⁷ La FNCTA rapporte en page d'accueil de son site ces paroles prononcées par Fleur Pellerin, ministre de la Culture et de la Communication lors de la séance publique de l'Assemblée Nationale du 28 septembre 2015 (Présentation du projet de Loi relatif à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine) : « Une vie culturelle qui ne reconnaît pas la pratique amateur, c'est-à-dire la manière la plus forte et la plus partagée de vivre les arts, n'est pas une vie culturelle ouverte à tous. » (Site <http://www.fncta.fr/accueil/index.php> consulté le 8 août 2016).

⁵³⁸ M.-C. BORDEAUX, [questions et restitution], « Entretien avec Yves Doncque, Vincent Siano, conseillers techniques en Art dramatique (Jeunesse et Sports) et Guy Saez (directeur de recherche au CNRS institut d'études politiques de Grenoble). Les voies de l'accompagnement : points de vue croisés », in M.-C. BORDEAUX, *et al.*, *Le Théâtre des amateurs...*, *op. cit.*, p. 199.

réside dans un changement de perspective à accomplir : si des formes d'intervention n'ont plus les faveurs des responsables, découvrons ce qui peut être fait à partir des pratiques concrètes du terrain, sans renoncer à tenir l'autre bout de la chaîne et à convaincre les décideurs d'infléchir leurs politiques. L'auteur Serge Valletti a affirmé sa confiance fondamentale, déclarant lors de la rencontre qui se tenait à l'occasion de la manifestation « Un jour, un auteur » qui lui était consacrée pendant le festival de Narbonne, le 27 juin 2015 : « La question n'est pas à quoi sert le théâtre, il servira toujours ». Thierry Visentin, membre du TQS et également administrateur de la MJC de Narbonne, voit l'utilité sociale⁵³⁹ dans les rôles de formation des spectateurs et d'animation des villages que remplit leur troupe quand elle va jouer :

L'important pour moi, c'est d'élever, non pas le débat, non pas la conscience des gens, mais l'envie de pousser des portes de théâtre, qu'il soit amateur ou professionnel. Si le théâtre amateur et son réseau crèvent, le théâtre professionnel ne survivra pas. Il y a malheureusement des chiffres très précis. La moyenne de représentation par an sur un spectacle, c'est 9. Ces chiffres au début des années 2000 incluaient les amateurs, ils prenaient tout, les comédies musicales, etc., ça veut dire que, quand tu sors les gens qui jouent 350 fois et les amateurs comme nous qui jouons 30 fois dans l'année, ça veut dire qu'il y a des pros qui n'arrivent jamais à la première.

– Arrive-t-on à savoir dans quelle mesure les gens qui vont voir les amateurs vont assister à des spectacles professionnels après ?

– C'est notre souhait, quand on va jouer au fin fond des Corbières, faut aller se balader là-bas pour voir comment c'est, c'est très beau, c'est très beau, notre objectif c'est non seulement d'animer le village mais de donner envie du spectacle vivant. Si, sur 40 personnes il y en a 2 qui, dans l'année qui suit, se déplacent, font 40 bornes sur des routes sinueuses et en mauvais état pour aller à la Scène Nationale ou n'importe quelle scène professionnelle, accepter de payer un billet pour voir un spectacle professionnel, je dis que c'est gagné. On ne peut absolument pas savoir si ça se produit mais c'est là que je suis dans l'éducation populaire, on sème en espérant que ça va pousser. Après, il y a des conditions qui font que c'est difficile. Beaucoup de théâtres professionnels ont fait des efforts, des organismes de convention subventionnent, plus les lieux que les troupes maintenant, des coproductions. Je prends l'espace culturel des Corbières, un magnifique théâtre dans les vignes, faut y aller, il a des spectacles à 10 €, la compagnie professionnelle qui a eu le Molière avec *Le Repas des fauves* y est allée, je crois pour 13 € la place. Ils ont des coûts de production, c'est pris en charge par la collectivité qui veut que le public puisse accéder. Il faut que le secteur public le fasse parce que sinon, tout le monde y perdra. C'est la discussion avec les professionnels, « vous nous prenez des créneaux », « d'accord, je vais à Pasiolo, à Bernas-Cueillette, à Soulages, est-ce que tu vas y aller, tu vas jouer dans la salle de la mairie ? », c'est là qu'on joue, les troupes professionnelles du secteur, elles n'ont pas de matériel, elles ne peuvent aller que dans des lieux équipés, c'est un faux débat de dire que nous

⁵³⁹ Pour répondre à l'objection kantienne sur le caractère désintéressé que devrait avoir la pratique artistique, nous observerons que l'utilité n'a pas besoin d'être visée pour être effective, elle peut être un bénéfice non calculé d'avance.

concurrerions économiquement les professionnels, ce n'est pas vrai. Alors, là où il y a concurrence déloyale, c'est quand les troupes vont jouer partout exclusivement au chapeau, sans jamais impliquer la mairie du lieu sur un défraiement. Et les mairies ont vite compris le truc, elles ouvrent leur salle, ça leur fait une animation, les troupes prennent tout en charge, ce n'est pas comme ça qu'un jour ou l'autre elles vont faire venir des pros, qu'il faudra payer, prendre en charge. Déjà économiquement, ils ont un camion à louer, je ne vois pas comment ils s'en sortent et on est en train de dire que la culture, c'est gratuit. Tu vas me dire, il y a incompatibilité avec ce que vous faites au festival. Pour le public, c'est gratuit parce qu'on veut que les gens viennent en famille, même sur des spectacles un peu difficiles, la gratuité c'est une volonté commune, la mairie et nous. On a refusé dès le début d'instaurer des prix, des hochets, on a dit, « chaque Narbonnais se fera son palmarès, ça alimente les discussions, c'est très bien ».

Dans ces paroles engagées, nous retrouvons la question économique, ce qu'il en coûte d'aller porter l'acte théâtral au plus près de ceux qui ne sont pas encore des spectateurs et la valeur de l'argument sur la concurrence est relativisée dans le cas des villages éloignés, quand la troupe fait l'effort de se déplacer vers des salles qui sont loin d'être remplies d'abonnés acquis d'avance. Ce sont aussi des sacrifices familiaux qui sont demandés aux comédiens de la troupe, qui se sont engagés à être disponibles sur la durée du projet, pour réduire les risques d'annulation, une plaie dont les amateurs sont les premiers à se plaindre.

Au-delà de cet exemple d'une troupe donnée, que peut-on dire au sujet de l'engagement social en ce qui concerne les festivals ? Notre démarche n'apporte pas de réponse toute faite, il convient dans chaque cas de s'interroger, selon les circonstances, le traitement. L'appréciation d'une programmation embrassera les différents aspects, depuis l'information préalable à destination des spectateurs, jusqu'aux rencontres organisées à la suite des représentations, en passant par les éventuels partenariats, que ce soit avec des artistes ou des financeurs. Quant au choix des thèmes, des traitements, des mises en scène, les questions sont multiples, pour n'en citer que quelques-unes : est-il préférable de privilégier les sujets d'actualité, est-il utile de prendre parti dans les grands débats de société, faut-il proposer des sujets de réflexion, vaut-il mieux s'intéresser à des problèmes intemporels, pourquoi le drame serait-il plus digne que le rire, le respect des individualités s'oppose-t-il à l'exigence artistique, peut-on éviter de prétendre donner un sens, quelles marges d'interprétation laisser aux publics, etc. ?

Considérant qu'aucune de ces interrogations ne peut être abordée dans l'absolu, sans tenir compte des circonstances, ne croyant pas non plus aux réponses universelles, nous estimons qu'il est nécessaire de confronter les arguments, pour se donner les moyens d'établir une validation intersubjective⁵⁴⁰. Si, à la suite de Karl-Otto Apel et de Jürgen Habermas, nous aspirons à une

⁵⁴⁰ Voir note 615, p. 239.

éthique en matière de discussion, de communication et de débat⁵⁴¹, le silence des amateurs est une source de préoccupation : quand il n'y a pas d'échange, on ne peut espérer parvenir à un accord. Les hypothèses avancées, telles que la proximité entre acteurs et spectateurs, la crainte de ne pas être légitime ou l'appréhension de se faire taxer d'élitisme, n'expliquent qu'une petite partie de ce mutisme si répandu parmi les amateurs ; permettent-elles surtout d'ouvrir des espaces de discussion et d'ailleurs pourquoi faudrait-il inciter les amateurs à échanger, alors qu'ils semblent esquiver les situations de confrontation ? Telles sont les dernières pistes que nous voudrions sonder pour conclure.

⁵⁴¹ Pour ces auteurs, il s'agit de formuler les normes, en ayant établi leur fondement, qui permettent qu'un débat se déroule de manière satisfaisante. Karl Otto APEL, *Sur le problème d'une fondation rationnelle de l'éthique à l'âge de la science. L'a priori de la communauté communicationnelle et les fondements de l'éthique*, tr. Raphaël Lellouche et Inga Mittmann, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987 ; *L'Éthique de la discussion*, tr. Mark Hunyadi, Paris, Éditions du Cerf, 1994. Jürgen HABERMAS, *Morale et communication. Théorie de l'agir communicationnel*, t.2, Paris, Fayard, 1987. *Id.*, *De l'éthique de la discussion*, Paris, Éditions Flammarion, Collection Champs, 1992.

4 Conclusion : valeurs des pratiques, valeurs des discours

Nos observations de terrain montrent que les amateurs évitent de débattre de leurs choix esthétiques, alors qu'ils consacrent du temps et de l'énergie, en vue notamment d'améliorer leurs spectacles et leurs festivals. Nous intéressés à l'exigence artistique et ayant relevé ce que nous considérons comme des obstacles quand on se préoccupe d'améliorer la qualité, nous avons proposé d'expliquer ces difficultés par des contradictions qui tiennent aux pratiques en amateur. Afin de surmonter ces obstacles, il convient de revenir sur les hypothèses faites et de creuser encore les oppositions que nous avons rencontrées. Nous espérons ainsi trouver des moyens de nous appuyer sur la tension fondamentale que nous supposons à l'œuvre derrière ces écueils pour concilier des visées qui apparaissent contradictoires. Continuons donc à chercher comment les amateurs peuvent poursuivre un projet artistique sans renier ce qui fait leur fierté d'être des amateurs.

Pour tirer les enseignements de cette recherche et dégager de nouvelles pistes à explorer pour l'avenir, la réflexion portera en premier lieu sur la question de savoir si d'autres façons de confronter les univers artistiques ne seraient pas plus propices que la forme festivalière et plus respectueuses des valeurs auxquelles sont attachés les amateurs. Cette interrogation sera complétée par un retour sur l'approche théorique, pour faire entrer en dialogue l'hypothèse intentionnaliste qui se trouve à l'origine de notre recherche avec la perspective pragmatiste que nous avons privilégiée. Dans une démarche soucieuse de partir des pratiques, nous nous demanderons pour terminer à quels objectifs les amateurs veulent se consacrer en priorité.

4.1 Les discussions à propos des choix esthétiques

Rappelons en premier lieu notre choix de circonscrire notre étude principalement autour de quelques festivals, appuyé sur l'hypothèse que les situations créées par ces manifestations favoriseraient les discussions à propos de l'esthétique.

Nous avons surtout relevé des comportements d'évitement, les amateurs nous ayant semblé éprouver de la gêne quand il s'agit d'échanger entre eux sur les choix artistiques. Et pourtant, de nombreuses décisions ont été prises au cours des répétitions ou au sein des comités de

programmation. La diversité des solutions envisagées est aussi grande que la palette des pratiques en amateur. Pour refléter toute la gamme des réalités observées, le terme à retenir devrait s'employer au pluriel, on devrait parler *des* esthétiques déployées par *les* amateurs ; cette précision étant apportée, l'expression d'« esthétique des amateurs » peut cependant être utilisée par commodité d'écriture.

Quelques travaux ont d'ailleurs souligné les particularités que présentent les pratiques théâtrales en amateur. Jean Caune note ainsi :

La fonction poétique, comme l'avait vu le linguiste Jakobson, intervient toutes les fois que, dans la production de l'énoncé, la visée du message, l'accent, est mis sur le message pour son propre compte. C'est-à-dire qu'au théâtre, la question de la composition de la représentation est d'abord le travail sur le collectif. Les premières contributions à l'esthétique de la mise en scène, à la fin du XIX^e siècle, dans la troupe des Meininger concernent le jeu de la foule, la « choralité ». Ce sera aussi la préoccupation de Stanislavski : unifier le jeu, faire disparaître l'exhibitionnisme et le cabotinage pour faire émerger rythmes, attitudes et mouvements collectifs orientés vers l'action dramatique. Le travail sur les corps en action, sur les voix en résonance, à partir de l'improvisation, du jeu masqué, de la concentration et de la disponibilité..., autant de techniques d'exécution, qui peuvent faire advenir le hasard et créer la surprise. Et comme le note Lévi-Strauss, dans les arts primitifs, la contingence se produit plutôt dans l'exécution : dans la confrontation entre la structure et l'accident. Il en va ainsi dans le théâtre des amateurs. La poétique résulte d'arrangements nouveaux rendus possibles, et nécessaires, parce que les amateurs travaillent avec les moyens du bord, moyens limités qui utilisent, comme dans le bricolage, des « débris d'événements », des résidus, des matériaux de seconde main⁵⁴².

S'il est indéniable que les amateurs procèdent à des choix esthétiques, il faut tout autant tenir compte du silence qui entoure ces décisions. Alors que nous avons délibérément écarté toute prétention à l'exhaustivité, un biais expérimental particulièrement retors aurait-il affecté notre échantillon, nous mettant en présence des rares festivals où les amateurs ne discutent pas entre eux ? Quand bien même cela aurait été le cas, une leçon pourrait en être tirée quoi qu'il en soit : puisque la situation se produit, fût-ce exceptionnellement, il serait toujours intéressant de comprendre pourquoi, quand les amateurs désirent tant échanger entre eux, certaines circonstances s'y opposent. On aura compris à notre ton que nous n'accordons guère de crédit à l'hypothèse d'amateurs avides de confronter leurs esthétiques. Une autre explication paraît plus à même d'éclairer notre constat : contrairement à ce nous avons supposé, le cadre des festivals ne favorise pas le dialogue.

⁵⁴² Jean Caune cite ici Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, p. 36. Voir J. CAUNE, « La fonction poétique », in M.-C. BORDEAUX, *et al.*, *Le Théâtre des amateurs...*, *op. cit.*, p. 217. Dans le même ouvrage, voir également : B. BOISSON, « Changer d'esthétique, mais préserver le collectif », en particulier p. 181-182, et notre communication sur la choralité, p. 244-259.

Avec le recul rétrospectif, l'argument paraît plausible : prenant sur leur temps disponible pour satisfaire leur passion, les amateurs doivent utiliser au mieux les créneaux qu'ils ont préservés sur un calendrier occupé par bien d'autres préoccupations ; comme, en matière de théâtre, c'est le plus souvent le plaisir du jeu qui motive les amateurs, ces derniers y consacrent le plus de moments disponibles, soit pour préparer leur propre présence sur le plateau, soit pour assister aux représentations données par les autres troupes. Cette justification a sa part de vérité, surtout quand les périodes de programmation entrent en conflit avec d'autres sollicitations, d'ordre professionnel ou familial. Mais l'excuse ne nous convainc pas entièrement, ayant rencontré dans bien d'autres cadres que celui de notre stricte recherche ce que nous nommons une attitude d'occultation du débat.

En revanche, une autre objection est tout à fait recevable : il existe des manifestations qui ont précisément pour objet de faire se rencontrer les troupes, autour de questions esthétiques. Dans un entretien qu'il nous a accordé, Patrick Schoenstein, le président de la FNCTA, en a évoqué une :

On organise tous les 2 ans à la Roële⁵⁴³ ce qu'on appelle une « journée du comédien », sous diverses formes, depuis les deux dernières fois, c'est un peu comme Bussang, sauf que sur un week-end, on invite un auteur, les comédiens qui viennent participer sont répartis en 3-4 groupes, ils travaillent sur le même texte de l'auteur, il passe les voir, travaille avec le metteur en scène d'une autre troupe, après il y a une restitution et, là, il y a véritablement un temps de rencontre. Les comédiens de troupes différentes travaillent dans un groupe avec des gens de troupes différentes, on essaie de répartir. Les gens travaillent avec des animateurs-metteurs en scène avec qui ils n'ont pas l'habitude de travailler. Il y a rencontre, discussion parce qu'il n'y a pas d'enjeu de spectacle.

Ce témoignage du président de la FNCTA nous éclaire à plus d'un titre : il est porteur d'une expérience qui résulte d'un engagement militant prononcé ; il apporte des éléments qui complètent le regard porté sur nos observations. Ainsi, cette remarque selon laquelle la présence d'un enjeu fait en définitive obstacle au débat. Cette affirmation, fondée sur l'expérience, va à l'encontre d'une de nos hypothèses et nous conduit à amender notre position. À l'inverse de ce que nous avons supposé, les festivals ne favorisent pas les échanges : une nuance de compétition teinte toujours plus ou moins ces manifestations, parce que les troupes sont passées par le filtre de la programmation, parce qu'il est possible, le cas échéant, de comparer les réactions des publics aux différents spectacles, parce qu'il y a parfois remise de prix. Autant de raisons expliquant le malaise que les comédiens éprouvent quand il s'agit de discuter d'esthétique avec d'autres amateurs dans le cadre d'un festival.

⁵⁴³ Voir § 9.2 Entretien O03 (Patrick Schoenstein), p. 346.

Notre postulat, qui faisait des festivals un terrain d'étude des dialogues entre amateurs, s'est ainsi révélé, sinon faux, du moins incomplet : le raisonnement que nous avons fondé sur cette prémisse aurait dû prendre en considération l'influence qu'introduit la mise en concurrence. Dès lors, nous ne pouvions espérer obtenir de réponse directe à la question de l'exigence artistique, pour autant nous avons appris que l'émulation a un effet, qui va à l'encontre de cet objectif supposé majeur dans les pratiques en amateur, celui de favoriser les rencontres avec les autres. Quand les rivalités s'alimentent mutuellement, les risques de conflits augmentent, la littérature et les analyses anthropologiques nous l'ont appris⁵⁴⁴. Ces tensions apparaissent également dans les relations avec les professionnels et les conséquences en sont d'autant plus aiguës que les enjeux ne sont pas seulement symboliques chez les professionnels, pour qui la dimension économique est une question de survie, compte tenu des choix de carrière qu'ils veulent défendre.

Le faisceau de raisons avancées pour expliquer pourquoi les amateurs échangent peu entre eux dans le cadre des festivals s'enrichit d'un élément qui vient les infléchir : si, d'un point de vue pratique, les contraintes de temps conduisent à donner la priorité au jeu et si, sur le plan de la discussion proprement dite, des craintes se manifestent, celle de ne pas disposer des outils d'expression et celle de ne pas être légitime, une appréhension supplémentaire vient les moduler, celle du risque d'entrer en concurrence.

Pourtant, des témoignages recueillis à l'occasion de nos entretiens et de notre parcours personnel montrent que, dans d'autres contextes plus appropriés que ne le sont les festivals, de véritables dialogues peuvent s'établir.

4.2 Les rencontres entre troupes et leurs effets

Nous avons rencontré Guy Piotte qui a été président de la région Île-de-France de la FNCTA dans les années 1980 et qui est aujourd'hui le trésorier du bureau national⁵⁴⁵ :

À l'époque, en région, on avait les moyens d'organiser des rencontres. Il n'y avait pas de sélection, il y avait plus ou moins obligation de loger sur place, on leur trouvait des tarifs intéressants, des hébergements

⁵⁴⁴ On pense en particulier aux analyses sur le désir mimétique, voir René GIRARD, *Shakespeare. Les feux de l'envie*, tr. Bernard Vincent, Éditions Grasset – Le livre de poche, Collection Biblio Essais, 1993 [1^{ère} éd. 1990]. Sommairement résumé, le phénomène du désir mimétique se manifeste dans un triangle constitué entre un sujet désirant, l'objet de son désir et un rival désirant le même objet ; le désir éprouvé par le rival envers l'objet accroît la valeur qu'a celui-ci aux yeux du sujet désirant ; cet accroissement de valeur accentue dans le même temps la rivalité, dans une boucle amplificatrice qui peut s'emballer jusqu'au meurtre sacrificiel d'un bouc émissaire ; momentanément apaisés, les rivaux sacralisent ensuite le bouc émissaire grâce à qui la spirale violente a été brisée. Dans l'ouvrage cité, R. Girard applique sa théorie à une lecture stimulante de quelques pièces de Shakespeare.

⁵⁴⁵ Voir en annexe l'entretien O13.

collectifs dans des collèges ou des lycées, une restauration, à un prix imbattable, à chaque fois il y avait en 4 à 5 lieux de spectacles. Sur 3 jours, on faisait 50 représentations, les troupes restaient et là il y avait des échanges. Ici ou ailleurs, elles se voient et encore quand elles ne s'engueulent pas pendant l'installation comme hier⁵⁴⁶, il n'y a pas vraiment d'échanges et c'est dommage. Dans ces rencontres, il n'y avait pas de sélection, il y avait inévitablement du pire et du meilleur. Mais ceux qui étaient mauvais, s'ils avaient un tant soit peu de jugeote, se disaient, « tiens, il y a quelque chose à faire ». Notamment, je me suis aperçu avec le temps que la qualité des spectacles et la recherche d'auteurs nouveaux a nettement progressé en 40 ans. On ne joue plus *Mon cul sur la commode*, enfin si, quelques troupes jouent encore ça mais il n'y en a plus beaucoup.

Quand je pouvais, je favorisais ce genre de choses. Mais la vie a changé, les moyens ont changé. Pour organiser un truc comme ça, il fallait l'aide de la municipalité, même si elle ne donnait pas de subvention, il y avait la mise à disposition des 4 salles, la publicité. À Chartres, le maire est venu. Il y a eu Joué-les-Tours. Je choisissais des villes pas trop grandes, de façon que ça soit un événement dans la ville : à Paris, on a le festival tous les ans, c'est un non-événement, il y a tellement de choses.

J'ai essayé d'organiser des stages, il y avait une demande. On se casse les dents. Quand tu demandes qui en veut, tu as 400 personnes, quand tu fixes une date et un lieu, il ne t'en reste plus que [*geste de la main*] ... et pour les rentabiliser, ce n'est pas évident, c'est toujours la question des moyens.

Aujourd'hui, les gens sont moins disponibles. Si, le festival qu'organise Patrick [Schoenstein] à Villers, ne dure que 3 jours, cette année ils fêtaient le quarantième anniversaire, sa compagnie jouait, le festival proprement dit n'a duré que 3 jours, les troupes logeaient sur place. Moi, quand je faisais les fameuses rencontres, c'était sur 3 jours, j'essayais de trouver un week-end sur 3 jours, comme c'est le cas pour l'Ascension, Pentecôte et pour que les établissements scolaires soient fermés, pour disposer des internats. J'ai fait Fontainebleau, comme ça.

Le « vrai » public [les personnes qui ne font pas partie d'une troupe] pouvait tout voir. Je m'arrangeais pour que les salles soient très proches. À Chartres, on avait trois salles au coin de chaque rue, des salles qu'on avait équipées, lumière, régie. Yvetot aussi, on a équipé une halle, on avait les moyens pour louer une structure, une scène.

Ces propos soulignent que, pour permettre aux amateurs d'échanger sur leurs pratiques, il faut réunir les conditions matérielles et psychologiques favorables : en aménageant le calendrier et en ne les mettant pas en position de compétition. Or, les modalités de déroulement des festivals ne répondent pas à ces critères, au contraire, comme l'anecdote des troupes qui se sont accrochées le montre : quand le temps presse et qu'on s'inquiète de l'accueil réservé au spectacle, on est plus enclin à s'énerver qu'à dialoguer.

⁵⁴⁶ Les membres de deux troupes s'étaient accrochées la veille au moment du démontage du spectacle de l'une, dont les comédiens étaient heureux de retrouver leurs amis après la représentation, alors que ceux de l'autre étaient pressés de commencer leur montage.

Depuis 2009, le Théâtre du Peuple et la FNCTA proposent à Bussang une journée de rencontres entre auteurs et acteurs amateurs à l'adresse de comédiens de la France entière⁵⁴⁷ ; en 2015, cette manifestation avait pris une forme particulière, à l'occasion de la célébration des cent vingt ans du Théâtre du Peuple, celle d'un « week-end Pottecher⁵⁴⁸ », qui a conduit à déroger au principe de rencontre avec des auteurs contemporains : cinquante comédiens amateurs ont lu des extraits de pièces de Maurice Pottecher, sous la direction de metteurs en scène qui s'étaient succédé à la direction du Théâtre du Peuple. Pour avoir participé à cette édition, rapportons la « confusion des sentiments » : à la perspective du plaisir d'évoluer sur ce beau plateau incliné, dont la pente reproduit en miroir celle de la salle, ce qui autorise la circulation d'énergie avec les spectateurs sans qu'il soit nécessaire, ni de se « projeter », ni « d'aller chercher » les réactions, à cette attente, donc, se mélangeaient une inquiétude et une curiosité, puisque c'est le hasard qui décidait des distributions ; les groupes étant tirés au sort, aussi bien pour ce qui concernait les lecteurs, que ceux qui allaient les « mettre en espace », que les textes eux-mêmes, on découvrait des façons différentes de travailler les textes, de se mettre à leur service sur scène. Ne connaissant pas les conceptions du jeu des personnes avec qui l'on était appelé à travailler, il fallait s'adapter, chercher à comprendre les points de vue adoptés par les autres, dans une démarche d'ouverture d'esprit qui engendrait l'estime réciproque. Les « Journées du comédien » évoquées par Patrick Schoenstein fonctionnent suivant le même principe :

Ce sont des organisations, sous différentes formes. Dans l'Est, on fait une journée avec un auteur, on choisit un texte, travaillé par un groupe de 4-5 personnes, ça crée automatiquement, dans les groupes où il y a des comédiens de différentes troupes, [des synergies] ça les fait travailler, ils se découvrent, ça amorce le sujet, il y a une vraie rencontre. En plus, il y a une vraie estime, ils estiment les autres parce qu'ils ont travaillé avec, non parce qu'ils ont vu.

– Est-ce qu'il y a des rencontres avec les spectateurs ?

– Je ne sais pas ce qu'il faudrait faire. À Bussang, il y a une tentative d'inviter le public. Or, dans l'Est, il n'y a pas de public, les gens ne restent pas, pourtant c'est rappelé chaque soir, c'est un pot. Moi, quand je veux qu'on discute avec les spectateurs, le pot je l'installe dans la salle de manière à ce que les gens ne sortent même pas.

Ces propos rappellent l'importance des conditions matérielles : si l'on veut que les rencontres intéressent également les spectateurs, il faut s'assurer que les circonstances sont effectivement propices, il ne suffit pas d'inviter les spectateurs à rester discuter pour que ceux-ci décident effectivement de ne pas quitter les lieux. Les habitués, ceux qui « maîtrisent les codes », ont moins

⁵⁴⁷ B. BOISSON *et al.*, *Le Théâtre du Peuple...*, *op. cit.*, p. 233.

⁵⁴⁸ Couplé au « week-end citoyen » : le colloque du 26 juillet 2015, où la question « La participation d'acteurs amateurs dans des créations professionnelles modifie-t-elle votre rapport à la mise en scène ? » était posée à sept metteurs en scène, actuel et anciens directeurs du Théâtre du Peuple.

de difficultés à le faire mais pour ceux qui ne sont pas familiers avec le milieu théâtral, la méthode employée par le président de la FNCTA balaye toute hésitation : il n'y a pas le choix, on ne peut pas sortir ! Il restera toujours des objections : un « pot » n'est pas forcément le moment le plus propice aux discussions esthétiques, il peut aussi être préférable d'attendre que l'émotion soit retombée avant d'échanger avec les acteurs⁵⁴⁹ ; mais cette façon de procéder présente l'avantage de mettre les personnes en situation, sans qu'une gêne puisse s'installer.

Nous avons mesuré une des retombées de ces rencontres avec les auteurs, lors de la manifestation « L'état du lit (Gare aux amateurs)⁵⁵⁰ » organisée en partenariat par *L'avant-scène théâtre*, la FNCTA et la SACD, les 26 et 27 octobre 2012. L'événement consistait à faire se succéder, sur la scène du Théâtre du Rond-Point, le temps d'une représentation, sept textes courts, commandés pour l'occasion, par les organisateurs à des auteurs contemporains et interprétés par des compagnies amateurs. Compte tenu des contraintes de temps, il fallait pouvoir procéder rapidement aux changements de décors, l'idée était rapidement venue d'un lieu unique et le lit fut choisi. Ayant fait partie des compagnies qui avaient déposé leur candidature, témoignons également de l'embarras éprouvé face à la crudité des textes suscités par ce thème : une troupe dont nous faisons partie, le Topel théâtre, déclara d'ailleurs forfait, n'ayant pas trouvé comment porter sur scène les propos ou les situations, en cohérence avec les choix esthétiques défendus en commun. Nous allâmes donc assister aux représentations avec une certaine appréhension, qui fut malheureusement confirmée dans un cas, par la présence sur scène d'une poupée gonflable sur laquelle des comédiens s'adonnaient à des simulacres d'acte sexuel. Mais une surprise agréable nous attendait : l'histoire⁵⁵¹ qui nous avait paru la plus difficile à traiter mettait en scène un petit garçon de 7 ans qui rencontre une femme en blanc, dont on comprend rapidement qu'il s'agit de la Vierge Marie, qui lui annonce dès les premiers instants que ses parents vont mourir et qu'il va « se faire sodomiser par de gros Noirs » ; la compagnie Maelström réussit à en faire une mise en scène collective très enlevée, avec des incursions délirantes dans les émissions de télé-réalité, qui emporta les faveurs enthousiastes des spectateurs, au cours des trois représentations auxquelles nous assistâmes. En interrogeant les acteurs et leur metteuse en scène, une clé de compréhension nous apparut : la troupe avait fait connaissance de l'auteur à Bussang, quelques années auparavant ; le travail commun qui avait eu lieu à l'époque avait créé une complicité, une profonde entente, qui avait permis aux acteurs de

⁵⁴⁹ Comment un metteur en scène reçoit-il l'interjection, le soir de la générale : « j'ai trouvé que l'ensemble était moins réussi que pendant les répétitions, c'est sûrement signe que la première va bien se passer ! », comme nous l'avons entendu à la sortie d'un spectacle professionnel ? Cette remarque peut être recevable mais avec, en tout cas, un peu plus de recul dans le temps (et en y mettant plus de forme).

⁵⁵⁰ Voir l'annexe sur nos observations.

⁵⁵¹ Stéphane GUERIN, « King Size », in Jalie BARCILON, Stéphane GUERIN, Jean-Daniel MAGNIN, Marie NIMIER, Nicole SIGAL, Christian SIMEON, Carole THIBAUT, *L'État du lit*, Paris, L'avant-scène théâtre, Collection Quatre-vents, 2012, p. 32-53.

s'approprier ce nouveau texte, déjà familiarisés qu'ils étaient avec l'univers de l'auteur, dont ils avaient appris qu'il gagnait à être abordé « au second degré », ce que la troupe à laquelle nous appartenions n'avait pas eu la présence d'esprit de faire. L'expérience vécue par cette troupe fait comprendre à quel point la rencontre, ici avec un auteur contemporain, peut avoir des effets sur l'esthétique⁵⁵².

4.3 La place des intentions dans le théâtre amateur

Il apparaît donc possible, lorsque les moyens et les conditions sont convenablement réunis, que de véritables rencontres se produisent, selon les différentes configurations évoquées : soit avec d'autres troupes, soit en mélangeant les troupes et en leur faisant rencontrer des auteurs. Ces échanges entraînent des conséquences dans les différentes dimensions de la pratique théâtrale. Parmi les retombées, nous avons vu apparaître un enrichissement des réflexions sur les démarches artistiques, ce qui conduit à s'interroger sur les leviers supplémentaires qu'il conviendrait alors d'actionner, une fois l'environnement nécessaire constitué, pour favoriser la formulation des projets esthétiques.

Il convient ici de revenir aux sources de notre recherche et de rappeler que, parmi les origines de notre démarche, se trouve la suggestion faite aux amateurs d'inscrire intentionnellement leurs œuvres dans une histoire de leurs pratiques, sous l'hypothèse que la théorie intentionnaliste de l'art soit vérifiée⁵⁵³. Faisant l'hypothèse que les festivals sont un terrain favorable à la confrontation des choix esthétiques, nous espérons que les échanges observés nous renseigneraient sur les intentions. Mais pourquoi faut-il que les amateurs s'expriment sur leurs intentions ? Nous avons notamment relevé que les festivals ne demandent pas systématiquement aux troupes qui a pris en charge la mise en scène et nous avons noté que la priorité est donnée au travail accompli collectivement plutôt qu'à une prise de responsabilité individuelle⁵⁵⁴. La question se pose alors de savoir s'il est pertinent d'attendre de la part des amateurs qu'ils accordent à la fonction du metteur en scène l'importance qu'elle occupe dans le spectacle professionnel.

Élargissant alors l'interrogation, et supposant que les amateurs veuillent mettre leurs pratiques en récit, faut-il qu'ils s'intéressent aux positions que prennent les professionnels et qu'ils se

⁵⁵² Au cours de notre parcours, nous avons croisé une autre troupe, Chaos léger, qui a repris le texte court présenté lors de la manifestation « Gare aux amateurs », pour en proposer une version approfondie : *Ça va*, d'après *Le Code de la mer*, de Jalie Barçilon ; ce spectacle participait au festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015 et le 1^{er} avril aux sélections de la région Île-de-France et Nord du Masque d'or 2016. Rappelons que le théâtre Pan, couronné du Grand Prix Charles Dullin 2014 pour *Le Songe d'une nuit d'été*, avait également participé à ces journées, voir note 496, p. 192.

⁵⁵³ J.-M. LARRUE, « Les amateurs... », *op. cit.*, p. 52.

⁵⁵⁴ Voir § 3.1.1 La responsabilité de la mise en scène, p. 157.

réclament de tel courant de l'art théâtral ? Ne convient-il pas plutôt qu'ils s'appuient sur les questions qui se posent effectivement à eux, sans se préoccuper de celles que se posent les professionnels ? Écrire une histoire du théâtre amateur en la dégageant à grands pans d'une histoire générale du théâtre, comme y invite Jean-Marc Larrue, suffit-il à libérer de l'aliénation, n'est-ce pas maintenir une dépendance ? Évoquons ici la figure de ce « maître ignorant » qu'était Joseph Jacotot, dont Jacques Rancière rapporte le principal enseignement : « tous les hommes ont une égale intelligence [...] et] l'instruction est comme la liberté : elle ne se donne pas, elle se prend⁵⁵⁵. » Dans cette perspective, la référence au monde professionnel conserverait le lien, comme le montre la question du metteur en scène. En effet, une autre analyse du même philosophe propose dans *Le Spectateur émancipé* de présupposer que les incapables sont capables, qu'il n'y a pas de secret caché les tenant enfermés dans leur position :

Ce qu'il y a, c'est simplement des scènes de dissensus, susceptibles de survenir n'importe où, n'importe quand. Ce que dissensus veut dire, c'est une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence. Toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification. Reconfigurer le paysage du perceptible et du pensable, c'est modifier le territoire du possible et la distribution des capacités et des incapacités. [...] L'intelligence collective de l'émancipation n'est pas la compréhension d'un processus global d'assujettissement. Elle est la collectivisation des capacités investies dans des scènes de dissensus⁵⁵⁶.

En transposant la position de J. Rancière pour qui on n'a pas à octroyer un savoir imposé de l'extérieur, l'absence fréquente de mention du metteur en scène est-elle à mettre en regard avec l'histoire de cette fonction dans le théâtre professionnel ou bien faut-il « simplement » en prendre acte, et d'ailleurs pourquoi se préoccuper de cette question si les amateurs ne se la posent pas⁵⁵⁷ ?

Ces réflexions autour de la question du metteur en scène s'élargissent à l'injonction même de s'inscrire intentionnellement dans l'histoire. Pourquoi les amateurs devraient-ils accorder de l'importance aux intentions plutôt qu'aux effets ou à ce qu'ils font ? Tels sont les aspects que nous allons maintenant interroger en commençant par nous intéresser aux enjeux théoriques des théories de l'intentionnalité, avant d'évoquer la priorité qu'attribue les amateurs à l'action.

⁵⁵⁵ Jacques RANCIÈRE, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Éditions 10/18, Collection Fait et cause, 2004, 4^e de couverture.

⁵⁵⁶ J. RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, p. 54-55.

⁵⁵⁷ Voir C. BIET *et al.*, *Qu'est-ce que...*, *op. cit.*, p. 640-920.

4.3.1 Les intentions et les effets

Au fondement des théories intentionnalistes de l'art, nous trouvons la notion d'intention, qui fait elle-même l'objet de débats qui dépassent le cadre de notre recherche mais que nous évoquons dans le cadre théorique donné en annexe, dans la mesure où ils alimentent notre réflexion⁵⁵⁸. Nous précisons ici que « l'intention » revêtait chez les scolastiques différentes acceptions : acte de volonté ; forme et définition réalisée, au sens aristotélicien ; concept ; principe de visée d'une puissance cognitive orientée vers un objet⁵⁵⁹. Franz Brentano réactiva le mot pour définir les phénomènes psychiques ; son élève Edmund Husserl opéra une démarche de « nettoyage » et d'abstraction préalable à la résolution d'un certain nombre de problèmes de philosophie de la connaissance.

Selon Jocelyn Benoist, en philosophie de l'esprit et du langage, le modèle intentionnaliste⁵⁶⁰ repose sur le rapport noué entre l'esprit, dans son activité de pensée et spécialement celle qui accompagne et fonde l'activité de locuteur du sujet, et les choses, faites objets, caractérisé en termes de visée, projection ; cette idée se confond, dans une certaine mesure, avec celle de sens⁵⁶¹. Sceptique quant à la possibilité d'isoler cette activité des innombrables liens, en premier lieu corporels, qui inscrivent ce sujet dans le monde, J. Benoist croit pour sa part qu'il faut resituer l'activité « intentionnelle » dans un contexte allant de la prise en compte de l'infinité de liens *causaux*, toujours inextricablement conjugués avec ce qui est qualifié d'intentionnalité, jusqu'à une meilleure analyse des différentes *modalités* de l'intentionnalité qui renvoient au contexte et à la détermination pratique de l'activité intentionnelle plutôt qu'au pouvoir d'autodétermination de cette activité. Le philosophe prend ainsi une position opposée à ce que supposent les analyses intentionnalistes, qui font généralement de l'intentionnalité le principe (et non l'effet) des « modalités » subjectives et autres du discours et de la pensée⁵⁶². J. Benoist entend mettre à l'épreuve le concept de « sens », en creusant des éléments d'une critique externaliste de la tradition se réclamant de Gottlob Frege : discuter l'autonomie, l'efficacité, le caractère ultime de ce « sens », l'idée que ce « sens » soit opéré par un sujet, qu'il y ait quoi que ce soit d'isolable comme « sens » :

⁵⁵⁸ Voir § 5.2 La place de l'intention dans les théories de l'art, p. 242.

⁵⁵⁹ Voir Jocelyn BENOIST, *Les limites de l'intentionnalité. Recherches phénoménologiques et analytiques*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, Collection Problèmes et controverses, 2005 ; Fabien CAYLA, Frederick CHISHOLM, Wilfrid SELLARS, *Routes et déroutés de l'intentionnalité. La correspondance R. Chisholm-W. Sellars*, Combas, Éditions de l'éclat, Collection Tiré à part, 1991. Voir aussi l'article en ligne <https://fr.wikipedia.org/wiki/Intentionnalit%C3%A9>, consulté le 1^{er} août 2016.

⁵⁶⁰ Jocelyn Benoist fait partie des défenseurs de l'usage d'une seule lettre « n », qui écrivent « intentionnalité », sur le modèle de la « rationalité » par exemple. Bien que nous résumions ici ses propos, nous adoptons la typographie couramment répandue, à l'encontre de celle retenue par J. Benoist.

⁵⁶¹ Nous voyons ici apparaître le lien fait entre « intention » et « discours ». Jocelyn BENOIST, *Les limites de l'intentionnalité. Recherches phénoménologiques et analytiques*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, Collection Problèmes et controverses, 2005, p. 7.

⁵⁶² Soulignons que Jocelyn Benoist oppose ici l'effet, la pratique, au discours.

pour ce faire, J. Benoist propose d'investiguer la diversité des modalités de la vie, linguistique ou non linguistique⁵⁶³. Compte tenu de notre propre démarche, qui part de la pratique pour questionner la théorie, nous adhérons à ce choix, qui insiste sur la primauté des faits sur les discours ; nous soulignons la mise en relation avec la vie dans son ensemble, un cheminement que nous avons décidé de suivre avec J. Dewey⁵⁶⁴.

J. Benoist fait remonter la première idée d'acte de langage à Adolf Reinach, au début du XX^e siècle, dans ses *Recherches logiques*, « l'acte social » (ainsi nomme-t-il le performatif, note J. Benoist) y est chez lui une sous-espèce de « l'acte mental » (i.e. l'intentionnalité). Inversement, John Searle défend l'intentionnalité comme principe général de philosophie de l'esprit, en calquant en grande part l'analyse sur la théorie, largement mentaliste des actes de langage⁵⁶⁵. Remarquant que l'intentionnalité a toujours constitué comme un pont entre le linguistique et le non linguistique pour les auteurs qui y voient une panacée, J. Benoist soutient quant à lui qu'il y a non transparence de la vie linguistique du sujet à sa vie mentale et inversement : ce que dit le sujet excède toujours ses intentions, tantôt se trouve en retrait, voire en décalage ; réciproquement, beaucoup ne peut se dire des intentions. Les actes mentaux et les actes de langage ont en commun d'être contextuels et situés, dans leur sens comme dans leurs modalités, il n'y a pas d'acte de langage en dehors d'un certain ancrage dans le réel et il n'y a pas de pensée qui ne s'inscrive dans un certain rapport au réel. S'il faut raisonner en termes d'« actes de pensée », ces « actes » sont à prendre au sens réel du terme⁵⁶⁶. La phénoménologie de la pensée qu'entreprend J. Benoist entend prendre la mesure concrète de l'activité de pensée, insérée dans notre commerce avec le monde dont nous faisons partie. J. Benoist développe une « phénoménologie réaliste » ou « réalisme phénoménologique linguistique et perceptuel », qu'il résume en une phrase : en aucun cas, l'intentionnel ne constitue « un Empire dans un Empire » et le contingent (les *circonstances* et les *modes de faire*) font nécessité dans l'ordre de l'intentionnalité⁵⁶⁷. Souscrivant à cette analyse⁵⁶⁸, la rapprochant de la démarche pragmatiste de J. Dewey que nous avons empruntée, abordons la tension entre les intentions et les effets sous un autre angle.

⁵⁶³ J. BENOIST, *Les limites...*, *op. cit.*, p. 7-8.

⁵⁶⁴ J. Dewey pour qui les effets dans nos vies sont connus à travers des enquêtes existentielles, voir note 742, p. 263.

⁵⁶⁵ J. BENOIST, *Les limites...*, *op. cit.*, p. 78-9.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶⁷ J. Benoist déclare sa dette envers Jacques Bouveresse, Vincent Descombes, Sandra Laugier et Charles Travis – ce dernier l'ayant aidé à comprendre ce qu'est le « réalisme », avec le renversement de la *priorité* du « sens » sur la « référence » ; sur ce point, voir Gottlob FREGE, « Sens et dénotation » (aussi appelé « Sens et référence ») in *Écrits philosophiques*, tr. Claude Imbert, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 102-126. J. BENOIST, *Les limites...*, *op. cit.*, p. 70-11.

⁵⁶⁸ Notant par ailleurs qu'un tenant de la théorie « institutionnaliste » comme D. Davies n'accepte pas qu'une œuvre puisse être fondée sur un « inconscient artistique », voir note 662, p. 249.

4.3.2 Les intentions et les actions

Examinant la question insoluble de l'art de vivre en société chez Max Weber, Laurent Fleury note que l'opposition entre éthique de responsabilité et éthique de conviction reflète la polarité entre rationalité en finalité et rationalité axiologique, le tragique en politique résidant dans l'alternative d'un choix exclusif entre ces deux conduites incompatibles⁵⁶⁹.

Avec les limites que l'exercice suppose, proposons une analogie, moins dramatique et plus limitée mais dans laquelle le dilemme est tout aussi insurmontable : ne pouvant accorder à leur passion que le temps qu'ils ne dédient ni à leur travail, ni à leur famille ou à leur engagement dans la société, les amateurs privilégient la *pratique* au détriment du *discours*. L'antinomie reste déchirante, car les gestes esthétiques sont fondés, quoi qu'il en soit, sur des intentions, que nous comparons aux convictions et, à ne pas expliciter celles-ci, on encourt la responsabilité d'effets regrettables. Face à ces deux options qui s'opposent, les préférences des amateurs se portent sur l'action plutôt que sur la réflexion, même quand ils consacrent des moments à se former, à aller voir d'autres troupes, à échanger avec des spectateurs. Les amateurs, comme les hommes politiques, sont placés devant une paire d'injonctions paradoxales ou double contrainte (« *double bind* »), qu'ils ne peuvent satisfaire simultanément ; mais, à la différence des responsables en situation de pouvoir, les amateurs n'ont pas d'hésitation, le plaisir de la scène est le plus fort et les enjeux sont moins décisifs ; la tragédie n'est même plus un drame, tout au plus un soupçon de regret vient-il teinter la joie éprouvée, si l'amateur pense ne pas avoir pris suffisamment de temps pour discuter de sa pratique.

En rappelant la précaution de nous lire toutes proportions gardées, tentons une autre mise en parallèle, en restant dans le questionnement autour de l'éthique : Julien Jimenez note que, selon Ludwig Wittgenstein, il n'y a pas à chercher *une* théorie du « bien »⁵⁷⁰ mais cela ne révoque nullement « le fait qu'il y ait *de* l'éthique, qui se montre au sein d'expériences personnelles. [...] Lieu de l'affirmation de soi, de la présence de l'individu sur la communauté, l'éthique est ainsi créatrice de valeurs, proposant de nouvelles manières d'être homme⁵⁷¹ ». Dans sa *Conférence sur l'éthique*, L. Wittgenstein adopte la définition de George Edward Moore, qu'il cite : « L'éthique

⁵⁶⁹ L. FLEURY, *Max Weber*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je, 2009, p. 108-114. Catherine COLLIOT-THELENE, *La Sociologie de Max Weber*, Paris, Éditions la Découverte, Collection Repères, 2014 [nouvelle édition], p. 63. Max WEBER, *Le Savant et le politique*, trad. Catherine Colliot-Thélène, Éditions La Découverte, Collection Sciences humaines et sociales, 2003.

⁵⁷⁰ Dans ce qui suit, c'est nous qui plaçons les termes entre guillemets, pour souligner que, malgré leur apparence banale et leur emploi familier, les mots tels que le « bien » et le « bon » revêtent des sens chargés de connotations variées, qui continuent à faire débat, notamment en philosophie morale. Voir par exemple Ruwen OGIEN, *L'éthique aujourd'hui. Maximalistes et minimalistes*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio essais, 2007 ; Stéphane LEMAIRE, *Les désirs et les raisons*, Paris, Éditions J. Vrin, Collection Analyse et philosophie, 2008.

⁵⁷¹ Julien JIMENEZ, « L'éthique ou les intermittences de la morale », in Ludwig WITTGENSTEIN, *Conférence sur l'éthique*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio plus Philosophie, 2008, p. 117.

est l'investigation générale de ce qui est bien". Je vais maintenant utiliser ce terme dans un sens un peu plus large, en fait dans un sens qui inclut ce qui est, je crois, la partie de ce qu'on appelle communément esthétique⁵⁷² ». Une version condensée de cette formule se trouve dans l'aphorisme 6.421 de son *Tractatus Philosophicus* : « Éthique et esthétique sont une seule et même chose⁵⁷³ ». Au sujet du « bien », L. Wittgenstein commente la phrase qu'Hamlet adresse à Guildenstern et Rosencrantz : « *there is nothing either good or bad, but thinking makes it so* », en précisant que le « bon » et le « mauvais », bien que n'étant pas des qualités du monde extérieur, ne sont pas plus des attributs de nos états d'esprit dans un sens éthique⁵⁷⁴.

Ces réflexions nous confortent dans la vision qui établit des liens entre les discours, qui endossent les intentions, la dimension morale ou l'éthique, et l'esthétique. La pratique est enveloppée dans ce mouvement. De plus, ayant remarqué et questionné ce qui fait silence chez les amateurs, la citation du célèbre aphorisme conclusif et tranchant du *Tractatus* s'impose à nous : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence ». Avec L. Wittgenstein, nous rejoignons une réflexion sur la philosophie du langage⁵⁷⁵ : chercher à tracer les limites du sens, à séparer ce qui peut être dit et de ce qui ne peut pas l'être, c'est aussi reconnaître la place de l'indicible – et ici nous retrouvons la pensée de Vladimir Jankélévitch⁵⁷⁶. Quand on estime ne pas être en mesure de discourir, alors il faut se taire.

Nous avons avancé plusieurs raisons pouvant expliquer pourquoi les amateurs ne parlent pas de leur esthétique : crainte de ne pas maîtriser les outils d'expression ; recul devant le soupçon d'élitisme ; peur d'attiser les rivalités ; manque de temps. L'aphorisme de L. Wittgenstein nous fournit une clé d'interprétation morale : par humilité, pour ne pas outrepasser les limites du sens, le discours doit savoir s'effacer derrière la pratique. L'absence de commentaires explicites ne signifie pas qu'il n'y a pas de réflexion, le silence n'interdit pas les effets. Mais ces effets risquent de se limiter aux seules personnes qui auront assisté aux représentations, sans postérité : on pense ici à

⁵⁷² Ludwig WITTGENSTEIN, *Conférence sur l'éthique*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio plus Philosophie, 2008, p. 8-9. La conférence fut sans doute prononcée entre septembre 1929 et décembre 1930, selon J. Jimenez (p. 75), à un moment de transition de la pensée de L. Wittgenstein, mêlant des remarques proches du *Tractatus philosophicus* (1921) et annonçant la perspective des *Recherches philosophiques* (posthume, 1953). L. Wittgenstein fait référence à un ouvrage de son ami George Edward Moore, *Principia Ethica*, tr. Michel Gouverneur, révisé par Ruwen Ogien, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Philosophie morale, 1998 [1^{ère} éd. 1903].

⁵⁷³ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, tr. Gilles-Gaston Grangé, Paris, Éditions Gallimard, Collection Tel, 2002 [1^{ère} éd. française 1993, orig. 1922], p. 120.

⁵⁷⁴ La réplique provient de William Shakespeare, *La Tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemark*, acte II, scène 2. Selon les traducteurs, la phrase française varie dans sa formulation mais le sens demeure : « rien n'est bon, rien n'est mauvais, c'est la pensée qui crée le bon ou le mauvais ». L. Wittgenstein résume sa conception : « si un homme pouvait écrire un livre sur l'éthique qui fût réellement un livre sur l'éthique, ce livre, comme une explosion, anéantirait tous les autres livres de ce monde ». L. WITTGENSTEIN, *Conférence...*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁷⁵ Outre les textes de L. Wittgenstein et les nombreux ouvrages qui lui ont été consacrés, notamment le *Routledge Philosophy Guidebook to Wittgenstein and the "Tractatus logico-philosophicus"*, on pourra aussi consulter l'article https://fr.wikipedia.org/wiki/Tractatus_logico-philosophicus, reconnu comme « bon article » depuis discussion et vote (17 avril 2007), consulté le 4 septembre 2016.

⁵⁷⁶ Voir note 896, p. 303.

l'oubli dont est victime Roger Blin, malgré le rôle qu'il a joué dans l'avènement du « nouveau théâtre ». Mathilde Dumontet analyse cet effacement des mémoires dont rend compte en première instance l'ombre que lui portent les auteurs que le metteur en scène a contribué à faire connaître, de Samuel Beckett à Jean Genet. M. Dumontet estime l'explication insuffisante et y ajoute la volonté de R. Blin de ne pas laisser de trace, son refus de théoriser son travail et de se réclamer d'un héritage artistique⁵⁷⁷. M. Dumontet considère que R. Blin semble participer ainsi « à empêcher son travail d'accéder à une certaine légitimation intellectuelle⁵⁷⁸ ». On reconnaît ce préalable d'inscription intentionnelle dans une histoire du théâtre, requis pour une reconnaissance institutionnelle⁵⁷⁹. Cette remarque s'applique à un metteur en scène qui ne s'est pas voulu théoricien du théâtre⁵⁸⁰, revendiquant une absence de style pour mieux « traduire les idées de l'auteur, autrement dit son esthétique, à la fois sur le plan visuel et sur celui des émotions », son « humilité active⁵⁸¹ ». L'interprétation vaut également pour les pratiques en amateur, qui veulent surtout pratiquer, sans se soucier d'apposer l'empreinte de leurs conceptions esthétiques.

Si on proposait la parabole d'un monde de compagnons, taiseux, concentrés sur leurs tâches, soucieux d'accomplir leur œuvre, ce rapprochement rendrait-il justement compte de la diversité des pratiques, des troupes, des publics, des fédérations et des festivals ? En souvenir du film du commandant Cousteau, nous pourrions avancer le titre : « un autre monde du silence », en marquant les bornes de la comparaison. Monde composé d'écosystèmes, peuplé d'espèces variées qui, tantôt collaborent, tantôt sont agitées de rivalités, avec ses beautés, ses bizarreries aussi. L'absence de dialogues sur les choix esthétiques est parfois brisé, des individus porteurs de quelque mutation imprévisible se trouvant dotés de capacités amphibies. L'image ici proposée ne cherche pas à convaincre, seulement à rappeler que cet univers reste encore largement inexploré et recèle bien des richesses pour qui voudra se donner la peine de s'y plonger. Certains individus ont commencé à sortir de la bulle de mutisme pour arpenter d'autres continents, où la parole artistique circule : faut-il les encourager, pourquoi et comment inciter d'autres à les suivre sans imposer un modèle plaqué de l'extérieur, une telle perspective est-elle possible, est-elle souhaitable, par qui et pour qui, contribuerait-elle à l'émancipation et à l'intensification de la vie ? La plupart des amateurs ne semblent pas s'intéresser à l'établissement de relations avec des récits de leur passé mais pas

⁵⁷⁷ Nous devons cette évocation de R. Blin à Marion Denizot. Mathilde DUMONTET, « L'oubli progressif de Roger Blin. Retour sur une présence anecdotique dans l'histoire du théâtre », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 270, « Les oublis de l'histoire du théâtre », dir. Marion Denizot, juin 2016, p. 85.

⁵⁷⁸ M. DUMONTET, « L'oubli progressif... », *op. cit.*, p. 85.

⁵⁷⁹ Voir note 4, p. 2.

⁵⁸⁰ Dans sa remarque sur l'oubli de R. Blin, M. Denizot mentionne son absence d'écrits sur sa pratique, en contraste avec André Antoine, Jean Vilar, Constantin Stanislavski, mais aussi l'héritage d'une société logocentrée et surtout textocentrée, expression reprise par M. DUMONTET, « L'oubli progressif... », *op. cit.*, p. 84.

⁵⁸¹ B. BOISSON *et al.*, *La Mise en scène...*, *op. cit.*, p. 159. Les guillemets proviennent de l'ouvrage cité et renvoient à Sven HEED, *Roger Blin. Metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959)*, Paris, Circé, 1996, p. 131 et 112.

davantage de laisser des traces dans le présent, s'appropriant le mot d'ordre souvent cité de Goethe⁵⁸² : « Ne parle pas, artiste et crée ! », jusque dans les usages pour lesquels ils ne ressentent pas la nécessité d'une mise en mots.

4.4 La pratique en premier lieu

Des rencontres permettant aux amateurs de travailler ensemble sur les différents univers esthétiques sont organisées, des moments dédiés aux rencontres avec les spectateurs préparés à la discussion se tiennent dans certains festivals, pour autant, sans omettre les réticences observées ; pour le formuler en termes kantien, que serait-il permis d'espérer si les conditions étaient aménagées pour inciter davantage aux échanges ? On n'oublie pas que, notre cas, nous n'avons pas réussi à ce qu'une question portant sur les intentions artistiques soit posée à l'occasion des candidatures au festival de Chartres-de-Bretagne en 2014 et que nous avons aussi relevé la répétition de symptômes que nous interprétons comme des dérobades pour éviter de formuler les choix esthétiques. L'utilisation de réseaux sociaux changerait-elle radicalement cet état de fait ? Il faudrait pour cela que ces outils offrent des espaces pour de véritables discussions, ce qui ne semble pas être le cas pour l'expérience que nous en avons : une tentative, pourtant bien préparée de mettre sur pied un groupe d'échange sur la façon dont le théâtre rend compte du monde du travail, peine à susciter des contributeurs autres les fondateurs⁵⁸³.

L'inscription intentionnelle dans l'historicité des œuvres est-elle nécessaire, comme le propose J.-M. Larrue⁵⁸⁴, pour que la dimension artistique émerge d'une façon plus évidente ? Si on fait remarquer que cette condition ne saurait suffire, on peut également accentuer la remise en cause : pourquoi les amateurs voudraient-ils marquer leur place dans l'histoire générale du théâtre ? Leurs pratiques ne s'inscrivent-elles pas principalement « dans le plaisir de la reconnaissance de formes esthétiques transmises par la troupe – et, plus généralement, par la mémoire d'un certain type de théâtre – ce qui renverrait à un certain conformisme, c'est-à-dire à une forme d'adhésion mimétique à un modèle historique situé, partagé tant par les acteurs que par les spectateurs », comme s'interroge Marion Denizot⁵⁸⁵ ? Dans ce cas, tenter de pousser les amateurs à mettre en récit leurs

⁵⁸² Injonction reprise et commentée par Anselm Kiefer dans sa leçon inaugurale au Collège de France, « L'art survivra à ses ruines », prononcée le 2 décembre 2010, voir <http://books.openedition.org/cdf/393?lang=fr>, p. 27. A. Kiefer estime que l'opposition entre la parole et la création n'est pas si simple qu'il y paraît *a priori*.

⁵⁸³ « Théâtre et monde du travail » est un groupe fermé d'abonnés sur facebook, fondé par Gilbert Edelin, qui fait partie de la Trappe, voir note 286, p. 105 et § 6.6.1 *Le Théâtre ambulant Chopalovitch* par La Trappe, p. 317. Voir https://www.facebook.com/groups/theatre/permalink/1308902869128105/?notif_t=group_description_change¬if_id=1473239949080637, consulté le 29 septembre 2016.

⁵⁸⁴ J.-M. LARRUE, « Les amateurs... », *op. cit.*, p. 52.

⁵⁸⁵ M. DENIZOT, « Entre projet... », *op. cit.*, p. 147-148.

pratiques⁵⁸⁶, n'est-ce pas essayer de leur demander de se rattacher au modèle du théâtre professionnel ? Le lecteur aura probablement deviné à la tournure des questions qui précèdent dans quel sens nous répondrions : si nous pensons que les amateurs ne souhaitent pas avoir à se définir par rapport aux professionnels, c'est parce nous avons observé à plusieurs reprises des réactions agacées face à ce qui était ressenti comme une attitude paternaliste. Nous avons côtoyé des membres de troupes qui se sont élevés contre des initiatives, sans doute bien intentionnées mais jugées comme des ingérences : « d'accord pour travailler ensemble mais qu'on ne vienne pas nous dire comment on devrait faire ! ».

Dans la multiplicité de leurs mondes, les amateurs créent des valeurs, qui sont autant sociales qu'artistiques. Ils produisent collectivement « la recherche du sens de l'existence ou du rapport conscient ou privilégié à des valeurs ultimes », comme l'écrit Laurent Fleury⁵⁸⁷. Si les amateurs souhaitent se prendre en charge, ils se montrent aussi sourcilieux quant à leur autonomie, voulant fixer eux-mêmes leurs objectifs et leurs priorités. Leurs paroles résident dans leurs pratiques, qui construisent certes une histoire mais il est loin d'être établi qu'ils soient intéressés à écrire cette histoire, encore moins à se situer dans un récit qui les engloberait⁵⁸⁸, tant ce qui compte pour eux, d'abord et avant tout, c'est le plaisir du plateau. Un plaisir qui se trouve à l'origine de notre pratique personnelle et de notre recherche⁵⁸⁹, et par lequel nous avons commencé notre analyse des festivals. Un plaisir qui n'est pas solipsiste pour autant, quand on le lit à partir d'un axe structurant, comme proposent de le faire M.-C. Bordeaux, J. Caune et M.-M. Mervant-Roux, au croisement de la manifestation sociale avec la pratique esthétique⁵⁹⁰.

Dans une conception sociale du théâtre, faut-il regretter l'absence de véritable débat sur l'esthétique ? Les festivals résultent d'un travail collectif de construction et l'évaluation fait partie de l'expérience : aussi est-il dommage d'en rester à la surface, d'éviter de discuter des éventuels désaccords. Marcel Proust écrit :

Même dans les joies artistiques, qu'on recherche pourtant en vue de l'impression qu'elles donnent, nous nous arrangeons le plus vite possible à laisser de côté comme inexprimable ce qui est précisément cette impression même, et à nous attacher à ce qui nous permet d'en éprouver le plaisir sans le connaître, jusqu'au fond et de croire le communiquer à d'autres amateurs avec qui la conversation sera possible, parce que nous

⁵⁸⁶ En la dégageant à grands pans de l'histoire générale du théâtre, comme y invite Jean-Marc Larrue. J.-M. LARRUE, « Les amateurs... », *op. cit.*, p. 52.

⁵⁸⁷ L. FLEURY, « Généalogie... », *op. cit.*, p. 68.

⁵⁸⁸ Rappelons que ces considérations se rapportent aux amateurs que nous avons côtoyés dans le cadre de notre recherche ou, plus généralement, de notre pratique. Certes, Suzanne Héleine nous avait fait part de son idée d'écrire une histoire de l'ADEC-maison du théâtre amateur : c'était à l'époque où elle en était la directrice, elle appartenait alors statutairement au monde professionnel, même si ses actions ont toujours témoigné de son engagement militant auprès des amateurs.

⁵⁸⁹ F. OGUET, *Plaisir et esthétique dans les pratiques théâtrales en amateur*, Rennes, Université Rennes 2, Mémoire de Master de recherche en Arts du spectacle, année universitaire 2008-2009.

⁵⁹⁰ M.-C. BORDEAUX, *et al.*, « Présentation », in M.-C. BORDEAUX, *et al.*, *Le Théâtre des amateurs...*, *op. cit.*, p. 25.

leur parlerons d'une chose qui est la même pour eux et pour nous, la racine personnelle de notre propre impression étant supprimée⁵⁹¹.

Proust déplore que la conversation entre amateurs d'art ne soit possible qu'à condition de s'en tenir à ce qui est facilement communicable, à ce qui est éprouvé de façon identique. Certes, il est difficile de cerner ce qui dans l'art nous nourrit vraiment, il importe d'autant plus d'essayer de l'atteindre : en laissant le manque de confiance en soi prendre le dessus, on évite de blesser ou d'être blessé mais on ne fait qu'une partie du chemin. L'expérience n'est pas menée à son terme. Les amateurs se sont unis pour mettre en place des moyens et des outils qui contribuent à accroître la qualité de leurs spectacles mais ils se tiennent à la lisière de l'évaluation, qui est pourtant une part intégrante de l'expérience artistique. S'ils souhaitent transmettre un témoignage de leur geste théâtral éphémère et enrichir la diversité de leurs pratiques, il leur appartient de franchir le pas en osant vraiment discuter de leurs choix esthétiques, dans le cadre des festivals ou des rencontres, contribuant à faire revenir une « culture discutée », pour reprendre le terme de Jürgen Habermas rapporté par Laurent Fleury au sujet des amateurs⁵⁹². Ils approfondiront alors ce qu'ils ont déjà entrepris, dans le respect mutuel et dans une estime réciproque à l'égard des professionnels, sans qu'ils aient besoin pour autant de s'inscrire dans une démarche intentionnaliste.

⁵⁹¹ Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, t. 3, *Le Temps retrouvé*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, chapitre III « Matinée chez la princesse de Guermantes », 1987 [1^{ère} éd. Gallimard 1929], p. 722.

⁵⁹² Jürgen HABERMAS, « De la culture discutée à la culture consommée : évolution du public », in *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. Marc B. de Launay, Paris, Payot, Collection Critique de la politique, 1978, p. 167-182.. Cité par L. FLEURY, « Généalogie... », *op. cit.*, p. 54.

Liste des annexes

5	Annexe : Cadre théorique.....	232
5.1	Théorie de la conduite esthétique.....	233
5.1.1	La notion de conduite esthétique.....	234
5.1.2	Un trait anthropologique intentionnel, transculturel et anhistorique.....	235
5.1.3	L’appréciation et la subjectivité.....	237
5.1.4	Contre la théorie spéculative de l’art.....	239
5.2	La place de l’intention dans les théories de l’art.....	241
5.2.1	Définition procédurale de l’œuvre d’art.....	243
5.2.2	Définition historico-intentionnelle de l’œuvre d’art.....	247
5.2.3	Définition fonctionnelle de l’œuvre d’art.....	250
5.2.4	Description et évaluation de l’œuvre d’art.....	255
5.3	Théorie de l’expérience artistique.....	256
5.3.1	Le pragmatisme de Dewey et l’art comme expérience.....	256
5.3.2	Le caractère actif et unificateur de l’expérience artistique.....	259
5.4	La formation des valeurs.....	260
5.4.1	Pragmatisme et valeur.....	261
5.4.2	L’objection du relativisme.....	263
5.4.3	Vision unifiée et vision analytique de l’art.....	265
5.4.4	Valeurs holistes et valeurs analytiques.....	268
5.4.5	Les valeurs artistiques sont-elles relatives ?.....	269
5.4.6	Tous les hommes sont-ils des artistes ?.....	272
5.4.7	Grand art et esthétique populaire.....	273
5.4.8	Une analyse de l’expérience par les usages.....	275
5.5	Régimes de l’art et contemporanéité.....	280
5.6	Compléments sur le théâtre.....	286
5.6.1	Les rapports du théâtre avec l’époque.....	286
5.6.2	Pratique théâtrale et intermédialité.....	288
5.6.3	Le rôle de l’acteur amateur, une proposition d’analyse.....	292
5.6.4	Survenance de la qualité artistique.....	302
5.6.5	Le théâtre, un art de l’éphémère.....	303
6	Annexe : Compléments sur la programmation des festivals.....	306
6.1	Les conseils organisationnels dans la formation d’animateur-intervenant à la FNCTA.....	306
6.2	Les stages et fiches techniques proposés par la FNCTA.....	309
6.3	Les fiches de lecture de la FNCTA.....	311
6.4	Les troupes de la FNCTA ont joué.....	313
6.5	Les démarches à effectuer envers la SACD.....	315
6.6	Extraits de dossiers de candidature à des festivals.....	316
6.6.1	<i>Le Théâtre ambulant Chopalovitch</i> par La Trappe.....	316
6.6.2	<i>Le Marionnettiste de Łódź</i> par les Caquetants.....	317
6.7	Commentaires de l’ADEC-maison du théâtre amateur sur les évaluations de spectacles.....	317
6.8	L’ANRAT et l’école du spectateur.....	320
7	Annexe : Participations, observations, entretiens.....	322
7.1	Un engagement qui dépasse les festivals retenus.....	322
7.2	Résumé du corpus.....	323
7.3	Grand Prix Charles Dullin 2014.....	324
7.3.1	Liste des spectacles du Grand Prix Charles Dullin 2014.....	324
7.3.2	Entretiens menés à l’occasion du Grand Prix Charles Dullin 2014.....	325
7.3.3	Fréquentation des spectacles du Grand Prix Charles Dullin 2014.....	326
7.4	13 ^{ème} Festival Scènes d’automne 2014.....	326
7.4.1	Liste des spectacles du 13 ^{ème} festival Scènes d’automne 2014.....	326
7.4.2	Entretiens menés à l’occasion du festival Scènes d’automne 2014.....	328
7.4.3	Fréquentation des spectacles du festival Scènes d’automne 2014.....	329
7.5	29 ^{ème} Festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015.....	329

7.5.1	Liste des spectacles du 29 ^{ème} festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015	329
7.5.2	Entretiens menés à l’occasion du festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015	331
7.5.3	Fréquentation des spectacles du festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015	333
7.6	33 ^{ème} festival de Narbonne 2015	334
7.6.1	Liste des spectacles du 33 ^{ème} festival de Narbonne 2015	334
7.6.2	Entretiens menés à l’occasion du festival de Narbonne 2015	335
7.7	Sélection du Masque d’or 2016 pour la région Ouest	337
7.7.1	Liste des spectacles de la sélection du Masque d’or 2016	337
7.7.2	Entretiens menés à l’occasion de la sélection du Masque d’or 2016	337
7.8	Autres spectacles et entretiens dans d’autres cadres	337
7.8.1	L’état du lit (Gare aux amateurs)	338
8	Annexe : Guide d’entretien	340
8.1	Présentation générale des questions	340
8.2	Questions générales à poser lors des entretiens	341
8.3	Questions particulières destinées aux membres des troupes	341
8.4	Questions à poser aux organisateurs	342
8.5	Questions à poser aux membres de comités ou de jurys	342
8.6	Questions à poser aux bénévoles	343
9	Annexe : Extraits d’entretiens	344
9.1	Entretien O01	344
9.2	Entretien O03 (Patrick Schoenstein)	345
9.3	Entretien O05	347
9.4	Entretien O06 (Jean-Paul Saby)	348
9.5	Entretien O13	349
9.6	Entretien O14	350
9.7	Entretien O15	350
9.8	Entretien O17	350
9.9	Entretien O20	351
9.10	Entretien O21	351
9.11	Entretien O22	352
9.12	Entretien O25	353
9.13	Entretien P4	353
9.14	Entretien P7 (Jean-Paul Alègre)	354
9.15	Entretien T05	357
9.16	Entretien T10	358
9.17	Entretien T15	358
9.18	Entretien T16	359
	Bibliographie	362
	Sur les amateurs et le théâtre	362
	Ouvrages imprimés	362
	Rapports imprimés	367
	Travaux universitaires	368
	Articles de périodiques	369
	Pièces de théâtre	369
	Décrets et textes de lois	370
	Sites internet, textes en ligne et podcasts	370
	Philosophie	373
	Ouvrages imprimés	373
	Articles de périodiques imprimés	379
	Ressources électroniques, sites internet et podcasts	380
	Sciences humaines et sociales	380
	Ouvrages imprimés	380
	Travaux universitaires	383
	Ressources électroniques, sites internet et podcasts	384
	Culture générale et littérature	384
	Ouvrages imprimés	384
	Ressources électroniques, sites internet et podcasts	384
	Sigles	387
	Crédits photos	391
	Table des matières	393

Liste des figures

Figure 1. Vision unifiée et vision analytique de l'art.....	267
Figure 2. Analyse du rapport scène-salle.....	292
Figure 3. Co-construction par l'auteur et le lecteur.....	295
Figure 4. La traduction de la narration en histoire.....	297
Figure 5. Critique, attente, évaluation.....	298
Figure 6. Interprétation.....	300

Liste des illustrations

Illustration 1. Débat « Attroupons-nous ».....	47
Illustration 2. Affiches des festivals.....	62
Illustration 3. Des photographies extraites du dossier du Marionnettiste de Łódź.....	106
Illustration 4. Deux comédies musicales écartées sur dossier.....	108
Illustration 5. Une même pièce, deux mises en scène.....	137
Illustration 6. <i>Contes défaits</i>	149
Illustration 7. Forum à Châtillon sur l'engagement social.....	194
Illustration 8. Moteur de recherche et exemple de fiche de lecture FNCTA.....	312

Liste des tableaux

Tableau 1. Fiche PEPS 2008 : Information.....	115
Tableau 2. Fiche PEPS 2008 : appréciation.....	116
Tableau 3. Fiche PEPS 2008 : commentaires.....	117
Tableau 4. Modèle PEPS FNCTA 2012 : recto.....	118
Tableau 5. Modèle PEPS FNCTA 2012 : verso.....	119
Tableau 6. Fiche PEPS pour le festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015.....	120
Tableau 7. Fiche de sélection pour le festival de Maisons-Laffitte.....	121
Tableau 8. Auteurs les plus représentés par les troupes FNCTA en 2013-4.....	313
Tableau 9. Tarifs Charles Dullin et pourcentages estimés.....	326
Tableau 10. Tarifs et pourcentages des 13 ^{èmes} Scènes d'automne 2014.....	329
Tableau 11. Tarifs du 29 ^{ème} festival de Châtillon-sur-Chalaronne.....	333
Tableau 12. Entrées par tarif du 29 ^{ème} festival de Châtillon-sur-Chalaronne.....	333
Tableau 13. Entrées au 33 ^{ème} festival de Narbonne.....	334

5 Annexe : Cadre théorique

Cette section est consacrée au cheminement théorique qui a accompagné la présente recherche. Par « accompagnement », il faut entendre que la théorie n'a pas précédé la recherche et qu'elle ne l'a pas suivie non plus, comme nous l'avons indiqué, nous avons effectué des allers et retours entre le terrain et la réflexion⁵⁹³. Quelques-unes de nos observations ont attiré notre attention : les appréciations portées sur les spectacles sont le plus souvent positives, les discussions ont tendance à mélanger ce qui a trait à l'esthétique et ce qui ressort de l'engagement social, l'apparition d'un désaccord est vite réprimée, ceux qui sont dans la salle sont enclins à se mettre à la place de ceux qui jouent sur scène, pour ne citer que quelques traits qui nous ont paru mériter d'être examinés de plus près. Si ces comportements risquent de faire obstacle à la poursuite d'une qualité artistique, il nous a semblé qu'en tentant d'en comprendre les causes, nous pourrions élucider en partie les questions que suscite ce sujet. Cela nous a conduit à approfondir les interrogations que soulèvent les rapports à l'art. Nous avons découvert des débats auxquels nous avons pensé pouvoir relier notre recherche. Cependant nous n'avons pas réussi à les synthétiser sans faire disparaître les racines des désaccords. Dans une thèse centrée sur l'observation de terrain, il n'aurait pas été pertinent d'accorder aux développements théoriques toute la place que nous souhaitions leur donner. À l'inverse, il aurait été regrettable de se priver de moyens de compréhension des aspects du théâtre amateur que nous avons relevés. La solution retenue en définitive consiste donc à regrouper ici les considérations que nous estimons utiles pour éclairer la question de l'exigence artistique dans les festivals de théâtre amateur.

Cette section s'articule autour d'une dichotomie : quand la question de l'art est abordée du point de vue de l'œuvre, on risque de négliger les actions des agents engagés dans des interactions avec elle, relations sans lesquelles les effets de l'œuvre ne pourraient se manifester ; mais à l'inverse, peut-on évaluer la qualité artistique en se focalisant sur les comportements, sans s'intéresser aux intentions poursuivies et sans les mettre en rapport avec les objets effectivement produits ? Cette tension dépasse le seul cadre des pratiques théâtrales en amateur, aussi l'aborderons-nous en premier lieu sur le plan de l'art en général ; puis nous étudierons comment cette difficulté s'exprime dans le cas du théâtre. Pour le théâtre également, nous commencerons par examiner les problèmes posés au niveau le plus large avant d'en venir aux amateurs.

⁵⁹³ Voir note 94, p. 31.

Cette démarche adopte un déroulement parallèle à celui suivi pour rendre compte de nos observations de terrain, où les investigations ont d'abord porté sur le plaisir : la question de la satisfaction est posée ici en premier lieu avec la notion de conduite esthétique, une approche qui privilégie la relation. Les discussions que soulève cette option nous orienteront vers des réflexions sur la place de l'intention dans les théories de l'art. Nous présenterons ensuite la perspective selon laquelle l'art est une expérience. Choisisant d'adopter cette vision, nous considérerons le processus de formation des valeurs selon le pragmatisme : ce courant philosophique se trouve en effet à la source du point de vue que nous retenons et la question de l'évaluation artistique renvoie à une analyse plus générale selon laquelle les valeurs sont construites.

Posant la question d'une inscription historique de l'art, nous évoquerons alors les relations avec l'époque et la question de la contemporanéité. Le cas particulier du théâtre sera alors abordé à partir de l'intermédialité, avant de parvenir aux hypothèses personnelles que nous avançons pour tenir compte des particularités liées aux pratiques en amateur, sur la base des réflexions rencontrées dans ce parcours. Nous soumettrons une théorie de survenance de la qualité artistique et des commentaires liés au caractère éphémère du théâtre.

Cette annexe rassemble les éléments théoriques convoqués au regard de nos observations de terrain, en commençant par les conceptions de l'œuvre d'art, avant d'évoquer les discussions suscitées plus particulièrement autour du théâtre et de présenter des hypothèses personnelles.

Du point de vue de notre recherche, il est en effet utile de revenir sur l'approche de la conduite esthétique : cette démarche faisant intervenir la satisfaction, permet-elle d'expliquer, au moins partiellement, à l'attitude observée chez les amateurs, celle qui leur fait éviter de discuter des choix esthétiques, comportement qui paraît paradoxal : si le plaisir éprouvé est de nature esthétique, pourquoi ne pas en parler sans détour ? Ayant également noté que, très souvent, les amateurs ne s'expriment pas sur leurs intentions artistiques, nous examinerons ensuite la place de l'intention dans les théories de l'art.

5.1 Théorie de la conduite esthétique

La notion de *conduite esthétique*, telle que la définit Jean-Marie Schaeffer, a pour objet de nous faire échapper aux difficultés que les différentes théories de l'art font surgir :

il y a conduite esthétique dès lors que nous nous engageons dans une relation cognitive avec les choses et que la ou les activités cognitives pertinentes sont régulées par l'indice de satisfaction immanent à cette ou à ces activités⁵⁹⁴. »

5.1.1 La notion de conduite esthétique

J.-M. Schaeffer entend par *conduite* une *séquence comportementale* caractérisée par une visée globale ; dans la philosophie occidentale, J.-M. Schaeffer distingue trois types de relations aux choses : la relation cognitive (nous laissons le monde agir sur nous), la relation instrumentale (nous agissons sur les choses) et la relation évaluative (nous « jugeons » les choses par rapport à ce que nous aimerions qu'elles fussent). J.-M. Schaeffer note qu'une même activité peut remplir des fonctions diverses, définies selon les conduites dans lesquelles l'activité s'inscrit, les conduites pouvant s'empiler en formant des hiérarchies⁵⁹⁵. Suivant la définition donnée ci-dessus par J.-M. Schaeffer, la conduite esthétique est une relation cognitive dans laquelle la satisfaction procurée *sert en permanence* à ajuster l'investissement, alors que dans la plupart des conduites, autres que la conduite esthétique, mettant en œuvre la relation cognitive, la satisfaction est un *résultat* qui apparaît après achèvement de la séquence comportementale⁵⁹⁶. Comme toute relation cognitive, la conduite esthétique est intéressée⁵⁹⁷. En insistant sur ce point, J.-M. Schaeffer s'oppose ainsi explicitement aux deux thèses suivantes d'Emmanuel Kant : « le GOÛT est la faculté de juger et d'apprécier un objet ou un mode de représentation par une satisfaction ou un déplaisir, *indépendamment de tout intérêt*. On appelle *beau* l'objet d'une telle satisfaction⁵⁹⁸ » et « la *beauté* est la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue dans cet objet *sans représentation d'une fin*⁵⁹⁹ ».

J.-M. Schaeffer remarque que, si la satisfaction régule notre conduite esthétique, cela n'implique pas que nous choissions ce qui nous satisfait : d'une certaine manière, notre goût s'impose à nous et pour une grande part les facteurs pertinents qui en sont la cause nous échappent⁶⁰⁰.

⁵⁹⁴ J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 163. *Id.*, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Les Essais du collège international de philosophie, 2000, p. 17, 22.

⁵⁹⁵ J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 152-154.

⁵⁹⁶ J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 168.

⁵⁹⁷ J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 16-17.

⁵⁹⁸ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, [édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié], Paris, Gallimard, Folio, [1^{ère} éd. 1989] 1995, p. 135 [V, 211] (définition du beau déduite du premier moment). Les italiques et les majuscules proviennent de la traduction.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 171 [V, 236] (définition du beau déduite du troisième moment). En italiques dans la traduction.

⁶⁰⁰ J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 172.

J.-M. Schaeffer voit dans la conduite esthétique un fait anthropologique qui permet de réhabiliter l'attitude de réception et d'échapper aux préjugés qui sous-tendent certaines théories de l'art.

5.1.2 Un trait anthropologique intentionnel, transculturel et anhistorique

J.-M. Schaeffer considère la relation esthétique comme un fait d'Intentionnalité, la présence de la majuscule traduisant une distinction introduite par John Searle : l'Intentionnalité (avec majuscule) est une relation de renvoi, « la propriété en vertu de laquelle toutes sortes d'états et d'événements mentaux renvoient à ou concernent ou portent sur des objets et des états de choses du monde », alors que l'intention (avec minuscule) désigne un but ou un dessein (*purpose*). À titre d'exemple : un fait mental peut être Intentionnel sans comporter une intention, comme par exemple la croyance que la terre est ronde.

Dans la conduite esthétique, la perception, qui se trouve à l'origine de la relation avec l'objet, est une activité Intentionnelle complexe qui sélectionne, met en relief, combine, isole, etc.⁶⁰¹ Dans le cas où l'attention esthétique se porte sur une œuvre d'art, Arthur Danto⁶⁰² a montré que l'identité des œuvres d'art comporte toujours des aspects intentionnels (avec minuscule⁶⁰³), donc conventionnels, qui ne sont accessibles qu'à travers des « savoirs latéraux » concernant le statut intentionnel de l'objet en question : Erwin Panofsky l'a mis en évidence pour la peinture figurative mais cela se produit également en musique, où la relation d'un auditeur à l'écoute du *Clavier bien tempéré*, par exemple, n'est pas la même selon la compétence musicale dont il dispose⁶⁰⁴. J.-M. Schaeffer note que, dans le cas des œuvres écrites, le rôle de l'attention purement perceptive est plus limité (l'attention portée aux traces d'encre est moindre, par exemple). En réalité, la plupart des processus attentionnels impliquent une collaboration de l'ensemble des niveaux, depuis la perception élémentaire jusqu'aux traitements mentaux plus élaborés.

Suivant cette vision de la nature humaine, il ne peut être question d'opposer un pôle « matériel » au monde « spirituel »⁶⁰⁵. Le refus du dualisme et le rejet de tout fondement transcendantal vont de pair avec la reconnaissance que l'être humain a une généalogie et une histoire, comme l'ont montré les travaux de Charles Darwin. Pour ne pas tomber dans ces travers

⁶⁰¹ J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 178.

⁶⁰² Arthur DANTO, *La Transfiguration du banal*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 29-73.

⁶⁰³ C'est nous qui précisons, en reprenant la distinction introduite par J.-M. Schaeffer en référence à J. Searle (distinction dont nous n'avons pu déterminer si A. Danto y aurait fait référence).

⁶⁰⁴ J.-M. SCHAEFFER, *Adieu...*, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁰⁵ J.-M. SCHAEFFER, *Adieu...*, *op. cit.*, p. 10.

qui condamnent à penser selon les termes d'un état (dé)passé des connaissances humaines ou à tenir un discours de ressentiment contre la science et les techniques, J.-M. Schaeffer estime que la philosophie doit être compatible avec le fait que la biologie entre dans la définition de l'être humain, qu'il y va de son humanité même :

Le véritable horizon d'une esthétique " naturalisée " est en fait d'ordre anthropologique, à condition qu'on ne définisse pas l'anthropologie en des termes purement culturalistes, mais qu'on admette que la culture, dans la diversité de ses formes, est un aspect de la biologie de l'homme. Ce faisant il ne s'agit nullement de " réduire " le culturel au biologique, mais tout simplement de comprendre que la distinction n'a pas lieu d'être : si la culture est un des traits par lesquels l'homme se singularise le plus des autres animaux, c'est précisément au sens où elle est le résultat et la continuation de son histoire évolutive, donc au sens où elle fait partie de sa nature biologique⁶⁰⁶.

L'intervention de l'histoire se situe à l'échelle de l'évolution de l'espèce mais, en ce qui concerne le terme d'« esthétique », s'il est couramment admis de le faire remonter à Alexander Gottlieb Baumgarten au XVIII^e siècle qui s'en servait pour définir la « science de la connaissance sensible », J.-M. Schaeffer refuse d'en conclure que la conduite esthétique soit une invention de cette époque et de son « individualisme subjectiviste ». À l'opposé de cet historicisme, J.-M. Schaeffer estime que la relation esthétique délimite une conduite anthropologique spécifique qui possède un mode d'existence transculturel. Le prédicat « esthétique » désigne une des relations que nous pouvons entretenir avec les œuvres d'art, certes, mais tout aussi bien avec des objets ou événements quelconques, qu'ils soient produits par l'homme (artefactuels) ou naturels :

[...] la conduite esthétique ne se définit pas par les objets sur lesquels elle porte mais par la manière dont elle se rapporte à ces objets (quels qu'ils soient). Cela implique notamment que la question de l'existence de conduites esthétiques à telle époque ou dans telle culture doit être dissociée de celle que cette époque ou cette culture accordent aux œuvres d'art⁶⁰⁷. »

La notion d'*objet esthétique* ne désigne pas une classe d'objets qui posséderaient une essence spécifique mais uniquement une *classe fonctionnelle* de ce sur quoi se focalise l'attention cognitive : il peut s'agir d'un ensemble de choses ou d'un faisceau d'événements. Ces choses ou événements, objets de l'attention esthétique, peuvent être naturels, comme un paysage ou un ouragan ; ces choses ou événements peuvent éventuellement résulter d'actions intentionnelles qui aboutissent à la genèse d'entités symboliques⁶⁰⁸. J.-M. Schaeffer cite à ce sujet Gérard Genette : « ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique, mais la relation qui rend l'objet esthétique⁶⁰⁹. »

⁶⁰⁶ J.-M. SCHAEFFER, *Adieu...*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁰⁷ J.-M. SCHAEFFER, *L'Art...*, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁰⁸ J.-M. SCHAEFFER, *L'Art...*, *op. cit.*, p. 249-250.

⁶⁰⁹ G. GENETTE, « La clé de Sancho », *op. cit.*, p. 16.

Comment comprendre toutefois qu'une même conduite esthétique se retrouve dans différentes cultures et que cependant des désaccords se manifestent dans les appréciations ?

5.1.3 L'appréciation et la subjectivité

Pour ce qui concerne la généralité de la conduite esthétique, J.-M. Schaeffer estime que les approches sont trop souvent manichéennes : l'interaction entre les gènes et l'environnement est permanente, la causalité s'exprime dans les deux sens et c'est à travers la culture (entre autres) que l'homme *réalise* sa nature biologique⁶¹⁰. Enfin, l'opposition entre universalité et singularité n'est guère plus opératoire, l'explication se trouve dans une disposition mentale plus « générale » :

[...] l'aptitude que nous avons de nous adonner à de telles activités serait une homologie phylétique (intraspécifique), c'est-à-dire qu'elle reposerait en dernière instance sur une donnée génétique, à savoir le fait que le cerveau humain est capable de procéder à une activation neurogène de l'attention cognitive régulée par son indice de satisfaction directe. Mais il apparaît aussitôt que cette base génétique éventuelle ne saurait pas déterminer de manière linéaire les formes culturelles de l'attention esthétique⁶¹¹.

Alors que dans une relation instrumentale, nous tentons d'ajuster le monde à nos désirs, dans une relation cognitive, nous tentons d'ajuster nos connaissances au monde, aux représentations que nous nous en faisons, note J.-M. Schaeffer. La conduite esthétique est une activité qui se situe dans une relation cognitive au monde, puisqu'elle est dirigée vers un objet – qui peut être appelé « objet esthétique » à condition de se rappeler que la propriété « esthétique » n'est pas une propriété interne à l'objet mais une propriété *relationnelle*. La conduite esthétique dote l'activité cognitive (d'attention ou de discernement dirigé vers l'objet) d'une fonction de satisfaction – dont la source n'est pas dans l'objet mais dans la relation entretenue avec cet objet ; c'est par un déplacement du point sur lequel porte l'attention cognitive que peut varier la satisfaction retirée de la relation avec cet objet, ce qui explique qu'un même objet puisse induire des *appréciations* diverses selon les individus :

Lorsque l'œuvre n'est pas satisfaisante à mes yeux, c'est que les propriétés que je crois qu'elle possède ne m'apparaissent pas désirables. Mais le caractère désirable ou non de ces propriétés n'est pas une croyance, ni un acte de jugement, mais un affect qui les investit et les dote d'une valeur positive ou négative⁶¹².

⁶¹⁰ J.-M. Schaeffer remarque que l'hypothèse des éthologues ou des psychologues évolutionnistes d'un patrimoine génétique constituant une condition nécessaire pour qu'un trait comportemental puisse se développer chez un individu n'implique pas que ce bagage soit suffisant, ni que les formes phénotypiques seront les mêmes entre individus. J.-M. Schaeffer insiste sur le fait que la dichotomie entre nature et culture est sans objet. J.-M. SCHAEFFER, *Adieu...*, *op. cit.*, p. 37-38.

⁶¹¹ J.-M. SCHAEFFER, *Adieu...*, *op. cit.*, p. 39.

⁶¹² *Id.*, *Adieu...*, *op. cit.*, p. 28-29.

J.-M. Schaeffer cite G. Genette qui a montré que les prédicats esthétiques, bien que se présentant comme des propriétés descriptives, sont en fait déjà des termes appréciatifs. L'exemple de G. Genette, rapporté par J.-M. Schaeffer, est le suivant : nous employons le terme « gracieux » pour désigner une ligne sinueuse – propriété purement descriptive – qui nous plaît mais nous ne l'appliquerions pas si cette ligne nous déplaisait ; « ce tracé est gracieux » signifie alors « ce tracé est sinueux et je l'apprécie positivement »⁶¹³. Le jugement esthétique est épistémiquement subjectif au sens où nous appliquons à un objet un prédicat qui n'identifie pas seulement des propriétés de l'objet mais qui traduit également notre attitude à l'égard de ces propriétés. Il convient donc de distinguer la satisfaction qui régule la conduite esthétique, l'appréciation subjective qui résulte de la satisfaction éprouvée, et le jugement de goût qui est formulé pour communiquer cette appréciation.

Un accord intersubjectif est possible si on en reste au niveau de la conduite esthétique et de l'attention ; le désaccord se produit lorsque l'on apprécie et qu'on évalue. J.-M. Schaeffer reprend l'exemple donné par Yves Michaud au sujet des concours de beauté équine⁶¹⁴ : le jugement de beauté d'un andalou s'appuie sur une expertise fine évaluant le cheval par rapport à un ensemble de normes mais rien n'oblige à juger un cheval, fût-il andalou, à l'aune de ces normes. J.-M. Schaeffer rappelle que, contrairement au concours de beauté, l'activité d'attention esthétique est autotéléologique : le but d'une conduite esthétique est d'éprouver une satisfaction et de nourrir l'attention cognitive, non d'énoncer un jugement ; il est alors possible qu'une personne soit en mesure d'évaluer correctement un andalou par rapport aux critères du *stud-book* international et que cette personne apprécie néanmoins davantage un autre spécimen, qu'elle trouve beau un cheval que les juges trouvent laid, ce qui disqualifie cette personne pour participer à des jurys de concours officiels, encore faudrait-il que cette personne ait envie de participer à des jurys...

Comme le montre cet exemple, si l'on s'en tient à la description de la conduite esthétique, J.-M. Schaeffer estime qu'il est possible de trouver un accord général sur les propriétés subjectives, ce qui rend légitime une validation intersubjective au niveau de l'attention, du moment que l'on se garde de toute appréciation et de toute évaluation⁶¹⁵. Ainsi, les remarques faites plus haut au sujet des observations effectuées auprès des amateurs proviendraient de ce qu'ils ont décidé de s'en tenir au stade de la description de la conduite esthétique – la question étant de savoir si cette décision est consciente ou s'il s'agit d'une attitude de censure protectrice. Remarquons cependant qu'en évitant d'exprimer une appréciation, on n'annule pas pour autant son existence : les leçons de la

⁶¹³ G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art II : La relation esthétique*, Éditions du Seuil, 1997, p. 111, à partir d'une indication de George SANTAYANA, *The Sense of Beauty : Being the Outlines of Aesthetic Theory* (1896), MIT Press, 1988, p. 33-35 ; cité par J.-M. SCHAEFFER, *Adieu...*, *op. cit.*, p. 63.

⁶¹⁴ Y. MICHAUD, *Critères esthétiques...*, *op. cit.* Cité par J.-M. SCHAEFFER, *Adieu...*, *op. cit.*, p. 67.

⁶¹⁵ J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 17-18. *Id.*, *Adieu...*, *op. cit.*, p. 70.

psychanalyse nous apprenant que, malgré les efforts déployés, ce qui est refoulé parvient parfois à refaire surface, notre étude doit être attentive aux manifestations qui trahiraient ces tensions.

Pour en revenir à la distinction entre l'attention, l'appréciation et le jugement, J.-M. Schaeffer considère que, si la conception kantienne a le mérite d'avoir révélé certains des traits essentiels de la conduite esthétique (le rôle du plaisir et l'appréciation subjective), E. Kant a eu tort de mettre sa théorie au service d'une *utopie communicationnelle*, celle selon laquelle la relation esthétique nous transporterait dans un état cognitif, émotif et judiciaire de nature extatique, une vision transparente et une compréhension intuitive qui seraient par essence universellement partageables⁶¹⁶. J.-M. Schaeffer dénonce le mythe, qui persiste bien au-delà d'E. Kant, mythe qui confère au jugement esthétique un caractère à la fois subjectif et universel, ce que dément l'observation empirique : les valeurs esthétiques ne sauraient être que relatives et le fondement du jugement esthétique ne saurait être que subjectif⁶¹⁷. Pour J.-M. Schaeffer, il importe de libérer la conduite esthétique des préjugés qu'il pointe dans la doctrine kantienne et que partagent aussi bien les héritiers qui s'en réclament que ceux qui combattent ce que J.-M. Schaeffer désigne sous le nom de « théorie spéculative de l'art ».

5.1.4 Contre la théorie spéculative de l'art

Pour J.-M. Schaeffer, les critiques radicales d'E. Kant ouvrent une double crise spirituelle à la fin du XVIII^e siècle : crise des fondements religieux de la réalité humaine et crise des fondements transcendants de la philosophie⁶¹⁸. S'ils réagissent au verdict kantien, les romantiques⁶¹⁹ l'acceptent dans une certaine mesure, reconnaissant l'impossibilité d'accéder par le discours philosophique à l'« Absolu » : en compensation et contre l'invasion de la culture moderne par les savoirs scientifiques, les romantiques initient un mouvement de sacralisation de l'art en lui attribuant le rôle de révélateur d'une vérité transcendante, l'art étant alors opposé aux autres activités humaines considérées comme inauthentiques⁶²⁰. J.-M. Schaeffer regroupe les conceptions selon lesquelles l'art fait accéder à la vérité sous l'unique dénomination de « théorie spéculative de l'art » car elles ont en commun d'être déduites d'une métaphysique générale, qu'il s'agisse de la marche de l'Esprit avec Georg Wilhelm Friedrich Hegel, de la connaissance des Idées selon Arthur Schopenhauer, de la généalogie chez Friedrich Nietzsche ou du dévoilement de l'Être pour Martin

⁶¹⁶ *Id.*, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 14.

⁶¹⁷ Sur cette position hétérodoxe, voir la démonstration de Gérard G. GENETTE, « La clé de Sancho », *op. cit.*, p. 3-22 ; cité par J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 17.

⁶¹⁸ J.-M. SCHAEFFER, *L'Art...*, *op. cit.*, p. 19.

⁶¹⁹ Sauf erreur, J.-M. Schaeffer n'évoque pas le cas de Friedrich Schiller. Voir ce qu'en dit Richard Shusterman note 788, p. 276.

⁶²⁰ J.-M. SCHAEFFER, *L'Art...*, *op. cit.*, p. 21. *Id.*, *Adieu...*, *op. cit.*, p. 10.

Heidegger⁶²¹. J.-M. Schaeffer ne critique pas la pertinence cognitive des œuvres d'art mais la thèse selon laquelle il s'agirait d'une *connaissance extatique* qui ne saurait être mise en relation avec notre savoir scientifique et pratique⁶²².

J.-M. Schaeffer estime que le concept d'œuvre d'art est vague, que ses limites sont floues et que ce concept ne peut donc s'exprimer en termes de conceptions nécessaires et suffisantes. La querelle entre défenseurs actuels de l'esthétisme artistique et leurs ennemis « modernistes »⁶²³ repose sur une même thèse selon laquelle le monde de l'art comme institution sociale autonome se serait émancipé de l'esthétique comme discipline philosophique dans laquelle les œuvres remplissent une fonction au service d'une cause, que cette cause soit religieuse, morale ou cognitive⁶²⁴. Les camps ne divergent que sur leur appréciation de cette évolution historique : les défenseurs de l'esthétisme font résider l'essence de l'art dans sa fonction esthétique, leurs adversaires estiment que l'esthétique s'oppose à la nature de l'art, qui doit en être libéré pour échapper à la trivialisation. J.-M. Schaeffer critique la thèse de départ : d'autres époques et d'autres sociétés que les nôtres ont abordé les œuvres sous l'angle esthétique et rares sont les œuvres qui soient abordées sous cet unique angle ; dans les deux cas, la question fonctionnelle doit être distinguée du statut ontique des œuvres. C'est à ce dualisme ontologique que J.-M. Schaeffer donne congé avec son *Adieu à l'esthétique* : l'« esthétique » dont il est question est le nom donné à ces théories héritières de la théorie spéculative de l'art. Quant à lui, J.-M. Schaeffer distingue la « sphère esthétique » et le « domaine artistique »⁶²⁵ : dans la sphère esthétique, nous avons affaire aux objets esthétiques, qui peuvent être aussi bien des objets naturels, de simples artefacts ou des objets artistiques. Dans le domaine artistique, J.-M. Schaeffer considère que l'œuvre d'art n'est pas un objet doté d'une essence interne, c'est un *objet intentionnel* et, comme tout *objet intentionnel* il est ou devient ce que les hommes en font⁶²⁶. J.-M. Schaeffer remarque toutefois que l'acte artistique ne saurait être réduit à ses procédures de légitimation sociales, philosophiques, religieuses ou autres⁶²⁷.

Si la distinction entre domaine artistique et sphère esthétique apporte une clarification, il ne faudrait pas y voir une opposition : J.-M. Schaeffer relève dans la *Vie de Henry Brulard* de Stendhal le caractère indissoluble des liens entre émotions esthétiques et notre histoire personnelle, ainsi que la continuité entre l'art et la vie de tous les jours. Ce qui touche au quotidien est réhabilité, mais la

⁶²¹ *Ibid.*, p. 5-16. *Id.*, *Les Célibataires de l'art*, *op. cit.*, p. 8.

⁶²² *Ibid.*, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 92.

⁶²³ J.-M. Schaeffer ne cite pas explicitement les protagonistes de cette querelle.

⁶²⁴ J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 15.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶²⁶ *Id.*, *L'Art...*, *op. cit.*, p. 15.

⁶²⁷ *Id.*, *L'Art...*, *op. cit.*, p. 14.

notion d'objet intentionnel dont il vient d'être question soulève à son tour une interrogation : si les actions des hommes sont plus déterminantes que leurs intentions, une forme d'indifférenciation ne va-t-elle pas affecter les objets et sur quelles bases évaluer le caractère artistique des processus de production ? Cette question nous renvoie à la place qu'occupe l'intention dans les théories artistiques.

5.2 La place de l'intention dans les théories de l'art

Ce chapitre s'appuie très largement sur l'ouvrage *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art*⁶²⁸, dans lequel son auteur, Roger Pouivet se propose de donner une définition de l'œuvre d'art : pour ce faire, R. Pouivet résume les grandes théories, celles qui ont été élaborées aussi bien que les plus récentes à la date de publication (2007) et les débats qui les ont entourés ou qui se poursuivent. En adéquation avec le format de poche de ce livre, ce sont des visions très synthétiques des principales idées que R. Pouivet présente, avant de parvenir à la formule dans laquelle il récapitule les principaux enseignements⁶²⁹. Pour notre propos, nous ne retiendrons que les considérations susceptibles d'éclairer notre recherche ; lorsque des points particuliers font l'objet de controverses, nous aurons recours à d'autres auteurs, indiquant alors que nous quittons le parcours suivi par R. Pouivet et signalant de même le moment où nous reprendrons notre lecture de son ouvrage ; on mentionnera notre position quand cette précision apparaîtra utile pour la compréhension de notre exposé.

R. Pouivet établit d'abord ce qui est attendu d'une définition : qu'elle soit intelligible, neutre et universelle⁶³⁰. R. Pouivet convoque J.-M. Schaeffer, qui montre dans *L'Art de l'âge moderne* que la théorie spéculative de l'art ne distingue pas le descriptif et l'évaluatif, ce qui contrevient à la neutralité⁶³¹. Commentant cette version évaluative de la définition, R. Pouivet donne les motifs de son désaccord avec la position Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, pour qui : « le concept d'œuvre d'art implique celui de réussite » et « les œuvres non réussies ne sont pas des œuvres d'art »⁶³². À l'issue de sa réfutation de la thèse d'Adorno, R. Pouivet note que la condition de

⁶²⁸ R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, op. cit.

⁶²⁹ Voir note 693, p. 255.

⁶³⁰ R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, op. cit., p. 10.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 12. Nous avons rencontré les analyses de J.-M. Schaeffer § 5.1.4 Contre la théorie spéculative de l'art, p. 240.

⁶³² *Ibid.*, p. 13.

réussite est liée au caractère intentionnel des artefacts⁶³³ mais qu'il ne faut pas surestimer la portée de la notion d'intention, ni se tromper sur la signification de la notion de réussite :

On admettra que les œuvres d'art entrent dans une relation causale avec des producteurs, au sein d'une situation déterminée de production ; on admettra aussi que l'objet produit appartient à une catégorie fonctionnelle. La condition de réussite ne signifie alors pas que l'objet doit correspondre à une intention. En revanche, il entre nécessairement dans une certaine catégorie de choses. On admettra que les œuvres d'art entrent dans une relation causale avec des producteurs, au sein d'une situation déterminée de production ; on admettra aussi que l'objet produit appartient à une catégorie fonctionnelle. La condition de réussite ne signifie alors pas que l'objet doit correspondre à une intention. En revanche, il entre nécessairement dans une certaine catégorie de choses⁶³⁴.

Nous retenons cette nuance apportée à l'intentionnalité : l'évidence de son caractère déterminant dans la qualification d'une œuvre comme relevant du domaine « artistique » mérite d'être discutée. Après avoir examiné les aspects d'intelligibilité et d'universalité, R. Pouivet remarque au sujet de l'universalité de la définition, que la définition doit dire ce que *sont* les œuvres, non ce que nous *préférons* qu'elles soient, ni les circonscrire à ce que nous préférons. La distinction entre « Grand art (*high art*) » et « art de bas étage (*low art*) » est parfois une façon de dire que l'art populaire n'est pas vraiment de l'art, « on en revient à une préférence », remarque R. Pouivet, rappelant la dimension appréciative que comporte toute classification⁶³⁵.

Discutant avec les écrits de Morris Weitz, R. Pouivet estime que, s'il est probable qu'on ne puisse définir l'œuvre d'art sans tenir compte des pratiques, on ne peut considérer pour autant que l'œuvre d'art soit identifiable à ces pratiques⁶³⁶. Suivant cette perspective, notre approche à partir du terrain satisfait une condition nécessaire, sans qu'elle soit suffisante. Notant qu'une propriété est intrinsèque à une chose lorsque cette dernière la possède indépendamment de tout ce qui a lieu en dehors d'elle, R. Pouivet ajoute que l'œuvre d'art possède des propriétés extrinsèques et relationnelles, car son existence dépend d'autre chose qu'elle, notamment de certaines pratiques sociales, ce qui ne signifie pas pour autant qu'aucun terme ontologique ne puisse les définir⁶³⁷. L'œuvre d'art est constitutivement relationnelle, une définition de l'art par une certaine expérience, caractéristiquement esthétique dont les êtres humains sont capables, met l'accent sur l'autre terme de la relation, l'être humain. R. Pouivet cite Monroe Beardsley, qui affirme qu'« une œuvre d'art

⁶³³ Pour juger de la réussite, il conviendrait de déterminer la constitution de l'intention, le lien qu'elle entretient avec des éléments comme le public, la situation de production, les matériaux disponibles. Voir R. POUIVET, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Nîmes, Chambon, 2000, p. 167-173.

⁶³⁴ R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 16-17.

⁶³⁵ R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 19. Les formulations entre guillemets et l'emploi de la majuscule sont de R. Pouivet.

⁶³⁶ MORRIS WEITZ, « Le rôle de la théorie en esthétique », trad. D. Lories, in *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988. Cité in R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 32.

⁶³⁷ R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 33-35.

est un arrangement de conditions susceptibles de donner lieu à une expérience comportant un caractère esthétique marqué – c'est-à-dire un objet (approximativement parlant) dans la fabrication duquel l'intention à même de répondre à un intérêt esthétique joue un rôle causal significatif⁶³⁸ ». Le choix des termes apporte une nouvelle nuance : « jouer un rôle causal significatif » autorise à penser que, certes, l'intention peut intervenir d'une façon remarquable mais rien n'interdit à des éléments non intentionnels de contribuer pour leur part à cette expérience. R. Pouivet explore alors les définitions de l'œuvre d'art comportant des dimensions autres que l'intentionnalité.

5.2.1 Définition procédurale de l'œuvre d'art

R. Pouivet remarque en premier lieu que certains philosophes disent que l'expérience esthétique serait désintéressée : « est-ce aux philosophes de fixer ce que doit être l'expérience esthétique ? », demande R. Pouivet. Admettant qu'il soit répondu positivement, R. Pouivet estime que la question reste entière de savoir en quoi consiste ce prétendu désintéressement ou sa valeur intrinsèque : la notion de valeur intrinsèque de l'expérience esthétique est contradictoire, on ne peut pas être désintéressé à son propre insu ; or, si cette expérience est recherchée pour elle-même, pour sa valeur intrinsèque, elle n'est pas désintéressée et sa valeur est instrumentale.

R. Pouivet discute ensuite la thèse selon laquelle l'œuvre d'art est un artefact qui, sous certaines conditions (attitude appropriée, désintéressement, libération à l'égard de toute exploitation capitaliste, etc.), procure une expérience esthétique : cette position n'est pas aussi satisfaisante qu'on a pu le suggérer⁶³⁹. Proposer une définition se limitant à affirmer que l'œuvre d'art suscite une expérience portant sur les formes et les qualités expressives d'un artefact, laissant de côté les notions de désintéressement et de valeur, serait trop étroite. R. Pouivet cite Noël Carroll : « il y a différentes réponses appropriées aux œuvres d'art, et l'expérience esthétique en est une parmi d'autres⁶⁴⁰ ». R. Pouivet évoque ensuite George Dickie selon qui c'est le statut d'une chose dans un contexte institutionnel qui en fait une œuvre d'art. On a parfois attribué à G. Dickie la thèse qu'il existerait des institutions ou des personnes décidant de ce qui est de l'art et de ce qui ne l'est pas : R. Pouivet remarque que cela suppose que la décision ferait l'œuvre, or une œuvre d'art possède certaines qualités fonctionnelles qu'aucune autorité ne peut accorder, pas même un artiste⁶⁴¹. G. Dickie affirme que « la théorie institutionnelle [de l'art] met l'accent sur la culture humaine et

⁶³⁸ Monroe BEARDSLEY, « L'Esthétique en France aujourd'hui : un bilan sans perspective », *Pratiques, Réflexions sur l'art*, n° 10, 2001. Cité in R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 41.

⁶³⁹ R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 42-44.

⁶⁴⁰ Noël CARROLL, « Quatre concepts de l'expérience esthétique », in J.-P. COMETTI, *Esthétique contemporaine*, *op. cit.*, p. 140. Cité in R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁴¹ R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 46.

son histoire »⁶⁴², il existe donc des raisons autres qu'une décision pour lesquelles quelque chose est une œuvre d'art mais elles changent en fonction du contexte, thèse qu'on retrouve chez A. Danto⁶⁴³. A. Danto et G. Dickie partagent la notion de contexte, même s'ils ne la comprennent pas de la même façon.

Dans la dernière version de la théorie institutionnelle de l'art proposée par G. Dickie, le statut d'œuvre d'art n'est nullement conféré par une autorité mais résulte de la situation de l'œuvre dans un système de relations comprenant : un artiste, une personne participant en le comprenant à l'élaboration de l'œuvre ; une œuvre d'art, un artefact d'une certaine sorte créée pour être présentée à un public du monde de l'art ; un public, un ensemble de personnes préparées jusqu'à un certain point pour comprendre ce qu'on leur présente ; le monde de l'art, comme totalité de tous les systèmes du monde de l'art ; un système du monde de l'art, comme structure pour la présentation d'une œuvre d'art par un artiste à un public du monde de l'art⁶⁴⁴.

Commentons cette perspective institutionnelle : suivant un point de vue marchand, on pourrait poser la question de la qualité artistique en l'abordant sous l'angle du marché⁶⁴⁵, faisant l'hypothèse que la réussite financière sanctionne le talent. Dans cette optique, les divers types de subventions pour ce qui concerne la production, les recettes, la fréquentation des publics, ainsi que les comptes rendus critiques du côté de la réception seraient des indices de la valeur artistique d'une œuvre. Cependant, la supposition rencontre des objections, car rien ne prouve que le coût de réalisation d'une œuvre soit lié à sa qualité artistique ou que sa rentabilité économique en témoignerait – et d'ailleurs la relation de l'argent à la satisfaction n'est pas démontrée. Il n'y a pas de raison *a priori* que le succès soit un garant de la teneur artistique ou que l'absence de notoriété soit un indice irréfutable d'une faible valeur artistique. En somme, la valeur économique et la valeur d'estime d'une œuvre témoignent dans leur domaine de validité, dont les liens avec la sphère esthétique sont sujets à discussion. Ces réserves rejoignent en partie les accusations portées contre le caractère vénal de l'argent. Dans le cas des amateurs cependant, ces institutions que sont les fédérations ont été créées pour défendre toutes les troupes et, les manifestations ne pouvant être sources de bénéfices financiers, seuls les avantages symboliques sont susceptibles de devenir des enjeux de pouvoir. À ce sujet, on pense à Pierre Bourdieu, pour qui il n'est pas de lutte à propos de l'art qui n'ait aussi pour enjeu l'imposition d'un art de vivre :

Cela se voit bien dans le cas du théâtre, qui touche de manière plus directe et plus ouverte aux principes implicites ou explicites de l'art de vivre et qui, surtout dans le cas de la comédie, suppose une communauté

⁶⁴² George DICKIE, « The Institutional Theory of Art », in N. CARROLL [dir.], *Theories of Art Today*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2000, p. 101. Cité in R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁴³ A. DANTO, *La Transfiguration...*, *op. cit.* Cité in R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁴⁴ R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁴⁵ Voir note 214, p. 84.

de valeurs ou d'intérêts ou, mieux, une complicité et une connivence fondées sur l'adhésion immédiate aux mêmes évidences, celles de la doxa, ensemble des opinions assumées sur le mode de la croyance préreflexive (ce qui explique que la différenciation des institutions de diffusion et des produits qu'elles offrent soit plus marquée en matière de théâtre que dans aucun autre art).⁶⁴⁶

Il est tentant de prolonger cette analyse de P. Bourdieu au cas du théâtre amateur, du fait que le sentiment d'appartenance à une même communauté n'est pas brisé par la différence de statut entre les acteurs présents sur la scène et les spectateurs dans la salle. Rappelons la précision, qui s'applique avant même cette extension : il n'existe pas un ensemble indifférencié qui s'appellerait « le public » mais des spectateurs, certes rassemblés⁶⁴⁷, qui peuvent partager certaines valeurs mais qui risqueraient de perdre ce qui fait leur individualité s'ils évitaient d'affronter leurs désaccords : il faut réussir à trouver, à partir d'un socle commun partagé, ce qui peut réunir malgré les différences d'appréciation ; cette considération motive notre insistance à creuser la question de l'unanimité apparente ou l'absence de désaccord exprimé, en matière de choix esthétiques de la part des amateurs.

P. Bourdieu dénonce l'instrumentalisation de l'art et le fait que la bourgeoisie attend de l'art un renforcement de sa certitude de soi : pour lui, « le théâtre "bourgeois" est sans doute la forme par excellence de l'art que reconnaît le "bourgeois" parce qu'il s'y reconnaît ». ⁶⁴⁸ Établissant *l'indivisibilité du goût*, des plus « purs » et des plus sublimés aux plus « impurs » et aux plus primitifs, P. Bourdieu refuse délibérément d'en appeler à l'esthétique philosophique : le goût « pur » kantien refuse le plaisir sensible réduit à un plaisir des sens, c'est « un refus ou, mieux, un dégoût, dégoût des objets imposant la jouissance et dégoût du goût grossier et vulgaire qui se complaît dans cette jouissance imposée »⁶⁴⁹. Mais si « l'enjeu du discours esthétique, et de l'imposition *d'une définition du proprement humain* qu'il vise à réaliser, n'est autre en définitive que [de s'arroger] le *monopole de l'humanité* »⁶⁵⁰, le rapport social incorporé dans le discours kantien est à la fois présent et absent, si bien qu'il serait aussi faux de le réduire à ce rapport social qu'à « la vérité phénoménale dans laquelle il ne se dévoile qu'en se voilant »⁶⁵¹.

Nous n'avons pas épuisé les doutes relatifs à l'approche institutionnelle : ainsi Bernard Lahire est insatisfait de la classification bourdieusienne des pratiques de réception (maîtrise/non-

⁶⁴⁶ P. BOURDIEU, *La Distinction...*, op. cit., p. 60.

⁶⁴⁷ Voir note 123, p. 48. Denis Guénoun revient à plusieurs reprises sur la notion de (r)assemblément, voir par exemple ce qu'il écrit au sujet de sa troupe, L'Attroupement, dans « De l'assemblément », in *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé, 1998, p. 98-107.

⁶⁴⁸ P. BOURDIEU, *La Distinction...*, op. cit., p. 334-335.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 565, 566, 569.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 573. C'est P. Bourdieu qui souligne.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 578.

maîtrise/prétention à maîtriser le code)⁶⁵². Dans l'analyse hégélienne et marxiste⁶⁵³ qu'il propose de l'art contemporain, Samuel Zarka critique P. Bourdieu, ainsi que G. Dickie et A. Danto. Suivant S. Zarka, « l'«art contemporain», dans la pluralité des pièces qui lui sont indexées, est bien un style. Mais l'explicitation de ce style ne suffit pas à l'analyse de l'«art contemporain» comme concept, c'est-à-dire comme développement de significations exprimées selon l'évolution historique d'une structure sociale, dont la pièce elle-même n'est qu'une étape⁶⁵⁴ ». Proposant une histoire matérialiste, donc sociale, en relation à l'évolution d'un ensemble de production et de consommation⁶⁵⁵, S. Zarka reproche à P. Bourdieu de procéder dans *La Distinction* à une « donation de sens selon l'antéprédicatif », autrement dit de ne trouver dans les faits que ce qu'il y a lui-même mis, ayant décidé des découpes signifiantes et omettant de s'interroger sur les filtres présidant à son analyse⁶⁵⁶. S. Zarka voit déjà ces limites méthodologiques à l'œuvre dans les théories institutionnalistes : selon G. Dickie, l'identité de l'art relève du « pouvoir de décret », thèse précisée par A. Danto selon qui, pour que l'appréciation esthétique d'une pièce définie comme art puisse avoir lieu, il faut qu'un schème perceptif et cognitif le médiatise⁶⁵⁷ ; ces approches ontologiques présentent aux yeux de S. Zarka le tort d'être anhistoriques et de réduire le fait artistique « à un constat médiatisé par l'institution, définie comme musée pour G. Dickie, comme “monde de l'art” par Danto. C'est une tautologie institutionnelle : c'est de l'art, donc c'en est.⁶⁵⁸ »

R. Pouivet pointait également la circularité de ces théories : comment définir artistes et publics du monde de l'art sans référence aux œuvres d'art ? De plus, R. Pouivet notait d'autres difficultés : ce qu'on entend par « monde de l'art » va être si variable selon les époques et les endroits qu'on peut se demander si le concept n'est pas vide ; la pratique constitue les œuvres d'art mais la définition institutionnelle ne permet pas de comprendre pourquoi tel objet est constitué dans une pratique ; surtout, l'œuvre d'art ne fait rien, elle est « amorphe » selon les termes de R. Pouivet, la pratique artistique la constitue mais elle ne joue aucun rôle, à quoi R. Pouivet objecte qu'au contraire, la pratique dépend de l'œuvre et non l'inverse, c'est ce qui advient quand une œuvre

⁶⁵² Bernard LAHIRE, « Champ, hors-champ, contrechamp », in *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte/Poche, 2001. Cité in M.-M. MERVANT-ROUX, « Le répertoire des amateurs... », *op. cit.*, p. 134.

⁶⁵³ Samuel ZARKA, *Art contemporain : le concept*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Intervention philosophique, 2010, p. 1.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 6-11.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 13. La notion d'« art contemporain » mérite discussion : se pourrait-il par exemple que la pratique théâtrale ne soit pas considérée comme de « l'art contemporain » ? Pour éclaircir ce point, il faudrait notamment engager une réflexion sur le sens du mot contemporain, employé dans cette expression ; nous donnons un aperçu des aspects du débat pouvant concerner notre sujet note 832, p. 284.

modifie son contexte. Dans un schéma strictement procédural, l'objet a peu d'importance, n'importe quel autre devrait pouvoir lui être substitué⁶⁵⁹.

5.2.2 Définition historico-intentionnelle de l'œuvre d'art

R. Pouivet évoque ensuite Jerrold Levinson, dont le contextualisme esthétique pense l'œuvre d'art comme un artefact d'une espèce déterminée, produit à un moment donné, dans des circonstances particulières. J. Levinson affirme que « les œuvres d'art sont essentiellement des objets incorporés dans l'histoire ; elles n'ont jamais un statut d'art, des propriétés esthétiques manifestes, des significations artistiques définies, une identité ontologique déterminée, en dehors ou indépendamment de ce contexte génétique. Ce contexte en fait les œuvres d'art qu'elles sont »⁶⁶⁰. Pour J. Levinson, une œuvre d'art est produite en se référant à la tradition artistique, aux œuvres d'art du passé, ce qui rend la définition *réursive*. La définition historique de J. Levinson accorde de l'importance à la notion de référence intentionnelle ; sans entrer dans les débats philosophiques sur la notion d'*intentionnalité*, nous signalerons toutefois que ce thème médiéval, ressuscité par Franz Brentano, puis Alexius von Meinong et Edmund Husserl, a fait l'objet d'âpres discussions en philosophie de l'esprit, interrogeant sur ce qui permet à l'esprit de viser des états de choses, qu'ils soient ou non réalisés. Deux alternatives opposèrent Wilfrid Sellars et Roderick Chisholm en 1956 : l'intentionnalité est-elle de l'ordre du « fait » ou de la « norme », son statut est-il épistémologique plutôt qu'ontologique ? l'intentionnalité est-elle un fait primitif et irréductible ou bien est-elle dérivée et seulement partie de notre « description » de nous-mêmes ?⁶⁶¹. Circonscrivant notre recherche par une définition de l'*intention* comme le « fait de se proposer un but » et donc l'interrogation sur « l'intention artistique » à la question de savoir si l'intention de faire œuvre d'art est exprimée explicitement, nous retrouverions les divergences philosophiques en arrière-plan des silences que nous avons relevés, quand on s'interroge sur l'éventuelle « naturalisation » des attitudes des amateurs envers la question artistique : soit en les enfermant dans une « essence », qui pointerait le manque de courage de se consacrer entièrement à l'activité artistique pour en déduire une absence de vocation ; soit en y voyant le résultat de processus, de constructions, d'une chaîne de choix historiques. S'il fallait trancher, nous opterions pour une solution de « juste milieu » (la *mediété* aristotélicienne), sur le modèle de l'épigénétique, cette discipline de la biologie qui étudie les mécanismes moléculaires modulant l'expression du patrimoine génétique en fonction du

⁶⁵⁹ R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 47-49.

⁶⁶⁰ J. LEVINSON, « Le contextualisme... », *op. cit.*, p. 451. Cité in R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁶¹ F. CAYLA, *et al.*, *Routes et déroutes...*, *op. cit.*, 4^e de couverture.

contexte : certaines dispositions sont favorisées ou étouffées par les circonstances, les conditions culturelles et sociales. Dans la perspective intentionnelle de J. Levinson, l'œuvre d'art est produite de façon à être perçue et traitée comme d'autres l'ont été auparavant. Il faut alors distinguer trois types d'intention : une intention fondée sur une conscience artistique particulière de la façon dont certaines œuvres ont été considérées ; une intention fondée sur une conscience artistique non spécifique, qui a présent à l'esprit le mode de perception conforme à la façon dont les œuvres passées ont été correctement perçues ; une intention fondée sur un inconscient artistique, celui qui produit n'étant pas guidé par une intention artistique dont il aurait conscience, c'est la réception ultérieure qui lui confèrera ce caractère⁶⁶².

Dans son ouvrage *Contemplating Art*, J. Levinson précise qu'un artiste ne sait pas ce qu'il exprime tant que le processus n'est pas terminé, contrairement à un potier, par exemple⁶⁶³ : la production d'une œuvre d'art est un processus ouvert, constitué d'allers et retours sans fin entre création et critique, d'alternance entre production et évaluation mais qui ne repose pas sur une idée préalable de ce que l'œuvre d'art doit être. Répondant aux objections qui lui ont été faites, selon lesquelles l'intention de l'auteur ne nous est pas toujours connue et même quand l'auteur en fait part, qu'il ne faut pas pour autant s'en satisfaire, J. Levinson préconise de s'en tenir à ce qu'il est raisonnable de considérer, compte tenu de ce que « dit » l'œuvre, non du discours de l'auteur au sujet de son œuvre⁶⁶⁴. Sans prendre en considération l'interprétation que réalise un traducteur, ni l'interprétation entendue comme performance accomplie en chantant, dansant, jouant un rôle, J. Levinson fait la différence entre deux types d'interprétation, selon que l'on demande : « que *veut dire* cette œuvre ? » ou « qu'est-ce que cette œuvre *pourrait vouloir dire* ? »⁶⁶⁵ L'interprétation repose sur des hypothèses, implique une intention et une part de non évidence.

Peut-on imaginer un sujet percevant idéalement une œuvre, quelqu'un la situant de façon appropriée dans son contexte ? Son évaluation peut-elle être objective ? Pour ce qui concerne l'attribution de propriétés esthétiques aux œuvres d'art, J. Levinson reconnaît que certains termes sont purement évaluatifs, sans aucun contenu descriptif, comme par exemple : « splendide, médiocre, bouleversant, etc. »⁶⁶⁶. Cependant, J. Levinson affirme que la plupart des termes esthétiques sont descriptifs, c'est le cas notamment des termes formels (« équilibré, chaotique, unifié »), des termes expressifs (« mélancolique, anxieux, joyeux »), des termes métaphoriques non

⁶⁶² R. POUVET, *Qu'est-ce qu'...*, op. cit., p. 50-52. La troisième sorte d'intention, qui permet « que puissent exister des créateurs qui ne savent rien des œuvres d'art, des pratiques des institutions artistiques », comme le sculpteur africain de la fin du 19^e siècle, par exemple, est rejeté par un « institutionnaliste » comme David Davies, pour qui, « sans un usage intentionnel approprié d'un médium artistique, il n'y a pas d'articulation d'un énoncé esthétique et donc aucune œuvre d'art » (*Art as Performance*, Oxford, Blackwell, 2004, p. 246).

⁶⁶³ J. LEVINSON, *Contemplating Art...*, op. cit., p. 36.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 308-309.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 275-276. C'est J. Levinson qui souligne.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 316.

psychologiques (« délicat, inflexible, fragile »), des termes esthétiques proprement dits (« gracieux, voyant, criard »). On propose parfois de qualifier de « mixtes » ces termes qui comprennent à la fois une composante descriptive et une composante évaluative et que Frank Sibley appelle des termes « à évaluation ajoutée »⁶⁶⁷. F. Sibley remarque que la dimension évaluative se trouve également dans les termes employés pour les jugements moraux (« courageux, honnête, miséricordieux ») où on considère qu'ils engendrent des « descriptions épaisses ». J. Levinson considère plutôt ces termes comme descriptifs, désignant des propriétés qui se trouvent être des défauts ou des mérites, ce que F. Sibley appelle des « termes descriptifs de mérite ».

Comment alors résoudre le problème posé par les désaccords en matière de goût ? J. Levinson évoque la solution envisagée par David Hume, qui propose un principe reposant sur le verdict émis en commun par des « juges véritables »⁶⁶⁸. De nombreuses objections ont été faites à D. Hume : sa théorie serait circulaire, l'identification des « juges véritables » présupposant l'identification préalable de ce qui est vraiment beau ; comment une réponse esthétique pourrait-elle être améliorée, si l'on se contente de suivre les verdicts des « juges véritables » ? ; les jugements émis par les experts ne sont que des valeurs bourgeoises assimilées, selon Richard Shusterman⁶⁶⁹. Mais pour J. Levinson, la question importante est de savoir pourquoi s'en remettre à des « juges véritables » plutôt qu'à des « juges farfelus » ? Pourquoi une œuvre serait-elle esthétiquement supérieure si elle était plus idéale et non pas plus loufoque ou originale, comme la préférerait un « juge farfelu », probablement ? Pourquoi être touché par ce qui touche un « juges véritables » quand on n'est pas soi-même un « juge véritable » ? Quand des objets qui ne répondent pas aux canons de la beauté se trouvent être plus susceptibles de toucher notre sensibilité non idéale, n'est-il pas rationnel de s'en tenir aux œuvres gratifiantes pour le groupe d'appréciation auquel on appartient ? La réponse que propose J. Levinson consiste à considérer qu'il y a quelque chose dans la relation des « juges véritables » à la sphère esthétique qui provoque à juste titre l'attente d'éprouver la même chose : il est rationnel pour quelqu'un qui n'est pas un « juge véritable » de chercher à échanger les objets esthétiques vers lesquels il est attiré pour ceux d'un « juge véritable ». J. Levinson remarque que les « juges véritables » font des comparaisons, comme tous les êtres humains qui procèdent à une évaluation, mais les priorités ne sont pas les mêmes ; la liste des caractéristiques sur lesquelles ils

⁶⁶⁷ Frank SIBLEY, « Particularity, Art and Evaluation », 6, *Proceedings of the Aristotelian Society Supplement* 48 (1974). Cité in J. LEVINSON, *Contemplating Art...*, *op. cit.*, p. 317.

⁶⁶⁸ J. LEVINSON, *Contemplating Art...*, *op. cit.*, p. 368. Voir D. HUME, « De la norme du goût », *op. cit.*, p. 140. Pour traduire l'expression « *true judge* » que J. Levinson emprunte à D. Hume, nous reprenons la traduction qu'en fait R. Bouveresse : « juge véritable ».

⁶⁶⁹ Richard SHUSTERMAN, « Of the Scandal of Taste : Social privilege as nature in the aesthetic theories of Hume and Kant », *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*, Cornell University Press, 2002, p. 91-107 [*Philosophical Forum* 20 (3), 1989, p. 211-229]. Cité in J. LEVINSON, *Contemplating Art...*, *op. cit.*, p. 371. Rien n'assure que D. Hume, J. Levinson et R. Shusterman s'accorderaient sur le terme anglais, nous supposons cependant qu'un « juge véritable » (traduction proposée de « *true judge* ») est un idéal philosophique chez D. Hume et qu'un « expert » bénéficie d'une reconnaissance, qui peut très bien être socialement construite sans que cela garantisse sa validité sur le plan strictement esthétique, comme le remarque R. Shusterman.

s'appuient n'est pas plus concluante, nous en avons aussi. Pour J. Levinson, si ces « juges véritables » fournissent des indices crédibles d'expériences esthétiques préférables, cela tient à la relation particulière que ces critiques entretiennent avec les chefs-d'œuvre incontestables, ceux qui ont passé l'épreuve du temps⁶⁷⁰. Selon J. Levinson, ces chefs-d'œuvre passent l'épreuve du temps et sont appréciés par-delà les barrières culturelles, leur attraction est large et appelle à un engagement, c'est une supposition raisonnable que de leur attribuer une forte valeur artistique⁶⁷¹. J. Levinson conclut que les « juges véritables » sont nos meilleurs baromètres de la valeur artistique, ils dénichent les « truffes artistiques », on a donc intérêt à suivre leurs conseils pour accéder à des expériences gratifiantes.

Si on se rend à l'argument sur le verdict de l'épreuve du temps, ne doit-on pas se demander ce qu'il advient des œuvres éphémères, comme les représentations théâtrales⁶⁷² ? On peut aussi remarquer que l'intention poursuivie par l'auteur ne saurait, à elle seule, épuiser la valeur artistique d'une œuvre.

Après cette discussion sur la notion de « juge véritable » ouverte par J. Levinson, revenons à R. Pouivet qui critique le rôle de l'intention dans la définition de l'œuvre d'art, qui ne serait œuvre que par la volonté qu'aurait son auteur de faire œuvre d'art : il reproche à cette vision, dans laquelle l'œuvre ne *fait* rien, puisque tout réside dans l'intention de son auteur, d'être idéaliste. Quant au caractère historique auto-référentiel et récursif de l'art⁶⁷³, R. Pouivet se demande comment expliquer la première œuvre d'art. Ayant souligné les points faibles de la définition historico-intentionnelle de l'œuvre d'art, R. Pouivet se demande s'il n'existerait pas un mode de *fonctionnement* propre aux œuvres d'art⁶⁷⁴.

5.2.3 Définition fonctionnelle de l'œuvre d'art

La notion de *fonction* peut être comprise en termes de rôle fonctionnel que l'œuvre d'art jouerait : représenter, exprimer, avoir une forme signifiante, provoquer une expérience d'une certaine sorte. Dans ces différents cas, on entend répondre à la question : « À quoi sert l'œuvre d'art ? » en désignant une fonction. Une autre conception de la notion de fonction est impliquée dans la réponse à la question : « Comment quelque chose (objet ou événement) fonctionne-t-il *quand* il est une œuvre d'art ? ». C'est ce deuxième sens que R. Pouivet retient : il s'agit de dire *comment* on se sert

⁶⁷⁰ J. LEVINSON, *Contemplating Art...*, *op. cit.*, p. 373-374.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 380.

⁶⁷² Voir en annexe § 5.6.4 Survenance de la qualité artistique, p. 303.

⁶⁷³ Rappelons la remarque de J. Levinson, selon qui une œuvre d'art est produite en se *référant* à la tradition artistique, aux œuvres d'art du passé, ce qui rend la définition *récursive*, voir 5.2.2 Définition historico-intentionnelle de l'œuvre d'art, p. 248.

⁶⁷⁴ R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 53-55.

d'une chose (et non plus à *quoi elle sert*), la fonction est un *fonctionnement*. R. Pouivet entend caractériser une œuvre d'art par ce qu'elle *fait*, par ses effets et non par ce qu'elle est⁶⁷⁵. R. Pouivet trouve dans certains aspects de la philosophie de l'art de Nelson Goodman une caractérisation du fonctionnement symbolique de l'art⁶⁷⁶.

Précisons ici que N. Goodman souhaite se démarquer de l'approche institutionnelle du « monde de l'art » de G. Dickie et A. Danto, selon Jacques Morizot, pour qui l'objectif de N. Goodman est d'élaborer un système rigoureux de variables objectuelles et de relations fonctionnelles capable d'en exprimer le fonctionnement, quand bien même celui-ci ne refléterait qu'approximativement le détail des situations concrètes⁶⁷⁷. Pour J. Morizot, l'entreprise de N. Goodman pourrait être le plus justement dénommée une *logique de la schématisation artistique*, c'est-à-dire une *théorie de la symbolisation* applicable aux objets de l'art et plus particulièrement au fonctionnement des œuvres. J. Morizot remarque que parler de symboles invite à mettre l'accent sur le processus d'interaction entre l'objet et les formes d'usages qui lui confèrent une pertinence artistique : ce n'est pas la *nature* d'un élément qui importe mais sa *place* au sein d'une configuration d'éléments qui détermine un contexte sémiotique d'emploi ; dans cette conception externaliste, la dimension idéologique (rapports historiques, sociologiques, politiques) est laissée de côté, ainsi que les considérations attachées aux motivations de l'artiste, au choix du sujet, etc., tous aspects qui ne relèvent pas d'une *approche sémiotique*, l'enjeu de l'analyse se concentre sur la relation de l'œuvre en tant que symbole et le type de réalité qui lui correspond ou qui en est la réalisation⁶⁷⁸.

Ernst Cassirer n'a pas eu le temps d'achever *La Philosophie des formes symboliques*, dont le quatrième volume devait concerner l'art, regrette Marie-Dominique Popelard⁶⁷⁹ ; avec E. Cassirer, toutes les formes de l'esprit, l'art et toutes les autres modalités de la culture sont regroupés sous le chapeau des formes symboliques et le processus de symbolisation est une *direction*, une *énergie de l'esprit*. S'inscrivant dans l'ère de la signification, M.-D. Popelard voit comme E. Cassirer dans l'art un objet symbolique et s'interroge sur le type de signes dont il s'agit⁶⁸⁰. N. Goodman résume E. Cassirer : « Des mondes innombrables faits à partir de rien par l'usage de symboles », dont il se

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 56-57. Remarquons que la différence que fait R. Pouivet ne renvoie pas directement à la première définition, dans la mesure où la fonction que remplit une œuvre ne se confond pas avec ce qu'elle est.

⁶⁷⁶ N. GOODMAN, « Quand y a-t-il art ? », trad. D. Lories, in G. GENETTE, [dir.] *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil, 1992. Cité in R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'... op. cit.*, p. 57.

⁶⁷⁷ Jacques MORIZOT, « Introduction », in N. GOODMAN, *Langages de l'art*, trad. Jacques Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990 [1^{ère} éd. orig. 1968], p. 9-15.

⁶⁷⁸ Comment situer cette « approche sémiotique » par rapport à une « approche performative » ? La performativité, au sens d'Austin (« dire, c'est faire »), se distingue de l'approche « simplement » sémiotique, qui s'intéresse au sens, sens qui n'a pas forcément un effet, qui ne « fait » pas forcément quelque chose.

⁶⁷⁹ Marie-Dominique POPELARD, *Ce que fait l'Art*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Philosophies, 2002, p. 67.

⁶⁸⁰ Marie-Dominique POPELARD, *Ce que fait l'Art*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Philosophies, 2002, p. 80-81.

propose de scruter les thèses suivant sa propre orientation sceptique, analytique et constructiviste⁶⁸¹. Après avoir noté qu'E. Cassirer présente le « problème sémiologique⁶⁸² » comme un processus en trois temps – expression, présentation et référence pure –, N. Goodman, quant à lui, repère des *symptômes* (esthétiques) dans l'étude des propriétés (artistiques). La connotation médicale que véhicule le terme de *symptôme* protège de la relativisation (ce qui serait le cas si l'on avait des critères), car on récupère une forme d'objectivité sous les espèces de l'intersubjectivité des symptômes, note M.-D. Popelard – notons que cette possibilité d'une approche de l'objectivité par la confrontation des intersubjectivités se retrouve sur le terrain⁶⁸³. Ces symptômes sont : la densité syntaxique (toutes les différences dans les symboles sont significatives) ; la densité sémantique (toutes les choses auxquelles le symbole fait référence se distinguent par les plus fines différences) ; la saturation relative (un nombre comparativement élevé d'aspects du symbole sont significatifs) ; l'exemplification (X exemplifie Y si X est dénoté par Y et qu'il en constitue un exemplaire : l'exemplification possède une caractéristique et y fait référence⁶⁸⁴) ; à ces quatre traits⁶⁸⁵ s'ajoute la référence multiple et complexe (multiplicité des fonctionnements d'un seul symbole)⁶⁸⁶. N. Goodman remarque que les symptômes tendent à être plutôt présents qu'absents et à occuper une place éminente dans l'expérience esthétique ; mais n'importe lequel d'entre eux peut être absent de l'expérience esthétique ou présent dans l'expérience non esthétique : ils ne sont *séparément* ni suffisants ni nécessaires pour l'expérience esthétique, ils peuvent être *conjunctivement* suffisants et *disjonctivement* nécessaires ; de plus, les symptômes ne sont pas des marques de *mérite* et une caractérisation de l'esthétique ne requiert ni ne fournit une définition de la valeur esthétique⁶⁸⁷.

M.-D. Popelard s'étonne que N. Goodman parle de symptômes syntaxiques, sémantiques mais jamais de symptômes pragmatiques, ce qui éclairerait pourtant quatre problèmes pragmatiques : celui du contexte de reconnaissance des œuvres (par un public, des experts, une société, une histoire) ; celui de la mise en route de leur fonctionnement (n'importe qui peut-il l'activer ?) ; celui de leur maintien (une œuvre peut-elle cesser de fonctionner, n'importe quoi peut-il fonctionner comme art ?) ; celui du niveau de fonctionnement (passage du littéral au métaphorique ; recherche d'exemplification et non de référence directe). M.-D. Popelard rassemble cela en une interrogation sur *ce que fait l'art*, sur la façon dont il fonctionne : il s'agit d'expliquer le fonctionnement des

⁶⁸¹ N. GOODMAN, *Manières...*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁸² C'est l'expression qu'emploie N. Goodman.

⁶⁸³ Nous discutons de la confrontation des points de vue et de la question de l'objectivité § 2.3.3 Peut-on « être en faveur de » sans favoriser ?, p. 140. Marie-Dominique POPELARD, *Ce que fait l'Art*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Philosophies, 2002, p. 86.

⁶⁸⁴ N. GOODMAN, *Langages...*, *op. cit.*, p. 86. Ce terme d'« exemplification » employé par N. Goodman fait l'objet de débats qui dépassent notre cadre.

⁶⁸⁵ *Id.*, *Manières...*, *op. cit.*, p. 295-296.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 297-298.

systèmes symboliques lorsqu'ils sont artistiques, de prendre en charge la façon dont les symptômes syntaxiques et sémantiques s'articulent avec un contexte de production et de réception, et forment un contexte de communication ; les travaux pragmatiques sur le langage permettent d'intégrer l'analyse psychologique et sociologique à condition de se centrer sur la relation esthétique conçue comme *relation interhumaine* et non de sujet à objet⁶⁸⁸.

Pour en revenir aux analyses de R. Pouivet, ce dernier soutient, « toute orthodoxie goodmanienne mise à part », que certaines choses sont définies par leur mode de fonctionnement en tant que symboles et avance sa conception sémiotique du fonctionnement symbolique de l'œuvre d'art, que nous résumons ci-dessous⁶⁸⁹ :

1) il n'existe pas de propriété intrinsèque faisant d'un artefact une œuvre d'art ;

2) « être une œuvre d'art » est une propriété qu'une chose possède en relation avec un ensemble de conditions dont les principales sont : des personnes possédant certaines compétences sémiotiques grâce auxquelles elles peuvent faire fonctionner esthétiquement certains artefacts, un environnement approprié grâce auquel ces compétences sémiotiques ont pu être développées (apprentissage) ; des institutions et des traditions qui constituent cet environnement approprié ; une dimension historique dans les traditions grâce auxquelles toute œuvre d'art fait référence à des œuvres du passé ;

3) une chose n'est pas une œuvre d'art par convention, elle l'est réellement, même si elle ne l'est pas indépendamment des conditions précisées dans le point 2) ci-dessus, non comme résultat d'une attitude adoptée par certaines personnes. Pourtant, il n'existe pas d'essence de l'œuvre d'art ;

4) on peut distinguer : [1] les choses naturelles (plantes, animaux, etc.), dont la nature est indépendante des compétences humaines, soumises aux lois causales qui manifestent des relations nécessaires entre des événements naturels, dont les essences définissent la nature et des substances ; [2] les artefacts produits par l'homme (roue, axe, chaise, ordinateur, etc.) dont le fonctionnement repose sur une structure indépendante de l'homme, possèdent essentiellement des propriétés extrinsèques, une certaine fonction, donc une structure causale et des propriétés intrinsèques, on peut donc parler d'essences et de substances artefactuelles ; [3] les œuvres d'art comme artefacts dont le fonctionnement repose sur l'exercice d'une compétence humaine (sémiotique) n'ont pas d'essence car il n'existe pas de structure propre à leur espèce, elles sont néanmoins des substances artefactuelles dont les propriétés constitutives sont extrinsèques, elles sont liées aux intentions de leurs producteurs et à celles d'un public, il n'existe donc pas de lois causales permettant d'affirmer

⁶⁸⁸ Marie-Dominique POPELARD, *Ce que fait l'Art*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Philosophies, 2002, p. 97-100. Nous retrouvons une position analogue partant de l'usage.

⁶⁸⁹ R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 60-65.

que, si quelque chose possède certaines propriétés, alors cette chose est une œuvre d'art, c'est-à-dire une substance artefactuelle fonctionnant esthétiquement ; [4] les artefacts aux propriétés strictement projectives (procédurales) : institutionnelles, historiques, contextuelles (jeux de cartes, panneaux de signalisation) sont des produits humains, leurs propriétés sont relatives à des pratiques, des contextes et à leur histoire, leur fonctionnement symbolique est purement conventionnel, ne possèdent pas d'essence.

Dans cette classification, les œuvres d'art ont leur place (celle décrite en [3]), irréductible : « elles ne sont ni des entités naturelles, ni de simples artefacts possédant une structure propre, ni des artefacts dont le fonctionnement est strictement conventionnel », estime R. Pouivet⁶⁹⁰. R. Pouivet remarque que, pour parvenir à une définition, il faut éviter d'éliminer le rôle du contexte et d'y dissoudre l'ontologie de l'œuvre d'art ; il faut se méfier de la tendance à utiliser le concept d'œuvre d'art en termes d'évaluation⁶⁹¹ – et, ajoutons-nous, il faut aussi se méfier, selon nous, de la difficulté symétrique, celle que nous avons rencontrée dans nos observations, quand on se refuse à évaluer ; nous craignons, parfois avec raison, parfois de façon excessive, d'exclure des objets ou des événements comme étant « de l'art ». R. Pouivet rejoint Claudine Tiercelin pour qui : « Nous devons considérer les difficultés rencontrées dans une définition de l'art ou pour dire ce qu'est une œuvre d'art, non comme un défaut, mais comme une situation normale, propre à toutes les productions manifestant une forme d'intelligence ou se caractérisant comme des créations intentionnelles⁶⁹². »

Au terme de son enquête, R. Pouivet propose la définition : « Une œuvre d'art est une substance artefactuelle dont le fonctionnement esthétique détermine la nature spécifique »⁶⁹³. Rappelons l'avertissement que nous avons donné⁶⁹⁴ : les auteurs sont loin de partager les mêmes définitions dans leur emploi des termes « esthétique » et « artistique », ainsi J.-M. Schaeffer considère qu'une *conduite esthétique* peut aussi bien porter sur des objets naturels, alors que la définition que donne R. Pouivet du *fonctionnement esthétique* renvoie explicitement au caractère construit des objets sur lesquels il porte. Notre recherche se proposant d'interroger les conditions de possibilité d'une exigence artistique dans les pratiques théâtrales en amateur, nous adoptons la perspective de R. Pouivet et donc sa définition de l'œuvre d'art, dont la formulation intègre la

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 64. La définition que donne R. Pouivet dans cet ouvrage résume un travail plus approfondi qu'il développe dans *L'Ontologie de l'œuvre d'art*. Dans cette approche très minutieuse d'une définition, le point [4] fournit des illustrations qui éclairent par contraste la place qu'occupent les œuvres d'art parmi les différentes catégories d'objets.

⁶⁹¹ Voir la critique que J.-M. Schaeffer adresse à ce qu'il qualifie de théorie spéculative de l'art, note 631, p. 242.

⁶⁹² Claudine TIERCELIN, « Vagueness and the Ontology of Art », *Cognitio*, vol. 6, n° 2, 2005, p. 244. Cité in R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁹³ R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 66.

⁶⁹⁴ Voir § 1.5.2 La sphère esthétique et le domaine artistique, p. 95.

description du fonctionnement esthétique résumée ci-dessus⁶⁹⁵. Nous insistons pour notre étude sur la prise en compte des dimensions intentionnelles, institutionnelles et sociales, ainsi que du débat sur l'expertise, demandons-nous comment séparer les parts respectives de ce qui décrit et de ce qui évalue.

5.2.4 Description et évaluation de l'œuvre d'art

J.-M. Schaeffer avait montré dans *L'Art de l'âge moderne* que la théorie spéculative de l'art ne distingue pas le descriptif et l'évaluatif : « Alors qu'une définition descriptive des arts devrait *analyser* la dénotation reçue du terme en mettant entre parenthèses l'échelle des valeurs propre à l'analyste, la théorie spéculative de l'Art *propose* une nouvelle *convention* terminologique fondée sur une définition évaluative »⁶⁹⁶. On ne peut que souscrire au souci de fournir une définition qui ne soit pas évaluative ; mais, en pratique, comment s'assurer que l'activité de description n'est entachée d'aucune évaluation⁶⁹⁷ ?

Pour notre part, nous considérons que, lorsque nous agissons, nous choisissons de faire telle chose plutôt que telle autre. Une telle affirmation est bien sûr sujette à discussion et sera critiquée par des tenants d'un déterminisme intégral⁶⁹⁸. Toutefois, ce n'est pas l'existence ou non d'un libre arbitre que nous visons ici mais la prétention, illusoire selon nous, à découper nos actions en plus petites activités qui seraient isolables les unes des autres : c'est bien la supposition que nous décelons et que nous ne partageons pas, derrière la séparation introduite par J.-M. Schaeffer entre description, attention et évaluation. J.-M. Schaeffer a entrepris de préciser la terminologie, en distinguant esthétique et artistique, ce à quoi on ne peut que souscrire dans une démarche visant à clarifier la théorie. Mais nous ne vivons pas dans un monde de théorie pure et une part de choix, donc d'évaluation, intervient lorsque nous décidons de faire quelque chose : nous pensons que, si ce n'était pas le cas, cela voudrait dire que, soit nous sommes entièrement déterminés, soit le hasard nous gouverne. Nous ne voulons pas dire par là que nous sommes conscients de toutes les raisons qui nous poussent à choisir mais simplement que nous marquons une préférence. Ainsi, si nous décidons d'aller au spectacle plutôt que de lire un livre, nous avons estimé qu'il valait mieux, pour un certain nombre de raisons, sortir que rester chez nous et aller voir tel spectacle plutôt que tel autre : ce choix, auquel nous avons procédé, oriente la façon dont nous allons assister à ce

⁶⁹⁵ Voir note 689, p. 254.

⁶⁹⁶ J.-M. SCHAEFFER, *L'Art...*, *op. cit.*, p. 359. Cité in R. POUVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁹⁷ Pour qui ne croit pas comme Jean-Paul Sartre que « quand je délibère, les choix sont faits », note 364, p. 139.

⁶⁹⁸ Sans entrer dans des débats philosophiques qui dépassent le cadre de notre recherche, remarquons simplement que la détermination ne se confond pas avec la nécessité : si l'on suit Baruch Spinoza, l'homme est déterminé (*Éthique*, partie 4 : « De la servitude de l'homme ») mais il est possible de mettre de l'ordre dans ce qui l'affecte (« De la liberté de l'homme », cinquième partie), quand la raison équilibre les affections entre elles, par une géométrie des passions.

spectacle. Quand bien même nous essayerions de décrire ce spectacle le plus objectivement possible, en utilisant les outils d'analyse les plus sophistiqués, nous aurons à faire des choix, à décider de ce qu'il faut retenir pour en donner une description la plus complète possible, compte tenu des objectifs que nous poursuivons dans notre compte rendu ; autrement dit, la description sera orientée par l'évaluation que nous cherchons à justifier⁶⁹⁹. Et ceci s'appliquerait aussi bien si nous avions décidé de lire un livre et cherchions à comprendre pourquoi il nous plaît ou nous déplaît.

À ce stade, nous avons vu que la théorie de la conduite esthétique se focalisant sur la relation à l'objet, il faut faire appel à d'autres considérations si on veut traiter de questions en rapport avec l'exigence artistique, notamment en faisant intervenir les dimensions intentionnelles, institutionnelles et sociales, ainsi la notion d'expertise. Estimant qu'on ne peut séparer les parts respectives de ce qui décrit et de ce qui évalue, posant en conséquence que l'estimation est une composante indissociable de nos comportements, nous inscrivons alors l'analyse dans une perspective plus large, en introduisant la notion d'expérience.

5.3 Théorie de l'expérience artistique

La théorie de l'expérience artistique, telle que la définit de John Dewey, est un cas particulier de la philosophie que défend cet auteur rattaché au courant du pragmatisme : on commencera par définir la notion d'expérience avant de présenter la thèse de J. Dewey, à laquelle nous souscrivons. On développera ensuite le rôle unificateur que joue l'expérience artistique dans cette conception.

5.3.1 Le pragmatisme de Dewey et l'art comme expérience

Le dictionnaire donne pour définition du terme d'« expérience » :

1. Le fait d'éprouver quelque chose, considéré comme un élargissement ou un enrichissement de la connaissance, du savoir, des aptitudes. [...]
2. Événement vécu par une personne, susceptible de lui apporter un enseignement. [...]
3. Connaissance de la vie, acquise par les situations vécues. [...]
4. Le fait de provoquer un phénomène dans l'intention de l'étudier [...].⁷⁰⁰

⁶⁹⁹ Voir notre remarque se référant à la méthode de Panofsky, note 358, p. 138.

⁷⁰⁰ Josette REY-DEBOVE, Alain REY, [texte remanié et amplifié sous la dir. de], « Expérience », *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Éditions Le Robert, 2001, [1^e éd. 1993], p. 968.

Voyons comment la proposition que fait John Dewey de considérer « l'art comme expérience » recouvre ces différents sens.

Le concept d'« expérience » est polysémique, remarque Robert Shusterman dans son introduction à l'ouvrage de J. Dewey, *L'Art comme expérience*⁷⁰¹ : « En anglais, comme nom et comme verbe, l'expérience désigne à la fois un événement accompli et un processus ; elle enveloppe à la fois l'instant immédiat et la durée⁷⁰². » Ce concept est au cœur du pragmatisme de J. Dewey⁷⁰³. Précisons ce que recouvre cette notion en nous appuyant sur la présentation que fait Jean-Pierre Cometti dans *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*⁷⁰⁴. J.-P. Cometti rapporte la définition que donne Charles Sanders Peirce aux alentours de 1872 du « pragmatisme » comme :

la théorie aux termes de laquelle une conception, c'est-à-dire la portée rationnelle d'un mot ou d'une expression, réside uniquement dans les effets concevables qu'elle est susceptible d'avoir sur la conduite de la vie [...] dans la mesure où il n'est manifestement rien qui, pouvant avoir un effet direct sur la conduite, pourrait ne pas résulter de l'expérience, on trouvera dans la possibilité de définir avec exactitude l'intégralité du phénomène expérimental concevable, susceptible d'être impliqué par l'affirmation ou la négation d'un concept, une définition complète de ce concept, sans qu'il n'y ait absolument rien de plus en lui⁷⁰⁵.

Plutôt qu'une doctrine, le pragmatisme est une *méthode*, pour laquelle la raison se constitue dynamiquement à partir d'un arrière-plan de croyances préalables. C. Peirce est convaincu que toute différence dans la pensée doit se traduire par une différence dans la pratique⁷⁰⁶, différence mesurable par ses *effets* comme le formule la maxime pragmatiste : « Considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception. La conception complète de ces effets est notre conception complète de l'objet⁷⁰⁷ ».

⁷⁰¹ Richard SHUSTERMAN, « Préface », in John DEWEY, *L'Art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti *et al.*, Pau et Tours, Publications de l'Université de Pau et Éditions Farrago, 2006 (conférences prononcées en 1931), p. 11.

⁷⁰² R. SHUSTERMAN, « Préface », *op. cit.*, p. 13. Dans son *Petit manuel critique*, Éric Loret note que Hans-Georg Gadamer reprend une définition de Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher et recoud la double temporalité de l'expérience (*Erlebnis*), qui signifie, d'une part, « vécu accumulé » ou bien qui suppose, d'autre part, une « immédiateté » interne à la conscience (H.-G. Gadamer résout cette difficulté en rattachant l'immédiateté à la continuité) : moment de vie infinie, l'expérience de l'œuvre arrache celui qu'elle atteint à la continuité de son existence, elle est à la fois plénitude de sens et expérience d'une totalité infinie du sens (Hans-Georg GADAMER, *Vérité et méthode*, trad. P. Fruchon, Seuil, 1996, p. 77-87, cité par Éric LORET, *Petit manuel critique*, Paris, Les Prairies ordinaires, Collection « Essais », 2015, p. 28.

⁷⁰³ J. Dewey n'évoque pourtant ce « pragmatisme » à aucun moment dans son livre : la raison en vient, selon R. Shusterman, de ce que J. Dewey voulait éviter que sa théorie ne se heurte au scepticisme que suscite la notion de « pragmatisme », étroitement liée à celle de « pratique », idée à laquelle l'esthétique n'a cessé de s'opposer depuis E. Kant qui émis la thèse selon laquelle l'esthétique devait se caractériser par l'absence d'intérêt ou de fin. R. SHUSTERMAN, « Préface », *op. cit.*, p. 9.

⁷⁰⁴ Jean-Pierre COMETTI, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Folio Essais, 2010.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁰⁶ Charles Sanders PEIRCE, « Conséquences des quatre incapacités », *Œuvres philosophiques I, Pragmatisme et pragmatisme*, sous la dir. de Claudine Tiercelin et Pierre Thibaud, Éd. du Cerf, 2002, p. 195 cité in J.-P. COMETTI, *Qu'est-ce que...*, *op. cit.*, p. 58 note 30.

⁷⁰⁷ Charles Sanders PEIRCE, « Comment rendre nos idées claires », *Œuvres philosophiques I, Pragmatisme et pragmatisme*, sous la dir. de Claudine Tiercelin et Pierre Thibaud, Éd. du Cerf, 2002, cité in J.-P. COMETTI, *Qu'est-ce que...*, *op. cit.*, p. 59 note 31.

Pour C. Peirce, la notion de croyance est associée à l'action, au doute et à la recherche⁷⁰⁸. Selon C. Peirce ce que nous tenons pour vrai pourrait coïncider à terme avec le réel, nos croyances étant sujettes à révision en fonction des résultats de l'enquête⁷⁰⁹. La méthode de l'enquête est au centre de cette conception de la rationalité, autant en ce qui concerne la connaissance qu'en ce qui concerne l'intégralité de nos croyances et de nos doutes⁷¹⁰. William James, frère aîné du romancier Henry James, s'oppose à C. Peirce sur ce point et fait dépendre la vérité d'une décision purement humaine⁷¹¹. C. Peirce professe un *faillibilisme* selon lequel toutes les théories, depuis la physique théorique jusqu'aux sciences humaines, sont faillibles et doivent donc être soumises aux conditions de *discussion* et de *justification rationnelle* propres à l'enquête. Cette opposition entre l'idéal « scientifique⁷¹² » d'objectivité visé par C. Peirce et l'humanisme subjectiviste de W. James continue à diviser les penseurs qui se réclament du pragmatisme : cette querelle continue à retentir, nous en avons rencontré des échos chez les amateurs en quête d'objectivité, nous en retrouverons autour de la question du relativisme⁷¹³.

J. Dewey considère que, pour comprendre une œuvre d'art, il ne faut pas la séparer des conditions de son origine, ni de ses actions et de ses effets, ainsi « le produit artistique » qu'est le Parthénon n'acquiert son statut esthétique que lorsqu'il devient l'objet d'une expérience humaine⁷¹⁴. J. Dewey estime que le fait de placer l'art sur un piédestal ou dans les musées a pour conséquence de ne pas considérer comme artistiques les formes qui ont la plus grande vitalité – à son époque, le cinéma, le jazz, la bande dessinée⁷¹⁵. J. Dewey note que les forces qui glorifient l'art sont les mêmes que celles qui ont séparé la religion de l'existence ordinaire, alors que les études historiques montrent que les ustensiles domestiques ou guerriers, la peinture, la sculpture, l'architecture amélioraient la vie quotidienne et, loin d'être placés à l'écart, participaient à la vie collective et contribuaient au culte des dieux, ce qui explique que les Grecs d'Athènes, réfléchissant sur l'art, y aient vu un acte d'imitation – bien que cette théorie suscite de nombreuses objections⁷¹⁶. Les transformations industrielles ont agrandi ce fossé, conduisant l'artiste à manifester un

⁷⁰⁸ J.-P. COMETTI, *Qu'est-ce que... , op. cit.*, p. 64.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 21-22.

⁷¹² C. Peirce anticipait les thèses du rationalisme critique de Karl Popper, pour qui une théorie qui se veut scientifique doit se prêter au critère de réfutabilité (ou de « *falsifiabilité* », pour employer un anglicisme) : il faut que la théorie prévoie des observations qui, si elles s'avéraient positives, contrediraient les affirmations de la théorie ; en ce sens, la psychanalyse n'est pas une science réfutable, puisque tout déni de la part d'un patient peut être remis en question et être considéré comme une défense de la personne à l'égard d'une interprétation du psychanalyste, qui est ainsi à l'abri de toute réfutation. Jean-Claude Passeron attaque l'application de ce principe aux sciences sociales dans *Le Raisonnement sociologique : un espace non-poppérien de l'argumentation*, Paris, Éditions Albin Michel, Collection Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 2006.

⁷¹³ Voir § 2.3 La prise en charge des position artistiques et § 5.4.2 L'objection du relativisme.

⁷¹⁴ J. DEWEY, *L'Art... , op. cit.*, p. 21-22.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 24-26.

« individualisme » esthétique, fossé encore aggravé par les théories sur l'art qui ont privilégié le caractère contemplatif de l'esthétique⁷¹⁷. Signalons que cette position a été critiquée ultérieurement par des philosophes analytiques, qui ont adopté une approche purement sémantique et descriptive⁷¹⁸, et poursuivons selon le point de vue de J. Dewey, que nous allons adopter par la suite.

5.3.2 Le caractère actif et unificateur de l'expérience artistique

Pour J. Dewey, il s'agit de rétablir la continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence, ce qui commence par la compréhension de ce en quoi consiste l'expérience que l'on a du cours ordinaire des choses⁷¹⁹.

L'introduction de R. Shusterman à *L'Art comme expérience* aide à comprendre pourquoi J. Dewey préfère le concept d'*expérience*, qui comporte un aspect passif⁷²⁰, montrant que l'expérience appartient à l'art et à la vie et qu'elle est essentielle aussi bien au spectateur qu'à l'artiste, à celui de *pratique*⁷²¹. Cette préoccupation est présente également chez J.-M. Schaeffer, quand il oppose l'esthétique comme théorie de la *réception* à la théorie spéculative de l'art comme théorie de la *création*⁷²². Mais, alors que J.-M. Schaeffer distingue la conduite esthétique de l'évaluation, l'expérience chez J. Dewey vise à restaurer l'unité de la vie – ce qui concerne tout type d'expérience et pas seulement l'expérience artistique, comme J. Dewey le note lui-même – et on voit dans ce besoin d'unifier l'existence une raison de considérer l'activité d'évaluation comme une composante de l'expérience : en effet, il faut qu'une évaluation intervienne pour mesurer si l'expérience qui est en cours contribue à restaurer l'unité, auquel cas on cherchera à la prolonger, l'approfondir, l'intensifier ou la renouveler ; si ce n'est pas le cas, on décidera d'interrompre l'expérience, si les conditions le permettent, et on évitera ultérieurement de la reproduire, autant que faire se peut ; l'évaluation fait partie de ce que nous apprend l'expérience sur nous-même.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁷¹⁸ Nous précisons ces désaccords, voir note 836, p. 285.

⁷¹⁹ J. DEWEY, *L'Art...*, *op. cit.*, p. 29.

⁷²⁰ Quand on parle de « pratique » artistique, on se place implicitement du côté de celui qui produit l'art, alors que, quand on parle d'« expérience », on peut aussi bien parler de celle éprouvée par le spectateur. Ces réflexions tendent à réhabiliter le rôle du « récepteur » de l'œuvre, dont la « passivité » est toute *relative* (à la « créativité » de l'auteur de l'œuvre). Les experts et les amateurs développent des compétences, c'est la position que défend Antoine Hennion, entre autres, alors que pour Jacques Rancière, la domination par un savoir n'est pas justifiable. Un schéma comme celui que nous proposons pour l'interprétation s'efforce de mettre en avant l'idée de l'œuvre d'art comme *co-construction* impliquant aussi bien les créateurs, les acteurs (dans le cas du théâtre), les critiques, les publics.

⁷²¹ R. SHUSTERMAN, « Préface », *op. cit.*, p. 13.

⁷²² J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 10.

Selon J. Dewey, l'existence se déroule dans un environnement, en interaction avec lui⁷²³ ; la vie se développe en surmontant les facteurs d'opposition⁷²⁴ ; l'alternance entre la perte d'intégration avec l'environnement et l'union retrouvée devient un phénomène conscient ; l'artiste intensifie ces moments de résistance et de tension⁷²⁵. L'impression de voir l'art déchoir lorsqu'il est associé à l'existence ordinaire vient de ce que l'existence a été compartimentée suivant une échelle de valeurs, profanes ou spirituelles, matérielles ou idéales ; J. Dewey refuse ces oppositions, de même qu'il refuse d'opposer la perception de la réalité à l'action, notant que les sens sont les organes à travers lesquels la créature vivante participe directement à ce qui se passe dans le monde qui l'entoure⁷²⁶. L'expérience est le résultat, le signe et la récompense de l'interaction entre l'organisme et l'environnement qui, lorsqu'elle est menée à son terme, est une transformation de l'interaction en participation et communication : « L'art est la preuve vivante et concrète que l'homme est capable de restaurer consciemment, et donc sur le plan de la signification, l'union des sens, du besoin, de l'impulsion et de l'action qui caractérise l'être vivant »⁷²⁷.

Pour J. Dewey, le développement industriel a aggravé la dissolution du rapport entre le « beau » et l'« utile », alors que le critère ultime de l'utilité est de contribuer directement à l'expansion et à l'enrichissement de l'existence⁷²⁸. L'art est la preuve de la thèse qu'avance J. Dewey, l'existence d'une union du matériel et de l'idéal⁷²⁹. De même, tout en reconnaissant que les rites possédaient bien sûr une visée magique, J. Dewey est certain que ceux qui ont pu se maintenir ont duré parce qu'ils enrichissaient de façon immédiate le vécu⁷³⁰.

Dans cette approche centrée sur l'expérience, cette remarque sur le rôle joué par l'évaluation conduit à préciser l'analyse que propose le pragmatisme de J. Dewey : les valeurs résultent de constructions, elles ne sont pas attachées à une essence.

5.4 La formation des valeurs

Nous présentons d'abord la thèse de J. Dewey qui fait des valeurs le fruit d'une élaboration : on verra que ces conceptions engagent des prises de positions fondamentales et ouvrent des débats au sein des divers courants philosophiques. Nous traiterons une première fois de l'objection du

⁷²³ J. DEWEY, *L'Art...*, *op. cit.*, p. 32.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 41-43.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 51.

relativisme, avant d'en venir à la discussion entre vision unificatrice et vision analytique de l'art sera évoqué. On abordera alors la question des valeurs holistes et des valeurs analytiques et on reprendra l'interrogation sur le relativisme, pour s'intéresser au cas particulier des œuvres d'art.

5.4.1 Pragmatisme et valeur

J. Dewey a consacré plusieurs articles à l'activité de « *valuation* », ainsi qu'il l'appelle, et qui englobe : d'une part, toute une gamme de comportements affectifs et moteurs que J. Dewey désigne par le terme de « *valuing* », auxquels correspondent les expressions « prendre soin de » ou « priser, tenir pour cher, chérir, estimer, admirer, approuver, encourager, défendre, prendre parti pour, etc. », comportements au sujet desquels J. Dewey parle également de « *de facto valuing* », d'appréciations immédiates ; d'autre part, l'« *évaluation* », qui désigne la formation des jugements à partir, et à propos, de ces « *de facto valuing* », jugements qui sont évaluatifs. J. Dewey insiste sur la formation raisonnée des désirs, des intérêts et des fins, étant entendu que « la *valuation* implique le désir »⁷³¹.

Critiquant la position d'Alfred Jules Ayer, pour qui les expressions de valeur sont purement exclamatives et ne disent rien, ni n'énoncent rien, pas même sur les sentiments qu'elles ne font que montrer ou manifester⁷³², J. Dewey pense au contraire que les expressions de valeur ont à voir ou sont impliquées dans les relations de comportements de personnes entre elles et que les phénomènes de « *valuation* » sont sociaux et peuvent être soumis à un test empirique de validation ou de réfutation⁷³³.

Nous soulignons que ce qu'écrit J. Dewey s'applique à la formation de *toutes* les valeurs, qu'elles soient artistiques ou non ; dans l'enquête qu'il entreprend et dont il revendique le caractère scientifique, J. Dewey montre que nos désirs et intérêts sont intimement influencés par l'évaluation de certaines choses comme moyens⁷³⁴. J. Dewey examine la conception, ancrée dans l'habitude, qui sépare les moyens des fins et se rallie à la maxime « *Respice finem* » [« envisage la fin »] qui résume tous les proverbes invitant à ne pas traiter tous les désirs comme définitifs tels qu'ils apparaissent mais plutôt comme des moyens⁷³⁵. L'enquête montre également qu'il n'y a « *valuation* » que lorsqu'une impulsion ou une habitude sont transformées en désirs du fait que

⁷³¹ Alexandra BIDET, Louis QUERE et Gérôme TRUC, « Ce à quoi nous tenons. Dewey et la formation des valeurs », in J. DEWEY, *La Formation des valeurs*, textes traduits et présentés par Alexandra Bidet, Louis Quéré et Gérôme Truc, Paris, La Découverte, Éditions Les Empêcheurs de penser en rond, 2011 (textes et conférences originaux datant de 1918 à 1944), p. 7-56.

⁷³² J. DEWEY, « Théorie de la valuation », in *La Formation...*, *op. cit.*, p. 77-78.

⁷³³ *Ibid.*, p. 85.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 105-106.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 106-117.

quelque chose fait question dans une situation donnée : difficulté à écarter, privation à combler, conflit entre tendances⁷³⁶. J. Dewey en appelle à une théorie de la « *valuation* » qui enquêterait systématiquement sur ce qui sous-tend la relation moyens-fins et la formation des désirs qui émergent quand une perturbation intervient dans un champ d'activités et d'énergies interreliées⁷³⁷. Pour J. Dewey, la connaissance des « *valuations* » passées relève du savoir historique et de l'anthropologie culturelle ; sans connaissance adéquate de ces « *valuations* », on ne peut formuler de propositions valides en termes de conséquences et de conditions causales⁷³⁸. Se demandant à quelles conditions une connaissance des « *valuations* » passées et présentes peut devenir un moyen de « *valuation* » dans la formation de nouveaux désirs et intérêts, J. Dewey répond que toute amélioration doit procéder des « *valuations* » existantes, à condition de les soumettre à des méthodes critiques d'enquête qui les mettent en relation⁷³⁹.

Dans un essai intitulé « Valeur, référence objective et critique »⁷⁴⁰, J. Dewey cite George Santayana⁷⁴¹ qui distingue la physique, science de l'existence, et la dialectique, basée sur l'*intention* et non sur l'existence : G. Santayana estime que pour savoir si une chose est réellement bonne, il faut savoir laisser parler l'intention. J. Dewey remarque cependant que : 1) la dialectique ne peut être pratiquée sans l'aide d'enquêtes existentielles portant sur les causes et que 2) ses résultats ne peuvent avoir d'effets dans nos vies que grâce à des enquêtes existentielles⁷⁴². J. Dewey en tire des conséquences pour la critique, qu'elle soit esthétique, logique ou morale : la critique « immanente » clarifie les intentions en divulguant un sens caché, comme en critique littéraire ; du point de vue existentiel, la critique procédera à une enquête sur la source de l'« appréciation », ainsi que la qualité et la visée des intentions ; cette approche révélera aussi les penchants et les intérêts du critique s'il est sincère ; une critique est un jugement, un examen des prétentions de la chose en question à être estimée, l'objet de toute critique est de déterminer si ce qui est apparemment bon, sous des conditions ou des « présupposés » plus ou moins cachés et inavoués, satisfait ou pas ces conditions⁷⁴³.

C'est cette position, défendue par J. Dewey, que nous suivons en considérant que l'évaluation est une composante de nos comportements existentiels et en suggérant de prendre en compte les

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 118-120.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 149-150.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 157-158.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 159.

⁷⁴⁰ J. DEWEY, « Valeur, référence objective et critique », in *La Formation...*, *op. cit.*, p. 185-219, [« Value, objective reference and criticism », *The Philosophical Review*, 4, vol. XXXIV, 1925, p. 313-332. Repris dans *The Later Works (1925-1953)*, Carbondale, Southern Illinois University Press, vol. II, p. 78-97].

⁷⁴¹ G. SANTAYANA, *Winds of Doctrine : Studies in Contemporary Opinion*, New York, Charles Scribner's Sons, 1913, p. 167. Cité in J. DEWEY, « Valeur, référence objective et critique », in *La Formation...*, *op. cit.*, p. 210.

⁷⁴² J. DEWEY, « Valeur, référence objective et critique », in *La Formation...*, *op. cit.*, p. 214.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 216-218.

apports des différentes théories, notamment la théorie intentionnelle des institutions. Avant d'en venir plus précisément à la question de la valeur artistique, il faut aborder un débat qui divise jusqu'aux philosophes se réclamant de l'héritage de J. Dewey : il s'agit de la question de l'objectivité et du relativisme, qui ne se pose pas seulement dans le domaine artistique et par rapport à laquelle les querelles qu'on croyait tranchées ressurgissent, sur d'autres sujets, animées pas de nouveaux intervenants, ce qui peut expliquer en particulier les difficultés éprouvées par les amateurs quand il s'agit d'évaluer un spectacle⁷⁴⁴.

5.4.2 L'objection du relativisme

Nous avons déjà rencontré le débat que soulève le fait de faire dépendre la vérité d'une décision humaine. Étudiant les conséquences du pragmatisme⁷⁴⁵, J.-P. Cometti rapporte notamment une critique de Hilary Putnam envers le relativisme de Richard Rorty, qu'il accuse de ne pouvoir distinguer entre *avoir raison* et *penser que l'on a raison*⁷⁴⁶. H. Putnam considère qu'un point de vue objectif doit être possible et cela seul permet d'échapper au relativisme intégral : « la croyance en un idéal pluraliste n'est pas la même chose que la croyance que tous les idéaux se valent⁷⁴⁷ ».

Cette affirmation appelle un commentaire : une position selon laquelle « toutes les valeurs se valent » peut être vue comme équivalente ou risquant de conduire à un *nihilisme*, qui nie l'existence des valeurs (dans la version dénoncée par Nietzsche, le nihilisme renverse l'ordre des valeurs). En revanche, la recherche d'un *universel* autorise l'existence d'exceptions. Dans le domaine scientifique, Einstein était à la recherche d'*invariants* (comme la vitesse de la lumière), ce que traduit malheureusement mal le terme de *relativité* retenu pour désigner sa théorie : les physiciens ne sont pas à l'abri des confusions. Ces remarques ne prétendent aucunement résoudre la difficulté mais tendent à rappeler qu'en qualifiant quelque chose de « relatif », on risque d'être mal compris et qu'on a intérêt à s'entourer de précautions... qui ne suffiront pas toujours. On pourrait considérer que la confrontation des points de vue correspond au souci de trouver ce qui vaut universellement, pour tous, par-delà les points de vue particuliers, sans chercher à imposer qu'un point de vue l'emporte, de façon hégémonique ou totalitaire, sur les autres. Citons ici Maurice Merleau-Ponty qui, dans son rapport au Collège de France pour la création d'une chaire d'anthropologie sociale, le 30 novembre 1958, déclarait : « l'appareil de notre être social peut être défait et refait par le voyage, comme nous pouvons apprendre à parler d'autres langues. Il y a là une seconde voie vers

⁷⁴⁴ Nous faisons référence aux § 2.2 Une formation des membres de jurys et de bénévoles à l'analyse chorale et 2.3 La prise en charge des position artistiques.

⁷⁴⁵ J.-P. COMETTI, *Qu'est-ce que... , op. cit.*, p. 119-201.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁷⁴⁷ Hilary PUTNAM, *Raison, vérité et histoire*, trad. Abel Gerschenfeld, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 167 [*Reason, Trust and History*, Cambridge University Press, 1981, p. 148]. Cité in J.-P. COMETTI, *Qu'est-ce que... , op. cit.*, p. 135.

l'universel : non plus l'universel de surplomb d'une méthode strictement objective mais comme un universel latéral dont nous faisons l'acquisition par l'expérience ethnologique, incessante mise à l'épreuve de soi par l'autre et de l'autre par soi. Il s'agit de construire un système de référence général où puisse trouver place le point de vue de l'indigène, le point de vue du civilisé et les erreurs de l'un sur l'autre, de constituer une expérience élargie qui devienne en principe accessible à des hommes d'un autre pays et d'un autre temps⁷⁴⁸. »

Dans la perspective d'un objectivisme « modeste » (non platonicien), on pourrait concevoir que ce qui est jugé bon le soit en fonction des circonstances. H. Putnam discute un certain nombre d'exemples limites, comme celui-ci : « nous voulons pouvoir dire que les objectifs des Nazis étaient profondément mauvais, et la thèse selon laquelle cela serait vrai par rapport à nos intérêts et faux par rapport à ceux des Nazis est précisément le type de relativisme moral qui nous répugne⁷⁴⁹ » ; le problème est que l'on peut toujours imaginer des individus monstrueux, parfaitement convaincus de leur droit. Pour H. Putnam, il est bon d'être rationnel et la vision du Nazi ne peut s'accorder avec un idéal raisonnable de l'épanouissement humain, position dans laquelle J.-P. Cometti voit plutôt l'expression de ce que nous *voulons*, sans que cela nous autorise à surmonter la contingence de principe⁷⁵⁰. R. Rorty avoue de son côté ne posséder aucun moyen philosophique avec lequel *défaire*⁷⁵¹ le nazisme, il déplace la question depuis l'épistémologie et la métaphysique sur le terrain de la politique, sur le mode de l'essai et de l'expérience, celui des suggestions de ce que nous devrions essayer, écrivant que « la résistance à (s)es livres repose principalement sur le fait que tout le monde veut ce que veut [Jürgen] Habermas : les moyens philosophiques de se défendre contre les fascistes. (Il) ne possède rien de tel »⁷⁵².

⁷⁴⁸ « Claude Lévi-Strauss. Centième anniversaire », *La Lettre du Collège de France*, hors-série 2, 2008, <https://lettre-cdf.revues.org/229>. Sur la notion de « défaire » un raisonnement, voir note 751, p. 265. M. Merleau-Ponty reprend cette notion d'« universel latéral » qu'il oppose à l'« universel de surplomb » dans *Signes*, voir http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/signes/merleau_ponty_signes.pdf, p. 117.

⁷⁴⁹ H. PUTNAM, *Raison...*, *op. cit.*, p. 188. Cité in J.-P. COMETTI, *Qu'est-ce que...*, *op. cit.*, p. 136. Putnam fait cette remarque après avoir mentionné Foucault pour qui les pratiques sont le plus souvent déterminées par un égoïsme irrationnel [162] et les succès des discours eux-mêmes ne s'expliquent pas de façon rationnelle [168]. Bien que l'exemple pris ici soit précisément celui d'un Nazi, le cas que nous avons rencontré sur le terrain qui mettait en scène un SS ne posait pas le problème en termes aussi généraux.

⁷⁵⁰ J.-P. COMETTI, *Qu'est-ce que...*, *op. cit.*, p. 136-140.

⁷⁵¹ « Le raisonnement pratique est essentiellement défaisable (ou non-monotone), comme l'a montré Peter Geach : la prise en compte d'un facteur nouveau dans la situation invalide un raisonnement par ailleurs logiquement bien formé. David Wiggins a montré que parce qu'il est défaisable, tout raisonnement pratique est spécifique, valable seulement dans une situation et non en général. Par exemple si, en sortant de chez moi pour faire mon jogging matinal, je vois que la forêt est en feu, je change d'intention et vais appeler les pompiers : c'est rationnel, et je ne renonce pas pour autant à la santé ; mais il m'a semblé à juste titre plus important, étant donné la situation, de protéger la forêt. C'est donc par sa mise en œuvre pratique et spécifique à une situation qu'une fin pratique est justifiée ; non par le fait qu'elle pourrait être inférée à partir d'une fin encore plus générique. Dans le raisonnement pratique, les prémisses plus génériques sont tout autant justifiées par les prémisses plus spécifiques que les secondes le sont par les premières ». Source : « Scepticisme sur la raison pratique et raisonnement sur les fins ». Proposition d'intervention de Marc Pavlopoulos au Colloque Sophia 2009. Session éthique normative, métaéthique et philosophie de l'action. <http://sophia.univ-paris1.fr/fichiers/pdf/2009/256.pdf>

⁷⁵² Richard RORTY, « L'espoir social et la fin du socialisme », tr. Jean-Pierre Cometti, *Les lettres françaises*, Paris, 16 janvier 1992. Cité in J.-P. COMETTI, *Qu'est-ce que...*, *op. cit.*, p. 143.

Cette discussion sur le relativisme n'est pas close, nous la reprendrons après avoir examiné comment la question des valeurs se décline dans le cas de l'art. Si le parcours n'est pas linéaire, cela tient à ce qui a été observé : on ne peut pas isoler un aspect, l'évaluation fait partie de l'expérience, une expérience ne se limite pas à un objet, il faut tenir compte des contextes, des conséquences ; c'est aussi le cas pour les valeurs, qui sont construites et qui ne peuvent pas non plus être séparées, ce qu'on propose de désigner par l'expression : « l'intrication des valeurs⁷⁵³ ». On aurait pu d'abord parler des valeurs artistiques, pour discuter ensuite de leur relativisme mais il aurait alors fallu ajouter que la discussion est plus générale et revenir en arrière sur ce point, que nous avons préféré aborder en premier, parce que nous estimons qu'il se trouve à la racine de nombreux désaccords. Cette difficulté, qui provient du fait que le jugement intervient dans l'expérience, s'accroît quand on est placé face à deux conceptions qui s'opposent de l'expérience artistique, selon que l'optique adoptée cherche à réunir ou à séparer.

5.4.3 Vision unifiée et vision analytique de l'art

Robert Shusterman note que J. Dewey préfère établir des liens plutôt que des distinctions et réunir les aspects de l'expérience humaine qui ont été séparés par la spécialisation et la *fragmentation*, insistant sur la continuité sous-jacente aux oppositions qui ont structuré la philosophie esthétique : beaux-arts contre arts appliqués ; art savant contre art populaire ; esthétique contre cognitif et pratique ; artistes contre gens « ordinaires » qui constituent leur auditoire ; J. Dewey s'en prend aux dichotomies du corps et de l'esprit, de la « matière » et de l'« idéal », de la pensée et du sentiment, de la forme et de la substance, de l'homme et de la nature, du moi et du monde, du sujet et de l'objet, des moyens et des fins⁷⁵⁴. Pour R. Shusterman, J. Dewey est le premier à accepter les distinctions et les définitions comme autant d'outils flexibles et provisoires susceptibles d'ouvrir de nouvelles perspectives mais il refuse simplement de voir en eux des principes inviolables de classification et d'évaluation, instaurant des divisions nécessaires et insurmontables entre des choses qui sont (ou devraient être) reliées profondément et utilement dans l'expérience concrète ; J. Dewey distingue lui-même l'expérience esthétique d'autres expériences, l'émotion esthétique de l'émotion ordinaire, comme il distingue les arts en fonction de leurs matériaux mais ces distinctions renvoient seulement à des tendances importantes et saillantes. Dans la perspective holiste de J. Dewey, c'est une erreur que d'isoler tel ou tel trait de l'expérience totale d'un objet et il est plus enrichissant de considérer

⁷⁵³ Cette hypothèse étant plus personnelle, nous l'assumons dans le § 3.3.3 L'intrication des valeurs, p. 198.

⁷⁵⁴ R. SHUSTERMAN, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Christine Noille, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 30-34. J. Dewey remarque notamment (p. 24) que les forces qui ont éloigné la religion de l'existence ordinaire, entourant le « spirituel » et l'« idéal » d'une aura, tandis que la « matière » devient par contraste un terme péjoratif, sont les mêmes que celles qui ont glorifié les beaux-arts.

les choses unifiées plutôt que divisées : les classifications figent dans des schémas routiniers⁷⁵⁵. R. Shusterman ajoute que les philosophes analytiques veulent éviter les problèmes d'évaluation, concevant la science comme énonciation du vrai, censée échapper aux questions de valeur, ils séparent le descriptif et le privilégient par rapport à l'évaluatif ; pour J. Dewey, au contraire, l'expérience est la *pierre de touche* , non la vérité : l'importance du savoir est d'être un instrument pour l'enrichissement de l'expérience immédiate, à travers le contrôle sur l'action qu'il effectue⁷⁵⁶. R. Shusterman rapproche J. Dewey de F. Nietzsche chez qui « l'existence et le monde ne sont justifiables qu'en tant que phénomène esthétique », idée que l'on retrouve chez Michel Foucault avec sa notion d'« esthétique de l'existence »⁷⁵⁷.

Cette opposition que R. Shusterman fait entre l'approche holiste de J. Dewey et la « fragmentation » des philosophes analytiques nous donne l'occasion de proposer un premier schéma récapitulant les principales positions rencontrées jusqu'ici. On insiste sur le fait que ce schéma, qui mélange des points de vue et des objets, est forcément simplificateur, aucune des théories mentionnées ne pouvant bien évidemment se réduire à une ligne dans un tableau : il s'agit tout au plus de rassembler et d'articuler de façon synthétique les points que nous avons extraits de nos lectures et retenus pour notre démarche d'analyse des observations.

⁷⁵⁵ R. SHUSTERMAN, *L'Art à l'état vif...*, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 27.

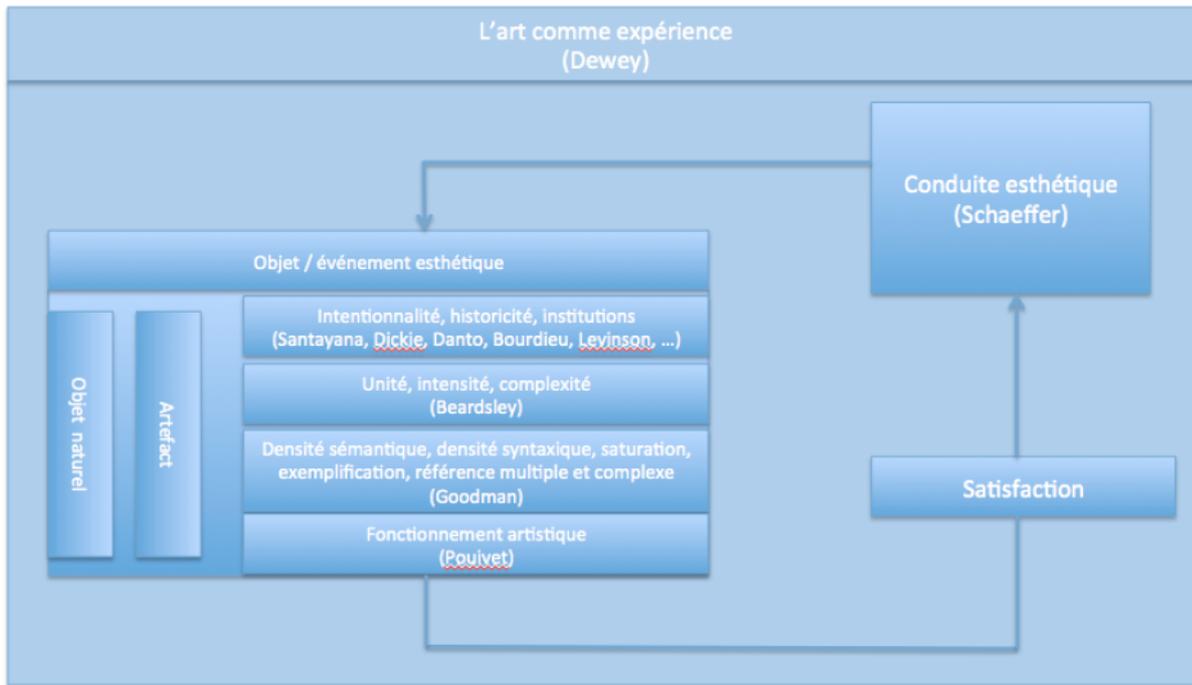


Figure 1. Vision unifiée et vision analytique de l'art

J.-M. Schaeffer s'intéresse à la conduite esthétique du point de vue de celui, « producteur » ou « récepteur », qui est en présence d'un objet esthétique, que l'objet soit naturel, un « simple » artefact ou un objet artistique. Les intentionnalistes comme G. Santayana, A. Danto, G. Dickie ou J. Levinson (avec une réserve pour ce dernier, dont on verra plus loin qu'il élargit sa vision) mettent l'accent sur l'histoire et les institutions, alors que M. Beardsley insiste sur les paramètres objectifs et N. Goodman sur les aspects cognitifs. R. Pouivet, quant à lui, se focalise sur le fonctionnement de l'œuvre d'art. Avec chacun d'eux, nous pouvons localiser la valeur artistique : suivant l'indice de satisfaction selon J.-M. Schaeffer, suivant la façon dont l'œuvre remplit sa fonction artistique selon R. Pouivet ou sa fonction historique et institutionnelle selon les intentionnalistes, etc. La vision holiste de J. Dewey se refuse à privilégier un aspect de l'expérience par rapport aux autres, c'est au travers de la qualité de l'expérience que l'on peut accéder à la valeur artistique.

Par commodité on appellera « valeurs analytiques » ces valeurs que nous pouvons identifier en séparant les qualités dont elles émergent et « valeur holiste » la valeur issue de l'expérience considérée comme un tout. Cette distinction étant posée, il reste encore à se demander si la valeur holiste rassemble les valeurs analytiques et si toutes les valeurs se valent : étant donné plusieurs objets ou événements, esthétiques ou artistiques, donnant lieu à diverses expériences, esthétiques ou artistiques, peut-on comparer, et sur quelles bases, leurs valeurs analytiques entre elles et leurs valeurs holistes entre elles ?

5.4.4 Valeurs holistes et valeurs analytiques

Pour résoudre le désaccord qui oppose les partisans d'une valeur intrinsèque basée sur l'objet et ceux pour qui cette valeur résulte de l'expérience, Jerrold Levinson propose de les réconcilier avec le concept d'« une vie » qui réunit les deux visions, car une vie comprend aussi bien des objets que des expériences : qu'une vie soit un certain chemin implique des expériences objectives et des états de choses ; J. Levinson conjecture que ce qui est tenu pour valeur intrinsèque se fonde en dernière instance dans des vies qui sont des façons d'avoir certaines caractéristiques⁷⁵⁸.

Qu'entendre par valeur intrinsèque ? J. Levinson envisage plusieurs réponses⁷⁵⁹ : 1) une interprétation commune est la valeur en soi d'une chose, indépendamment des circonstances ou des ensembles auxquels elle appartient ; 2) un autre sens serait que la valeur persiste avec la même intensité, indépendamment de la situation et du contexte, elle serait inconditionnelle. J. Levinson préfère conserver la distinction et note qu'il est difficile de séparer l'objet des autres choses ; aucun objet culturel ne passe favorablement le test qui le séparerait de tout le reste, ce qui induit à penser que cette chose est un complexe intriqué avec son contexte. Les vies telles qu'elles sont vécues sont des complexes qui ont une valeur qui n'est pas remise en cause quand on les élargit à un contexte les englobant ; 3) une autre interprétation de la valeur intrinsèque est la valeur qu'une chose a quand on la considère pour elle-même, comme sa propre fin. J. Levinson ne suggère pas que valeur finale et valeur intrinsèque se confondent mais que les choses possédant une valeur intrinsèque méritent d'être poursuivies comme fin.

À quelle notion de vie la définition donnée de la valeur intrinsèque fait-elle référence ? Pour J. Levinson, il s'agit de vies de créatures pour lesquelles les choses comptent. Cette définition n'implique pas que la vie soit la seule valeur intrinsèque. Ce ne sont pas les expériences qui ont une valeur intrinsèque : en effet, la valeur d'une expérience dépend de sa situation dans la vie (J. Levinson donne l'exemple d'un homme jouissant de l'écoute d'un morceau de musique : on ne pensera probablement pas la même chose de cet homme si on n'a aucune information sur lui ou si l'on apprend que sa femme vient de mourir). La valeur d'une expérience en tant que telle est subordonnée à la valeur globale de la vie dans laquelle elle s'inscrit. Les expériences sont des parties de la vie, qui ne se résument pas à elles : il y a des aspects de la vie qui ne sont pas de l'ordre de l'expérience (qu'une réputation ne soit pas ternie après la mort, que la vie privée ne soit pas l'objet d'une surveillance, etc.). Les différents moments d'une vie ne contribuent pas à la valeur

⁷⁵⁸ J. LEVINSON, *Contemplating Art...*, *op. cit.*, p. 400-401.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 405-410.

de cette vie par leur seule valeur intrinsèque mais aussi par leur intégration contextuelle dans cette vie, considère J. Levinson⁷⁶⁰.

Cette suggestion de J. Levinson apporte une réponse à la première question, celle de savoir si la valeur holiste peut se décomposer en valeurs analytiques : considérant que la valeur d'une expérience est subordonnée à la valeur globale de la vie, nous estimons illusoire et trompeur, de chercher à extraire l'expérience du contexte avec lequel elle est intriquée. Qu'en est-il de la seconde question, celle qui nous renvoie à l'objection du relativisme ?

5.4.5 Les valeurs artistiques sont-elles relatives ?

J. Dewey se réfère à John Keats, pour qui l'observation de la vie animale revêt une forme de grâce ou à William Shakespeare, capable de demeurer dans l'incertitude : leur philosophie accepte la vie et l'expérience avec ses mystères et ses doutes, et fait se retourner sur elle-même cette expérience pour en approfondir et en intensifier les qualités⁷⁶¹. J. Dewey place-t-il sur un même pied toutes les expériences artistiques ? Sans disposer explicitement de la réponse que J. Dewey aurait donnée à cette question, nous pouvons nous demander si l'observation de la vie animale revêtirait tant de grâce si elle provenait de tout autre que J. Keats ou si les mystères et les doutes nous toucheraient aussi profondément s'ils étaient produits par d'autres que W. Shakespeare.

Sur ce point, J.-M. Schaeffer et R. Pouivet sont d'accord : une œuvre d'art ratée reste une œuvre d'art⁷⁶². J.-M. Schaeffer cite Yves Michaud, qui se demande comment il se faisait que certaines productions d'amateurs soient condamnées à rester en dehors du monde l'art⁷⁶³ : pour J.-M. Schaeffer, il faut abandonner l'idée selon laquelle il n'existerait qu'un monde de l'art, les tableaux que le peintre expose au Salon des cheminots *sont* des œuvres d'art – que pourraient-ils être d'autre ?, questionne J.-M. Schaeffer.

Le peintre X de ma localité de naissance qui expose ses tableaux à l'annexe de la mairie est convaincu qu'il présente des œuvres d'art, et cette conviction, il la partage avec son public et ses acheteurs éventuels ; il fait partie d'un monde de l'art, même s'il s'agit d'un monde non reconnu par les mondes de l'art plus prestigieux⁷⁶⁴.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 411-414.

⁷⁶¹ J. DEWEY, *L'Art...*, *op. cit.*, p. 54-57.

⁷⁶² Quant à savoir sur quels critères estimer qu'une œuvre d'art est ratée, une solution consiste à s'en remettre au jugement de « juges véritables ».

⁷⁶³ Y. MICHAUD, *L'Artiste et les commissaires*, Jacqueline Chambon, 1989, p. 35-36. Cité in J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 352 (note 54).

⁷⁶⁴ J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 57.

Il faut noter à ce propos que cette position ne permet pas de déterminer si et pourquoi tel tableau de maître serait supérieur à telle peinture produite par un amateur⁷⁶⁵ : réfléchissant sur le terme de « valeur esthétique » et cherchant à rendre compte de la vérité ou de la fausseté des jugements de valeur esthétique, de la façon dont ils peuvent être argumentés et reliés à d'autres jugements, Monroe Beardsley prend l'exemple d'une peinture d'amateur qu'on qualifierait de « mauvaise », alors que ce ne serait pas le cas d'un pan de mur, ce qui traduirait le fait que la valeur de l'œuvre est en dessous des attentes du critique, ce qui explique qu'on ne dise pas « ce n'est pas mal pour un chimpanzé » à propos des gribouillages de Betsy, le chimpanzé du zoo de Baltimore, le Picasso des simiens⁷⁶⁶.

J.-M. Schaeffer reproche par ailleurs à Rainer Rochlitz⁷⁶⁷, pour qui un poème raté reste un poème mais n'est plus une œuvre d'art, de ne pas démontrer ce que sa position suppose : que la valeur esthétique définit intrinsèquement l'œuvre d'art, indépendamment de notre relation à elle ; que l'échelle des valeurs possibles délimite des domaines de part et d'autre d'un seuil de valeur en deçà duquel le « produit » perd sa valeur opérable⁷⁶⁸ ; une mayonnaise ratée reste une mayonnaise tant que les actions entreprises correspondent au programme « préparer une mayonnaise ». J.-M. Schaeffer distingue l'exclusion générique *descriptive*, qui concerne les objets ne mobilisant aucune des composantes descriptives de la notion d'œuvre d'art, par exemple les cartes *Michelin* et l'exclusion générique *évaluative* qui ne peut porter que sur des objets ayant déjà droit au titre d'œuvre d'art⁷⁶⁹. J.-M. Schaeffer note que le recours aux critères générique et génétique permet d'inclure dans le champ artistique les premières statuettes connues, alors que pour l'historien de l'art, leur intérêt est plus social qu'esthétique⁷⁷⁰ ; de même, les dessins d'enfants, quel que soit leur degré de dignité artistique, relèvent de l'art comme réalité anthropologique ; le cinéma « grand

⁷⁶⁵ C'est parce que la notion d'expérience, telle que la développe J. Dewey, nous apparaît comme un modèle explicatif puissant des comportements humains, que nous l'avons exposée au niveau général : au moment de reprendre nos observations de terrain, nous serons en mesure de faire ressortir les enjeux profonds qui sous-tendent, selon nous, les débats sur l'esthétique dans les pratiques théâtrales en amateur.

⁷⁶⁶ M. BEARDSLEY, *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1988 [1^{ère} éd. Harcourt, Brace & World Inc, 1958], p. 501. Voir http://articles.baltimoresun.com/1990-12-16/features/1990350143_1_betsy-baltimore-zoo-chimp, consulté le 4 septembre 2016.

⁷⁶⁷ Rainer ROCHLITZ, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1994, p. 142. Cité in J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 187 et note 5, p. 371.

⁷⁶⁸ J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 188.

⁷⁶⁹ J.-M. Schaeffer note que Thierry de Duve (*Au nom de l'art*, Minuit, 1989) voit dans l'assertion « Ceci est de l'art » un performatif décidant de l'extension du terme « art ». Daniel Soutif (« La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique », in *Actes du Colloque Archives de la critique d'art*, 1992) objecte qu'en conséquence, rien ne permet de distinguer entre bon et mauvais art. Voir J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 371 (note 7).

⁷⁷⁰ S'il fallait expliquer pourquoi J.-M. Schaeffer estime que l'intérêt des historiens de l'art pour les premières statuettes connues est plus social qu'esthétique, nous avancerions l'hypothèse suivante : les historiens de l'art ne peuvent relier les premières œuvres à rien qui les précède (à moins de considérer, suivant Gilles Deleuze, qui cite Charles Péguy dans *Clio*, Paris, Éditions NRF, 1917 [33^{ème} éd., p. 45 et 114], que la prise de la Bastille fête et répète à l'avance toutes les Fédérations *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Épipiméthée, 2011, p. 8), aussi les étudient-ils du point de vue de l'anthropologie sociale. Cette explication renvoie au problème de la première valeur d'une série, dont chaque terme dépend des précédents, problème de circularité auquel est confronté l'historien intentionnelle.

public » ne saurait non plus être exclu d'une définition de l'art pour autant qu'elle se veut cognitivement pertinente⁷⁷¹. D'ailleurs, qui tracerait la frontière entre symbolisation artistique et fantasmes collectifs ? Qui reconnaîtrait la qualité de « public averti », si ce n'est une des parties prenantes ? Comment tracer la frontière en dehors de notre société contemporaine ? J.-M. Schaeffer reconnaît à la thèse de R. Rochlitz le mérite de mettre le doigt sur un phénomène indéniable : des évaluations interviennent en amont de la description, ne serait-ce que sous la forme d'un filtre historique ; neutraliser ce facteur est un problème pratique, non théorique⁷⁷².

Exprimant son désaccord avec l'affirmation de Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno : « Le concept d'œuvre d'art implique celui de réussite », « les œuvres non réussies ne sont pas des œuvres d'art »⁷⁷³, R. Pouivet rejoint J.-M. Schaeffer quand il remarque qu'il ne faut pas simplifier les relations effectives entre description et évaluation : les productions d'artefacts et les pratiques de production, particulièrement s'agissant d'œuvres d'art, supposent un entrelacement du descriptif et de l'évaluatif⁷⁷⁴. R. Pouivet remarque qu'une définition universelle de l'œuvre d'art doit dire ce que *sont* les œuvres, non ce que nous *préférerions* qu'elles soient, ni les circonscrire à ce que nous préférons ; la distinction entre « grand art » (*high art*) et « art mineur » (*low art*) est parfois une façon de dire que l'art populaire n'est pas *vraiment* de l'art.

On en revient à une préférence. Mais en quoi une œuvre d'art populaire n'est-elle pas, tout de même, une œuvre d'art ? Cependant, la distinction entre Beaux-arts et arts populaire n'est pas nécessairement évaluative. Au contraire, ne suppose-t-elle pas l'unité classificatoire sous le concept d'œuvre d'art de ce qu'elle distingue selon d'autres critères, proprement évaluatifs ?⁷⁷⁵

Les débats évoqués mettent en jeu des positions fondamentales qui apparaissent difficilement conciliables, aussi les débats ne sont-ils pas prêts de s'éteindre. Pour résumer les choix que nous faisons nôtres, nous affirmerons croire que les valeurs sont des constructions, qui font intégralement partie de l'expérience humaine, dans toutes ses dimensions ; aussi ne peut-on parler de valeur artistique du seul point de vue intentionnel, sans prendre en considération les aspects institutionnels et sociaux. Rappelons que nous n'affirmons pas seulement que les valeurs sont liées, nous considérons également qu'elles ne peuvent être séparées, elles sont intriquées.

⁷⁷¹ J.-M. SCHAEFFER, *Les Célibataires...*, *op. cit.*, p. 192.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 198.

⁷⁷³ Theodor Ludwig Wiesengrund ADORNO, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p. 196. Cité in R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁷⁴ Nous exposerons notre position qui prend en considération l'intrication du descriptif et de l'évaluatif, en assumant une conception sociale du théâtre, voir note 533, p. 204.

⁷⁷⁵ R. POUIVET, *Qu'est-ce qu'...*, *op. cit.*, p. 19.

5.4.6 Tous les hommes sont-ils des artistes ?

L'expression « tous les hommes sont des artistes », souvent attribuée à Joseph Beuys⁷⁷⁶ et ressentie comme une provocation dans les années 1960, est un lieu commun du premier romantisme allemand, écrivent Christian Berner et Denis Thouard : énoncée au pluriel par Friedrich Schleiermacher en 1819, cette proposition s'inscrit en faux contre le mythe « romantique » de l'artiste génial et l'art, ainsi banalisé par son universalisation, participe pleinement à ce qui fait l'humanité de l'homme⁷⁷⁷.

Suivant C. Berner et D. Thouard, F. Schleiermacher déplace la problématique d'une réflexion qui portait sur les formes du beau et sur l'élaboration d'un système des beaux-arts au *faire* artistique dans son universalité anthropologique : l'art n'est pas d'abord affaire de jugement mais se comprend dans le processus de production de l'œuvre, comme une des possibilités fondamentales de l'activité humaine ; F. Schleiermacher explore les variétés de mise en forme de l'esprit, ce qui évoque la démarche des « formes symboliques » d'Ernst Cassirer qui lui est contemporaine.

C. Berner et D. Thouard remarquent que F. Schleiermacher reprend deux éléments à la culture protestante : dans ses *Discours sur la religion*, F. Schleiermacher écrit que la sociabilité religieuse passe par l'instauration d'une véritable communauté supposant que tous participent, chacun étant à son tour actif et passif ; dans le *Brouillon sur l'éthique*, F. Schleiermacher énonce sa thèse de l'universalité de l'activité artistique suivant l'impératif de « former », c'est-à-dire de cultiver, travailler, transformer la terre⁷⁷⁸. Ainsi, une *communauté esthétique se forme* dans un rapport de constante réciprocité, car apprécier l'œuvre, c'est participer de sa production ; regardée du point de vue de la conception, toute expression du sentiment devrait être considérée comme géniale, les différences n'intervenant qu'au niveau de la perfection de l'accomplissement ; mais regardée du point de vue du sentiment exprimé lui-même, en tant qu'il est éthique et exprime un élément commun, son expression suppose que « tous les hommes sont artistes »⁷⁷⁹. F. Schleiermacher précise que cela serait oiseux pris au sens courant mais la signification qu'il donne est plus vaste : l'art participe directement à la communication du sentiment des individus et donc à la constitution de la « sociabilité » sans supprimer l'individualité du sentiment lui-même. L'activité artistique est

⁷⁷⁶ Ce slogan est habituellement interprété comme une négation de l'utilité de toute formation artistique, alors que Beuys se référerait à la transformation du corps social, à laquelle il estimait que tout homme peut et doit prendre part. Voir Christian BERNER et Denis THOUARD, « L'art comme faire humain : l'esthétique de Schleiermacher », in Friedrich Daniel Ernst SCHLEIERMACHER, *Esthétique. Tous les hommes sont des artistes*, trad. par Christian Berner, Élisabeth Décultot, Marc de Launay et Denis Thouard, Paris, Éditions du Cerf, Passages, 2004, p. 12-13. On trouve aussi la référence à Michel de Certeau (M.-M. MERVANT-ROUX, « Des " sociétés d'amateurs " ... », *op. cit.*, p. 69), probablement à *L'invention du quotidien*, qui met au cœur de la condition d'homme libre, l'art et l'éducation artistique.

⁷⁷⁷ C. BERNER *et al.*, « L'art... », *op. cit.*, p. 12-13.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

pensée par F. Schleiermacher sur le mode de la production et non pas, comme chez E. Kant, sur le seul mode de la réflexion d'un jugement esthétique ; mais cette « esthétique de la production » s'inscrit dans une fonction humaine plus générale, un élan de communication, qui renvoie à une *intersubjectivité*, à une communauté ; l'activité d'interprétation, apparemment plus passive que la création, garantit l'universalité de l'art : l'humanité repose sur une capacité à reconnaître et à produire de la beauté, ce qui confère une universalité anthropologique à l'art⁷⁸⁰.

Rapportons ce que F. Schleiermacher écrit dans son second discours académique :

[...] tous ceux qui s'approprient d'une façon ou d'une autre des œuvres d'art sont à considérer eux-mêmes comme des artistes. Le sens et la productivité sont simplement à deux niveaux différents, l'art est tout autant dans l'amateur que dans l'artiste, et pas seulement dans celui qui juge avec une certaine facilité, mais aussi chez celui qui l'apprécie simplement et se trouve plus ou moins satisfait⁷⁸¹.

Nous notons que F. Schleiermacher parle ici d'amateur placé face à une œuvre d'art, due à un artiste et non pas de n'importe qui en situation de conduite esthétique en face d'un objet ou d'un événement esthétique. Ce que nous comprenons ainsi : tous les hommes sont artistes à condition qu'ils développent suffisamment leur goût pour des œuvres d'art produites par des artistes. Et cette interprétation nous paraît sensiblement différente de ce qu'écrit J.-M. Schaeffer au sujet des productions d'amateurs⁷⁸².

5.4.7 Grand art et esthétique populaire

Se référant à ce que J. Dewey nomme la « conception muséale de l'art », c'est-à-dire l'idéologie esthétisante dominante qui identifie l'art à l'institution du « grand art », R. Shusterman remarque que la critique de cette conception, qui entretient des formes d'exclusion socio-culturelle, ne doit pas cependant entraîner au rejet de l'art, il s'agit de transformer son institution, non de l'abolir⁷⁸³. Historiquement, les œuvres d'art ont pu servir à la critique et à la transformation de la société, note R. Shusterman, ajoutant que les œuvres d'art ont aussi pu aider à comprendre que nos pratiques sociales ne sont ni nécessaires ni idéales, incitant par là au changement ; l'accusation selon laquelle les chefs-d'œuvre cautionnent le *statu quo* repose sur deux faux préjugés : il n'y a pas de communauté entre l'ordre social établi et les valeurs des cultures passées, d'une part ; d'autre part,

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁸¹ F. SCHLEIERMACHER, « Discours académiques sur le concept d'art (1831-1832) », in *Esthétique...*, *op. cit.*, 2004, p. 241-242. [2. VIII. 1832]

⁷⁸² J.-M. Schaeffer cite Y. Michaud pour qui toutes les productions d'amateurs sont des œuvres d'art, dès que l'intention est présente ; F. Schleiermacher introduit la condition d'avoir développé un goût pour les œuvres d'art que nous ne trouvons pas explicitement formulée par J.-M. Schaeffer. Voir notes 763, p. 270 et 764, p. 270.

⁷⁸³ Richard R. SHUSTERMAN, *L'Art à l'état vif...*, *op. cit.*, p. 101.

les visions du monde véhiculées par les œuvres d'art sont souvent incompatibles entre elles, elles ne sauraient concourir à une même fin⁷⁸⁴.

C'est notre façon d'appréhender l'art qu'il faut remettre en question et non l'œuvre, raison pour laquelle la critique est nécessaire, avance R. Shusterman citant t. Adorno. Prévenant la contre-objection selon laquelle le mode standard de critique est « esthétique » au sens où il est détaché de la *praxis*, R. Shusterman répond qu'il n'y a pas de raison d'accepter les limites étroitement esthétiques imposées par l'idéologie dominante et que contester la conception ordinaire de l'autonomie artistique ne signifie pas rejeter l'idée générale d'une institution de l'art relativement autonome, du moment que celle-ci n'est pas pensée « en termes de séparation stricte, mais simplement comme une armature distinctive pour la production des œuvres d'art et leurs modes de réception, qui peuvent néanmoins recouper des institutions et des discours non artistiques⁷⁸⁵. »

R. Shusterman souligne qu'une des grandes contributions des critiques marxistes et féministes a été de montrer combien l'art et l'esthétique sont profondément politiques et réclament par là même une critique socio-éthique ; la critique socio-éthique devrait critiquer l'armature institutionnelle de l'art qui structure la réception des œuvres et les institutions non-artistiques qui aident à former son institution et à définir son rôle dans la société, ce que les anglo-saxons appellent « l'agentivité » (*agency*)⁷⁸⁶.

Renvoyant à son article déjà cité et au chapitre 1 de *La Distinction* de P. Bourdieu, R. Shusterman estime que le « grand art » contribue également au discours justifiant la supériorité intrinsèque de l'élite socio-culturelle, la tradition incluant les modes canoniques d'appropriation ; la critique d'art et la théorie esthétique sont trop captives du « grand art » pour pouvoir fournir les instruments susceptibles de mettre fin à sa domination, alors qu'une base culturelle différente pourrait provenir de l'art populaire des mass medias (films, séries télévisées, comédies musicales, musique pop, vidéos, etc.)⁷⁸⁷.

R. Shusterman critique le texte de référence pour la doctrine romantique de l'art comme éducateur moral, les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, de Friedrich von Schiller (1795) : pour F. Schiller, l'instinct de jeu est au cœur de l'art et de l'esthétique, conciliant les instincts conflictuels des sens et de la raison. R. Shusterman remarque que : « ce que Schiller (mais

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁸⁶ La notion d'*agency* (agentivité, faculté d'action, capacité) provient de la théorie des actants de Algirdas Julien Greimas. En littérature, un récit a des personnages qui peuvent agir de telle façon (par exemple celui qui est qualifié d'« adjuvant » aide le héros). Dans le cas des organismes, des critiques et des prix, l'*agency* revient à ceux qui donnent la légitimité. Un jury, un comité se caractérisent par leur agentivité, leur capacité d'agir dans leur sphère. (Nous devons cette remarque à Jean-Marc Larrue). Voir Algirdas Julien GREIMAS, « Les Actants, les Acteurs et les Figures », in Claude Chabrol [dir.], *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 161-176. R. SHUSTERMAN, *L'Art à l'état vif...*, *op. cit.*, p. 06.

⁷⁸⁷ R. SHUSTERMAN, *L'Art à l'état vif...*, *op. cit.*, p. 107-108.

aussi Hume et Kant) désigne à travers le thème de l'universalité n'est pas le goût naturel de tous les individus à travers toutes les classes, qui comprendrait aussi les inclinations vulgaires et communes, mais correspond fondamentalement au goût partagé par une société culturellement privilégiée⁷⁸⁸. »

R. Shusterman pointe un paradoxe moral : l'auteur qui, pour dénoncer un problème, crée un objet esthétique, détourne l'attention des racines du problème, qui exige d'être résolu dans la vie, pas dans une œuvre⁷⁸⁹. R. Shusterman estime néanmoins que le critique peut sortir de ce paradoxe moral en ayant hautement conscience du rôle social de l'art lorsqu'il procède à la critique des œuvres d'art, en élargissant la critique au monde social dans lequel l'art s'est éloigné de la vie et des sentiments humains.

Une telle vision du rôle social de l'art est défendue par Éric Dufour, à propos du cinéma ; nous présentons son analyse en nous intéressant notamment à la discussion qu'il engage avec la conception appréciative de Noël Carroll, dont on a vu la place qu'il occupe chez les intentionnalistes⁷⁹⁰.

5.4.8 Une analyse de l'expérience par les usages

En résumé, nous postulons que toute expérience et notamment l'expérience artistique, vise à restaurer l'unité de la vie⁷⁹¹, intégrant pour ce faire une activité d'évaluation. L'artiste intensifie les moments de recherche d'un retour à l'union avec l'environnement. La perspective holiste que nous retenons⁷⁹² refuse d'isoler tel trait de l'expérience : les différentes dimensions, esthétiques, morales et politiques, ne peuvent être dissociées. Ce postulat résulte des considérations théoriques que nous avons convoquées pour interpréter nos observations de terrain, nous estimons cependant que sa portée est générale, compte tenu des choix que nous avons effectués, notamment l'intrication des valeurs et l'intégration de l'évaluation dans l'expérience, qui ne se limitent pas au seul cas des pratiques théâtrales en amateur dans le cadre des festivals.

Nous rapprochons notre proposition de la théorie de l'évaluation que développe Éric Dufour dans ses réflexions sur les critères qui permettent de juger de la valeur d'un film⁷⁹³. É. Dufour affirme que l'art est une affaire sociale et politique, ce qui n'implique nullement de renoncer aux analyses dites esthétiques⁷⁹⁴. Après une présentation de la conception dite « formaliste » du

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 138.

⁷⁹⁰ Voir note 640, p. 244.

⁷⁹¹ Voir § 5.3.2 Le caractère actif et unificateur de l'expérience artistique, p. 260.

⁷⁹² Voir § 5.4.4 Valeurs holistes et valeurs analytiques, p. 269.

⁷⁹³ É. DUFOUR, *La Valeur...*, *op. cit.*

⁷⁹⁴ É. DUFOUR, *La Valeur...*, *op. cit.*, p. 3.

cinéma⁷⁹⁵, puis de la conception politique⁷⁹⁶, É. Dufour critique ces approches qui font valoir la compétence des experts, dépossédant ainsi les autres individus de leur pouvoir de juger⁷⁹⁷. Envisageant alors que l'appréciation véritable ne soit pas de l'ordre du théorique et de l'expertise, É. Dufour discute ensuite la conception de l'appréciation qui se trouve dans la philosophie de Noël Carroll⁷⁹⁸. Selon É. Dufour, N. Carroll propose une norme appréciative qui doit permettre de surmonter les désaccords sur les films, en les rangeant dans des catégories et en les évaluant par degré de réussite. É. Dufour critique la présupposition que fait N. Carroll, selon laquelle il y aurait une continuité entre le problème épistémologique et la question axiologique : É. Dufour estime que, contrairement aux experts évaluant les chats dans un concours⁷⁹⁹, les propriétés essentielles d'un film ne sont pas « analogues à celles d'un abyssin ou d'un bombay » mais qu'elles se définissent plutôt « à la manière des ressemblances de famille dont parle Wittgenstein dans les *Recherches philosophiques*, § 66-67. ». Pour É. Dufour, catégoriser ne vise certainement pas à résorber le particulier dans l'universel mais à creuser les écarts et faire surgir la marque distinctive d'un film donné, au sens où le singulier n'est rien d'autre que le point de jonction unique d'un ensemble de déterminations générales : suivant la distinction kantienne des catégories, l'appréciation des films a, tantôt une valeur *déterminante* – elle détermine alors l'objet, *i.e.* le film –, tantôt une valeur *régulatrice* – et sert alors à situer le film dans un horizon, à nous repérer. É. Dufour reproche au second moment, l'établissement d'un palmarès, de supposer une mesure commune qui *légitime* la comparaison. Citant André Bazin, qui s'opposa à François Truffaut dans *Les Cahiers du cinéma*,

⁷⁹⁵ *Ibid.*, « Chapitre 1. La conception formaliste du cinéma », p. 7-38. É. Dufour rappelle notamment que, selon Paul Wegener (1913) et d'autres théoriciens, le cinéma n'est pas un théâtre pour les pauvres, qu'il faut plutôt le comparer avec la musique, mettant en avant la « cinétique » : les possibilités typiquement visuelles que seule permet la technique cinématographique (changement de point de vue, trucages), y jouent, avec le rythme, le temps, le clair et l'obscur, le même rôle qu'en musique (p. 12). Le style importe, sans oublier l'histoire pour autant : ce qui compte, c'est la manière dont l'histoire est présentée au moyen d'une certaine forme, qui n'est pas dissociable du contenu. Citant plusieurs exemples, É. Dufour affirme que le « formalisme » au cinéma n'existe pas, si l'on qualifie ainsi la conception du cinéma formulée et mise en œuvre par Louis Delluc et Jean Epstein, qui mettent en avant la structure cinématographique (comme on parle de structure musicale), par opposition à un récit se réglant sur la diégèse afin de se faire oublier (p. 18).

⁷⁹⁶ *Ibid.*, « Chapitre 2. La conception politique du cinéma », p. 39-62. É. Dufour souligne que la lecture politique a d'abord été attentive à la question des classes, des races et des genres, cherchant à découvrir « le sous-texte social » (p. 41-42). Toutefois, l'analyse interne n'est pas oubliée : même s'il faut prendre en compte les conditions de production, le sens politique et social ne peut être mis en évidence qu'à partir d'une analyse du récit cinématographique (p. 51). La position politique et sociale implique la position esthétique, puisque l'analyse du sous-texte social passe par l'examen du récit et donc du style (p. 56).

⁷⁹⁷ *Ibid.*, « Chapitre 3. Critique des conceptions esthétique et politique », p. 63-73. É. Dufour revient au modèle musical, avec la conception formaliste d'Édouard Hanslick (*Du beau dans la musique : essai de réforme de l'esthétique musicale* [1854], Paris, Christian Bourgois, collection Musique, passé, présent, 1993), et à la thèse d'une esthétique musicale défendue par Friedrich Nietzsche dans le § 219 d'*Humain trop humain* (p. 65-67). Selon É. Dufour, le plaisir quasi-scientifique que l'on prend aux habiletés de l'harmonie et de la conduite de la voix pose la question de savoir qui, en dehors du spécialiste, peut avoir une véritable appréciation et une authentique jouissance musicale. Nous voyons dans cette remarque une objection soulevée envers la théorie des « juges véritables » de David Hume.

⁷⁹⁸ D'une façon dont il assume le caractère polémique, É. Dufour présente le problème de l'évaluation qui est traité au dernier chapitre de l'ouvrage de N. CARROLL, *Philosophie des films*, [Oxford, Blackwell, 2008.] trad. fr. Éric Dufour, Laurent Julliet, Julien Servois et Anna Zielinska, Paris, Vrin, 2013. É. DUFOUR, *La Valeur...*, *op. cit.*, « Chapitre 4. La théorie des catégories et leur hiérarchie », p. 74-105.

⁷⁹⁹ Ce qui rappelle l'exemple de beauté équine pris par Yves Michaud, voir § 5.1.3 L'appréciation et la subjectivité, note 614, p. 239.

considérant qu'un grand film est, nécessairement, un film avec un grand sujet et que, par définition, un divertissement, même s'il est très bien fait, ne saurait rivaliser avec un film profond, É. Dufour estime qu'on peut raisonnablement contester cette position de spectateurs, « prétendument les mieux informés – attitude qu'on peut raisonnablement trouver naïve, gravement prétentieuse et terriblement dogmatique ». É. Dufour remarque que, si N. Carroll évoque, à juste titre la dimension sociale et politique du cinéma, l'absence de définition de « l'intérêt civilisationnel », de la « valeur sociale » ou de « l'importance culturelle » rend douteux le recours à ces évidences. Selon É. Dufour, N. Carroll présuppose qu'il y a un lien en soi entre un film et sa catégorie, il gomme l'usage. Contre la conception intellectualiste de Boileau, É. Dufour demande si le plaisir ne peut pas devenir un critère légitime quand il s'agit d'apprécier une œuvre d'art⁸⁰⁰.

É. Dufour note qu'Emmanuel Kant est soucieux de penser ce plaisir esthétique dans sa spécificité, sans la ravalier au rang d'un plaisir subjectif au sens individuel, relatif à chacun, pour assurer, contre D. Hume, l'universalité du jugement de goût et échapper à la relativité⁸⁰¹. Kant définit le plaisir esthétique comme libre jeu des facultés : l'entendement y intervient bien mais « à vide », sans concept, la dimension intellectuelle ne produit rien ; pour É. Dufour, cette thématization du plaisir pose problème, car elle repose sur le présupposé d'un plaisir préservé de toute contamination par la connaissance, comme une chose pleine d'elle-même⁸⁰². Contre cette théorie kantienne, É. Dufour cite F. Nietzsche pour qui le « sentir » est un élément de la volonté, qui contient elle-même un « penser »⁸⁰³ : dans l'appréhension d'une œuvre (film ou pièce musicale), on ne peut pas distinguer deux étapes, entre ce qu'on en comprend et ce qu'on apprécie, car les deux sont indissociables, on apprécie en même temps qu'on comprend.

Le sentiment esthétique n'est pas une unité insécable, il est déjà rempli de présuppositions relatives à ce qu'on attend et à ce qu'on comprend ou à ce qu'on s'attend à comprendre. Derrière le plaisir, ce qui commande le plaisir est un ensemble d'anticipations de sens, tout à fait informulées et inarticulées, mais qui n'en ordonnent pas moins le plaisir autour de ce qu'on attend en fonction d'un certain nombre de valeurs qui sont tout autant théoriques que morales et esthétiques, c'est-à-dire qui ont tout autant trait à ce qui est vrai qu'à ce qui est bien et qu'à ce qui est beau.

⁸⁰⁰ É. DUFOUR, *La Valeur...*, op. cit., « Chapitre 6. La question du plaisir », p. 116-180. Boileau visait à fonder les genres dans leur perfection, énonçant une théorie des genres poétiques, suivant le décret : « rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable » (p. 80). De Platon à l'esthétique classique, ce qui est beau relève d'un jugement, d'une connaissance – donc d'une expertise (p. 118). Nous rapprochons cette proposition de prendre en compte le plaisir dans l'appréciation avec le rôle que joue la satisfaction dans la définition de J.-M. Schaeffer. Plus loin, nous verrons un autre critère, celui de l'usage, note 808, p. 279.

⁸⁰¹ É. DUFOUR, *La Valeur...*, op. cit., p. 118-119.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 119-120.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 122. É. Dufour fait référence à Friedrich NIETZSCHE, *Par-delà bien et mal*, § 19 voir aussi texte préparatoire, *Œuvres philosophiques complètes. XI. Fragments posthumes. Automne 1884 – automne 1885*, trad. Michel Haar et Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, collection NRF, 1982, p. 339-341 (1885, 38 [8]).

Le concept d'attente est fondamental. Lorsqu'on va au cinéma, on ne va pas au cinéma en général, on va voir un film, qu'on choisit à un moment donné, par exemple avant d'aller au cinéma ou bien au moment d'entrer dans la salle, lorsqu'on examine le programme. Autrement dit, on ne va pas au cinéma, on va voir un film.⁸⁰⁴

Nous trouvons dans ce passage des affirmations qui confortent nos propres hypothèses : É. Dufour considère que le sentiment esthétique ne peut faire l'objet d'une analyse qui en séparerait les composantes, qu'il y a un mélange inconscient de valeurs, ce que nous appelons leur intrication. Notons aussi qu'avec le concept d'attente, É. Dufour souligne que, lorsqu'on va au cinéma, on a déjà fait un choix, comme dans le commentaire que nous faisons de la citation de J.-P. Sartre ; É. Dufour conclut plus loin que, lorsqu'on aime, on arrive toujours à produire des arguments pour justifier, *a posteriori* soulignerons-nous, la valeur d'un film⁸⁰⁵.

É. Dufour relève encore que, malgré leurs désaccords, *Positif* et *Les Cahiers du cinéma* se retrouvent pour mépriser la revue de *Midi minuit fantastique*, qui ne peut faire preuve de goût, c'est-à-dire de bon goût, ne possédant pas l'expertise cinéphilique requise ; É. Dufour estime que le discours de fans de *Midi Minuit fantastique* ne peut exister qu'en se positionnant contre tout discours élitiste et contre toute hiérarchisation, affirmant sa secondarité, sans contester la légitimité du discours dominant et militant pour la reconnaissance du fait qu'il y a des discours multiples sur le cinéma, tout aussi légitimes les uns que les autres⁸⁰⁶.

Après avoir établi que le plaisir, qui se trouve au fondement de l'appréciation, est médié par un réseau de sens d'ordre cognitif aussi bien qu'épistémologique ou axiologique, É. Dufour invite à penser l'*usage* des films⁸⁰⁷. Si le plaisir, suscité par un horizon d'attente, se trouve satisfait par un film dans sa singularité, É. Dufour remarque qu'il y a d'autres cas : des films avec lesquels l'on éprouve du plaisir mais qu'on oublie complètement, de sorte qu'on ne garde que le souvenir du plaisir, sans qu'on puisse rien dire du film ; d'autres situations sont celles de films qui ont ennuyé, agacé, mais qui marquent, de façon obsessionnelle, au point que la fascination contrebalance l'irritation qu'on a pu éprouver ; É. Dufour suggère alors de remplacer le critère du plaisir par celui de l'usage que le film inaugure⁸⁰⁸. Quand l'empreinte d'un film est négative, il peut arriver que l'incapacité à donner du sens fournisse une des raisons pour lesquelles on n'aime pas ce film : cette catégorisation négative montre qu'il peut y avoir du déplaisir dans la découverte, ce qui n'empêche ni l'intérêt, ni la fascination⁸⁰⁹. La question de l'évaluation est déplacée, ce n'est plus le film en lui-

⁸⁰⁴ É. DUFOUR, *La Valeur...*, *op. cit.*, p. 122-123.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, « Chapitre 7. Penser l'usage », p. 145-180.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 146.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 149.

même qui en est l'objet mais sa réception ou son usage ; ce point de vue est fondamentalement lié à une philosophie sociale ou sociologie du cinéma :

[...] tout discours sur le film, même celui qui se prétend le plus objectif et qui affirme faire abstraction de la position de l'énonciateur et donc du sujet producteur de sens, n'en reste pas moins, malgré tout, une interprétation effectuée par un sujet social, pour autant que toute pratique de l'art (et donc ici la vision d'un film) est une pratique sociale. Or, comme le sujet social est multiple, il n'y a pas un beau, mais autant de beaux et de goûts qu'il y a de types de sujets sociaux.⁸¹⁰

É. Dufour distingue l'usage du jugement ou de l'interprétation : le jugement de valeur ou d'interprétation se situe dans la sphère du théorique, du discours, qui n'est un acte qu'au sens d'un performatif ; en revanche, le sens fort, pratique, de l'usage dit ce que le film me fait, c'est la réception entendue comme effet du film sur moi – nous retrouvons ici une des approches fonctionnelles de l'art⁸¹¹.

Selon É. Dufour, l'usage ne consiste pas seulement dans ce que je dis du film mais il se trouve dans ce que j'en fais ensuite dans ma vie – ce à quoi il me sert –, dimension qui apparaît, certes, dans la sociologie de la réception mais seulement d'une manière indirecte, du fait même de la méthode reposant sur l'enquête et la discussion, qui s'en tient à ce que chacun dit de ses pratiques cinématographiques, réduisant l'usage au rang du discours sur un film⁸¹². Si la première dimension de l'usage relève de ce que le film me fait, la seconde est liée à ce que je fais du film : pour É. Dufour, c'est dans la manière dont le film devient principe d'action et change notre vie que réside le lieu ultime de l'appréciation ; la véritable appréciation se trouve dans les actes, dans les corps, dit-il en langage nietzschéen⁸¹³. É. Dufour cite Nietzsche, écrivant que l'opéra *Carmen*, de Bizet, est une œuvre parfaite, qui le fait devenir lui-même un chef-d'œuvre, meilleur⁸¹⁴.

Si on considère les films comme des usages, c'est-à-dire comme des formes d'action, il faut les penser comme équivalents⁸¹⁵. Prenant acte des différentes manières d'apprécier les films, sans faire d'aucune d'elles la forme suprême et légitime, É. Dufour rattache sa position à la philosophie sociale et politique, moins qu'à l'esthétique : cette position est axiologique ou appréciative, elle

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 151-152. É. Dufour rappelle, à la suite des analyses de Hans-Robert Jauss, l'acte inaugural de la sociologie de la réception : le texte de Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler, *Le Temps donné aux tableaux* (1991), ainsi que J. C. Passeron, *Le Raisonnement sociologique*, 1991.

⁸¹¹ Celle de Marie-Dominique Popelard notamment.

⁸¹² É. DUFOUR, *La Valeur...*, *op. cit.*, p. 154. É. Dufour mentionne, par exemple, les rencontres d'aficionados autour du film culte *The Rocky Horror Picture Show*, J. Sharman, 1975, dans certains cinémas new-yorkais et parisiens.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 155.

⁸¹⁴ Friedrich NIETZSCHE, *Le Cas Wagner. Œuvres philosophiques complètes*, tome 8, Paris, Gallimard, 1974, p. 21-24, cité par É. DUFOUR, *La Valeur...*, *op. cit.*, p. , p. 157.

⁸¹⁵ É. DUFOUR, *La Valeur...*, *op. cit.*, p. 177-178. É. Dufour fonde son propos sur une citation d'Y. MICHAUD, *Critères esthétiques...*, *op. cit.*, p. 68-95 et particulièrement p. 79, qui invite à penser les jugements comme incommensurables, chacun ayant sa cohérence, ses valeurs, sa logique argumentative spécifique ; ils sont comparables à des « jeux de langage » au sens de Wittgenstein : « [...] de sorte que « le terme de "jeu de langage" est destiné à faire ressortir le fait que parler un langage fait partie d'une activité ou d'une forme de vie ». (L. WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, I-23). Wittgenstein écrit aussi : « Imaginer un langage est imaginer une forme de vie » (I-29).

n'est pas normative ; elle rend compte des différents types d'appréciation effectifs et les met sur pied d'égalité, les rend tous légitimes, posant que toute lecture est une interprétation qui relève d'un sujet incarné, c'est-à-dire social ; affirmant la multiplicité légitime des différentes lectures, cette position s'affiche comme une conception sociale du cinéma⁸¹⁶.

Ayant analysé le processus de formation des valeurs, soulignant leur intrication et l'intégration du jugement dans l'expérience, insistant sur la dimension sociale de l'art, nous précisons maintenant comment l'activité artistique entre en rapport avec l'époque.

5.5 Régimes de l'art et contemporanéité

La question d'une inscription des pratiques en amateur dans une histoire du théâtre nous accompagnant tout le long de notre recherche, intéressons-nous en premier lieu à la façon dont l'art est mis en récit d'une manière générale.

Jacques Rancière a analysé les régimes du partage du sensible comme enjeu de la politique selon les découpages des figures de la communauté⁸¹⁷. J. Rancière distingue le *régime éthique* des images, dans lequel « l'art » n'existe pas en tant que tel mais est subsumé sous la question des images, de leur origine, de leur teneur de vérité et de leur destination⁸¹⁸ ; le *régime poétique* ou *représentatif* identifie les arts dans le couple *poiesis/mimesis* selon le principe pragmatique isolant les arts qui exécutent des imitations, soustraites à la vérification ordinaire des produits des arts par les usages et à la législation de la vérité sur les discours et les images⁸¹⁹ ; le *régime esthétique*, qui renvoie au *mode d'être* spécifique des objets de l'art.

Tel que le définit J. Rancière, le *régime esthétique* identifie l'art au singulier et délie cet art de toute règle, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts. Il fonde en même temps l'autonomie de l'art et l'identité de ses formes avec celles par lesquelles la vie se forme elle-même ; l'état esthétique schillérien marque cette identité fondamentale des contraires, ce moment de pur suspens où la forme est éprouvée pour elle-même, moment de formation d'une humanité spécifique⁸²⁰. J. Rancière remarque que le concept de « modernité » trace une ligne de partage entre l'ancien et le moderne, le représentatif et le non-représentatif, alors que le saut hors de la *mimesis*

⁸¹⁶ É. DUFOUR, *La Valeur...*, op. cit., p. 179-180.

⁸¹⁷ J. RANCIÈRE, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, p. 7 et 12.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 28-29.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 31-33.

n'est en rien refus de la figuration : le *régime esthétique* des arts n'oppose pas l'ancien et le moderne mais décide de réinterpréter *ce que fait* ou *ce qui fait* l'art⁸²¹.

J. Rancière critique l'idée de modernité qui voudrait retenir les gestes de rupture en les séparant du contexte qui les autorise, alors que la temporalité propre du *régime esthétique* des arts est celle d'une co-présence de temporalités hétérogènes⁸²². Il estime par ailleurs que la critique sociale et culturelle interprète la modernité comme la rupture individualiste du lien social et de la démocratie comme individualisme de masse⁸²³. Selon lui, dans un premier temps, le modernisme artistique a été opposé à la faillite de la révolution politique, ce mouvement était porté par le surréalisme et l'École de Francfort ; dans un second temps, la faillite de la révolution politique a été pensée comme la faillite de son modèle ontologico-esthétique. Ce qu'on appelle *postmodernisme* est le processus de ce retournement qui a eu pour socle théorique l'analyse que fait Jean-François Lyotard du sublime kantien, réinterprété comme scène d'un écart fondateur entre l'idée et toute présentation sensible⁸²⁴. Au sujet du postmodernisme, Marc Jimenez indique que, selon Charles Jencks, critique d'architecture et auteur, en 1978, de *L'architecture postmoderne*, le terme « postmoderne » serait apparu dès 1954 sous la plume de l'historien et économiste Arnold Toynbee (1889-1975) pour qualifier l'époque pluraliste dans laquelle entrait, selon lui, la société industrielle dont il fut l'un des théoriciens les plus éminents ; en 1979, J.-F. Lyotard propose une définition philosophique du concept de postmoderne : « On tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits⁸²⁵ ». Désormais intégrées au système économique et soumises aux impératifs de rentabilité et de profit, les pratiques artistiques et culturelles sont aujourd'hui étroitement liées au développement technologique, à celui des médias, de l'information et de la communication, note M. Jimenez, ajoutant que certains voient dans cette évolution un progrès vers la démocratie culturelle. La culture elle-même, enfin descendue de son piédestal élitiste et bourgeois, deviendrait distractive et ludique. Elle autoriserait, en principe, une multiplicité d'expériences esthétiques, divertissantes et hédonistes, libératrices de toute référence à des normes ou à une hiérarchie de valeurs préétablies, la seule règle étant de répondre à la satisfaction des désirs de chacun.

Nathalie Heinich avait proposé de considérer l'art contemporain comme un « genre » de l'art, différent du genre moderne et du genre classique : il s'agissait de marquer sa spécificité en jouant

⁸²¹ *Ibid.*, p. 33-35.

⁸²² *Ibid.*, p. 37.

⁸²³ *Id.*, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 48. J. Rancière reconnaît dans l'argumentation de la « critique postcritique », l'analyse contre-révolutionnaire accusant la Révolution française d'avoir détruit les liens qui tenaient ensemble les humains dans les institutions. « La campagne antidémocratique actuelle reprend ouvertement cette analyse du lien entre démocratie, marché et terreur » (p. 47). Ainsi Peter Sloterdijk, dans *Écumes*, reste dans la logique de la tradition critique, fidèle à la thèse du processus historique inéluctable et de son effet nécessaire, « [pointant] toujours une culpabilité au cœur du déni » (p. 38).

⁸²⁴ *Id.*, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, p. 40-43.

⁸²⁵ Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 7. Cité in Marc JIMENEZ, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, Folio Essais Inédit, [1^{ère} éd. 2005] 2010, p. 140-143.

avec les frontières ontologiques de l'art, en mettant à l'épreuve la notion d'œuvre d'art et non plus seulement une mise à l'épreuve des règles de la figuration assortie d'un impératif d'expression de l'intériorité, comme avec l'art moderne, encore moins d'une mise en œuvre des règles classiques de la figuration plus ou moins idéalisée ou réaliste ; N. Heinich espérait que considérer l'art contemporain comme une *catégorie générique*, définie par sa pratique artistique, permettait une certaine tolérance mais sa proposition a fait long feu, constate-t-elle⁸²⁶. En 2014, elle propose alors le terme de « *paradigme* », dans le sens élaboré par l'épistémologue Thomas Kuhn dans l'ouvrage publié en anglais en 1962, *La Structure des révolutions scientifiques* :

Un paradigme [...] est une structuration générale des conceptions admises à un moment donné du temps à propos d'un domaine de l'activité humaine : non tant un modèle commun – car la notion de modèle sous-entend qu'on le suive consciemment – qu'un socle cognitif partagé par tous⁸²⁷.

Les « révolutions » scientifiques procèdent par ruptures, un paradigme ne pouvant s'imposer qu'en supplantant celui qui le précédait. Pour qu'une révolution scientifique se produise, un certain nombre de conditions doivent être réunies selon T. Kuhn : l'existence d'un collectif, car des individus isolés ne suffisent pas à la constitution d'un nouveau paradigme ; le fait que ce collectif prenne la forme d'un groupe restreint et non pas d'une vague communauté ; l'apparition d'une controverse qui soit un véritable différend, un désaccord portant non seulement sur la façon de résoudre le problème mais aussi sur la façon même de le poser ; un changement effectif des représentations collectives suite à ce différend. N. Heinich reconnaît ces changements de paradigme dans le passage de l'impressionnisme aboutissant à l'art moderne, qui sera à son tour mis au défi par l'art contemporain : un paradigme plus ancien est remplacé par un nouveau paradigme incompatible⁸²⁸. La sociologue insiste sur l'importance du terme « incompatible » : les tenants d'une conception de l'art suivant les canons de la figuration ne peuvent accepter une conception qui s'affranchit de ces canons. Elle note que, selon Kuhn, il n'est pas possible de sortir d'un paradigme sans s'inscrire dans un autre, sauf à s'exclure de l'activité scientifique : « Voilà qui, là encore, s'applique parfaitement à l'art : l'on peut toujours être un créateur “marginal”, “naïf” ou “peintre du dimanche”, mais au risque de n'être pas considéré comme un artiste, et de voir sa production exclue des circuits de reconnaissance, tant institutionnels que marchands⁸²⁹. »

⁸²⁶ Nathalie HEINICH, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 2014, p. 24-25.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 42-43.

⁸²⁸ Thomas KUHN, *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago Press, 1962 ; *La Structure des révolutions scientifiques*, trad. L. Meyer, Flammarion, 1972, p. 115. Cité in N. HEINICH, *Le paradigme...*, *op. cit.*, p. 46.

⁸²⁹ N. HEINICH, *Le paradigme...*, *op. cit.*, p. 48.

Cette incompatibilité des paradigmes n'empêche pas leur cohabitation, sur des périodes plus ou moins longues, nuance toutefois N. Heinich⁸³⁰ : l'art moderne a cohabité pendant plusieurs générations avec l'art classique, tout comme l'art contemporain cohabite depuis deux générations avec l'art moderne, de même qu'en réalité les paradigmes scientifiques se superposent au moins pour un temps. De plus, alors que la science vise une vérité unique, la coexistence des paradigmes artistiques est facilitée par le fait que l'expérience perceptuelle visée par l'art supporte la pluralité, à condition de s'inscrire dans des cadres sociaux eux-mêmes pluriels : le propre d'un paradigme est d'englober non seulement la dimension chronologique de la périodisation, familière à l'historiographie de l'art, et la dimension générique de la classification, qui intéresse aussi l'esthétique mais également les discours sur l'art, l'économie, le droit, les institutions, les valeurs, les modalités de circulation et d'appréhension des œuvres ; à ce sujet, N. Heinich cite J.-P. Cometti, pour qui la solidarité entre toutes ces dimensions « est ce qui leur donne leur cohérence et c'est elle qui leur donne la force d'un paradigme »⁸³¹.

Au sujet de la catégorie de modernité qui intervient dans la querelle de l'art contemporain, un ouvrage de Lionel Ruffel propose de voir dans la contemporanéité un mode de composition du monde commun, aide à préciser le propos⁸³². L. Ruffel reprend l'analyse de H. R. Jauss, selon qui l'ancien et le moderne varient avec le temps, de même que la nature de leur opposition, s'incarnant parfois dans une série de mots qui constituent un deuxième niveau dans la représentation historique du présent. D'un côté, on peut trouver « antique » ou « classique » ; de l'autre, ces variations sur le moderne que sont « modernité » ou « modernisme ». Il y aurait un troisième niveau, constitué par des mouvements artistiques ou des tendances politiques. L'hypothèse esthétique soutient que « contemporain » est un terme de second niveau. Cette hypothèse esthétique relance un mode de compréhension fréquemment qualifié d'*epochal*. L'approche modale, non séquentielle, consomme mieux avec le sens du mot, le contemporain y désigne ainsi un rapport au temps, à l'histoire et à l'actualité, quelles que soient les époques. L. Ruffel adjoint deux autres approches : l'approche notionnelle, dont on peut retracer l'histoire à condition de la penser comme un événement de discours et l'approche institutionnelle. L'historiographie travaille sur la compréhension de la signification des temps : qu'est-ce exactement qu'être au présent, s'interrogent Reinhardt Koselleck et François Hartog. Dans la lignée d'Emmanuelle Pireyre et de Bruno Latour, L. Ruffel propose un troisième mode du contemporain, qui repose sur la composition d'un monde commun, nécessitant un compagnonnage avec le temps : le contemporain lève l'imaginaire de la représentation du temps

⁸³⁰ *Ibid.*, 51-52.

⁸³¹ Jean-Pierre COMETTI, *La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Questions théoriques, 2009, p. 39. Cité in N. HEINICH, *Le paradigme...*, op. cit., p. 53.

⁸³² Lionel RUFFEL, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2016.

comme flèche, ce que nous interprétons comme un affranchissement à l'égard de son caractère irréversible⁸³³.

Pour J. Rancière, avec l'art contemporain, les compétences artistiques spécifiques tendent à sortir de leur domaine propre et à échanger leurs places et leurs pouvoirs⁸³⁴. Il voit trois manières de comprendre et pratiquer ce mélange des genres : 1) la réactualisation de la forme de l'œuvre d'art totale ; 2) l'idée d'une hybridation des moyens de l'art propre à la réalité postmoderne de l'échange incessant des rôles et des identités, du réel et du virtuel ; 3) la remise en cause du rapport cause-effet lui-même, souvent reconduit par les deux premières manières, dans la mesure où elles ne questionnent pas les principes, qui propose de révoquer le privilège de vitalité et de puissance communautaire accordé à la scène théâtrale pour la remettre sur un pied d'égalité avec la narration d'une histoire, la lecture d'un livre ou le regard posé sur une image. Il s'agit de concevoir une nouvelle scène de l'égalité où des performances hétérogènes se traduisent les unes dans les autres ; car dans toutes ces performances il s'agit de lier ce que l'on sait avec ce que l'on ignore, d'être à la fois des *performers* déployant leurs compétences et des spectateurs observant ce que ces compétences peuvent produire dans un contexte nouveau, auprès d'autres spectateurs. Le philosophe note :

[...] nous avons vu tant de représentations théâtrales prétendant être non plus des spectacles mais des cérémonies communautaires, et même aujourd'hui, en dépit de tout le scepticisme « postmoderne » à l'égard du désir de changer la vie, devant tant d'installations et de spectacles transformés en mystères religieux qu'il n'est pas nécessairement scandaleux d'entendre dire qu'il ne s'agit que des mots et seulement des mots⁸³⁵.

Outre-Atlantique, R. Shusterman considère que les théories américaines de l'expérience esthétique ont remplacé petit à petit la conception évaluative, phénoménologique et transformatrice de J. Dewey par une conception purement sémantique et descriptive, dont la fonction est de justifier la séparation entre l'art et les autres domaines⁸³⁶ ; les philosophes analytiques rejetèrent en bloc le concept d'expérience esthétique comme un désastreux embrouillamini, à l'exception notable de M. Beardsley qui en place une version remodelée au cœur de sa philosophie analytique de l'art⁸³⁷. Cependant, R. Shusterman note que G. Dickie réfute la théorie de l'expérience esthétique de

⁸³³ L. Ruffel fait référence à Reinhardt Koselleck (*Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*) et François Hartog (*Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*). L. Ruffel poursuit la démarche d'Emmanuelle Pireyre (« Fictions documentaires », *Devenirs du roman* [ouvrage collectif]), qui entretient un « commerce » avec le temps (L. RUFFEL, *Brouhaha...*, *op. cit.*, p. 23) et de Bruno Latour (*Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* ; « An Attempt at a "Compositionist Manifesto" », *New Literary History*, Vol 41, n°3) qui a écrit un Manifeste compositionniste.

⁸³⁴ J. RANCIERE, *Le Spectateur...*, *op. cit.*, p. 27-29.

⁸³⁵ J. RANCIERE, *Le Spectateur...*, *op. cit.*, p. 29. On reconnaît la réponse que fait Hamlet à Polonius, William Shakespeare, *Hamlet*, acte II, scène 2.

⁸³⁶ R. SHUSTERMAN, « La fin de l'expérience esthétique » in Jean-Pierre COMETTI, Claudine TIERCELIN (sous la direction de), *Cent ans de philosophie américaine*, Pau, Publications de l'Université de Pau, coll. Quad, 2003, p. 318.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 321.

M. Beardsley avec deux arguments majeurs : 1) il est faux de décrire l'expérience esthétique comme quelque chose d'unifié, seule l'œuvre peut posséder cette qualité d'unité ; 2) la capacité d'engendrer l'expérience esthétique n'est pas un trait suffisamment distinctif ni délimitant – à ce titre, le plaisir sexuel entrerait dans le domaine de l'art ! – certains critiques maintiennent qu'il existe de grandes œuvres qui n'essaient même pas de provoquer de telles expériences ; de plus, la conception honorifique n'accepte pas non plus les mauvaises œuvres d'art, alors que le concept d'art se doit d'accommoder le mauvais⁸³⁸. R. Shusterman élève une troisième objection à la théorie de l'expérience esthétique de M. Beardsley, celle de ne pas expliquer suffisamment nos jugements de valeur : l'expérience par définition gratifiante ne saurait rendre compte des jugements fortement négatifs (monstruosité, répulsion, etc.), alors que les jugements négatifs sont essentiels au champ esthétique⁸³⁹. En conclusion, si l'on veut assigner à l'expérience esthétique la fonction de délimitation du domaine de l'art, il faut abandonner son contenu évaluatif. De plus, si l'on partage le scepticisme envers le subjectivisme et le sentiment immédiat, il ne faut pas se fonder sur la phénoménologie de l'individu mais s'appuyer sur des descriptions non subjectives de la signification : on suit alors l'orientation sémantique que N. Goodman confère à l'expérience esthétique. De son côté, A. Danto avance que le concept d'interprétation, avec la même orientation linguistique que N. Goodman, est mieux à même de définir l'œuvre d'art⁸⁴⁰ ; rejetant « la puissante et froide emprise de l'esthétisme sur la philosophie de l'art »⁸⁴¹, il se range du côté de N. Goodman et de beaucoup d'autres dans ce que R. Shusterman appelle

... une *an-esthétisation* de l'esthétique où l'expérience vécue est quasiment oubliée, devient totalement subordonnée à des théories « à la troisième personne » de la symbolisation artistique et son interprétation. Jadis puissante incarnation du sens et de la valeur de l'art, l'expérience esthétique est désormais *herméneutralisée*⁸⁴².

Selon R. Shusterman, N. Goodman et A. Danto reflètent un monde de l'art où le rôle de l'interprétation devient de plus en plus important à mesure que l'art devient plus cérébral et conceptuel dans la poursuite de ce que A. Danto appelait « sa quête hégélienne de devenir sa propre philosophie : l'art comme théorie de l'art » ; c'est également en réponse aux réalités du monde de l'art que N. Goodman et A. Danto ont pris le contrepied de M. Beardsley en prétendant qu'une grande partie de l'art contemporain n'évoque pas et ne cherche pas à évoquer des expériences fortes, affectivement agréables et cohérentes sur le plan du sens.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 322.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 323.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 325.

⁸⁴¹ A. DANTO, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 33. Cité in R. SHUSTERMAN, « La fin... », *op. cit.*, p. 327.

⁸⁴² A. DANTO, *The Philosophical...*, *op. cit.*, p. 33. Cité in R. SHUSTERMAN, « La fin... », *op. cit.*, p. 328.

Est-ce à dire que les théories analytiques de l'art accompagnent et rendent compte du mouvement de l'art contemporain, qui lui-même réagit à l'évolution des sociétés industrialisées ? Pourquoi la théorie se devrait-elle de refléter toutes les pratiques ? N'est-ce pas poursuivre un but fuyant que d'essayer de couvrir tous les cas, sans exception ? Pour le dire autrement : pourquoi faudrait-il que les théories de l'art se déterminent à partir des pratiques de l'art contemporain ? De plus, ces questions posées à partir du positionnement historique de l'art sont à compléter par des réflexions sur la façon dont le théâtre s'inscrit par rapport aux autres arts, que nous évoquons maintenant.

5.6 Compléments sur le théâtre

Il convient de rappeler que la prise en compte des caractéristiques propres au théâtre ne signifient pas qu'on lui attribue une essence⁸⁴³. Ce principe étant souligné, deux points de vue sont susceptibles d'éclairer la question de l'exigence artistique : l'aspect passager et non reproductible de la représentation théâtrale, et son intermédialité. On proposera ensuite une analyse de la construction de l'événement spectaculaire à partir d'une approche de la narration, qui servira de support à notre hypothèse de proximité.

5.6.1 Les rapports du théâtre avec l'époque

Dans son ouvrage *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Michel Meyer estime que trois logiques président à la création esthétique : la première concerne la juxtaposition et la complémentarité des formes artistiques ; la deuxième favorise l'art qui exprime le mieux ce que le contexte national ou socio-politique pousse à attendre ; la dernière, l'historicité de l'art, fait en sorte que la figuration de l'art croisse avec l'accélération de l'histoire⁸⁴⁴. Étudiant la place que le théâtre occupe dans la cartographie des complémentarités esthétiques, M. Meyer considère qu'il y a des époques où un art s'efface au profit d'un autre, lorsqu'une contrepartie réaliste apparaît nécessaire pour rendre les réponses métaphoriques, de plus en plus énigmatiques : le théâtre prospère aux époques où la confusion entre bonnes et mauvaises réponses est possible⁸⁴⁵. M. Meyer propose une

⁸⁴³ Voir § 1.4 Les pratiques théâtrales en amateur, p. 83.

⁸⁴⁴ Michel MEYER, *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. Chemins philosophiques, 2014, p. 13.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 121-123. Nous supposons que cette affirmation repose sur le présupposé (dont nous n'avons pas trouvé une formulation aussi explicite) qu'une œuvre d'art doit avoir une part d'indétermination, laissant place à diverses interprétations, ce qui en constitue la richesse.

correspondance entre genres théâtraux dominants et période historique⁸⁴⁶. Selon M. Meyer, le XVIII^e siècle sera surtout l'ère de la comédie ; puis le réalisme prendra une gravité historique en littérature avec le roman, tandis que le théâtre s'attachera à la peinture de mœurs au travers des vaudevilles et des pièces de boulevard. M. Meyer note qu'en Allemagne, le drame domine, G. Hegel lui accorde une place déterminante mais sa thèse centrale est celle de la mort de l'art : pour G. Hegel, ce qui compte, c'est la manière dont les arts se développent, non ce qui fait ressortir le beau et l'Esprit absolu finit par se dépasser dans la philosophie suivant un parcours lors duquel la forme sensible est adéquate au contenu, la mort de l'art est le moment où la forme devient son propre objet, c'est « *l'art pour l'art* ». Pour G. Hegel, le drame est le moment de synthèse de l'épique et du lyrique ; en conséquence, après G. Hegel, le théâtre éclate, chez Bertolt Brecht comme chez T. Adorno, entre une dimension épique et expressive, et une dimension narrative, l'accent est mis non sur ce qui est représenté mais sur la représentation comme acte de scène, comme performance. M. Meyer note que, pour accroître l'énigmaticité, ce qu'on appelle à la suite de Hans-Thies Lehmann le « théâtre postdramatique » donne à la mise en scène et à la performance les rôles déterminants du spectacle, cherchant à atteindre la distanciation en faisant de l'expression de la problématique une épopée, celle de la postmodernité, où la pluralité des récits éclate. Si H.-T. Lehmann suggère de voir dans le théâtre postmoderne un refus du discours.

Pour la période des années 1970 aux années 1990, H.-T. Lehmann considère qu'on peut classer diversement le théâtre postmoderne :

La difficulté à saisir un si vaste domaine « postmoderne » est démontrée par la longue liste de caractéristiques, supposées le cerner : ambiguïté, célébration de l'art comme fiction, célébration du théâtre comme processus, jugé autoritaire et/ou archaïque, discontinuité, hétérogénéité, non-textualité, pluralisme, plusieurs codes, subversion, multilocalisation, perversion, l'acteur comme sujet et comme figure centrale, déformation, texte ramené à un matériau de base, déconstruction, autoritarisme et archaïsme du texte, la performance à mi-chemin entre le drame et le théâtre, anti-mimétique, réfractaire à l'interprétation. Le théâtre postmoderne serait sans discours ; en revanche, la réflexion serait au cœur de son propos, gestualité, rythme, ton. Ou encore : formes nihilistes et grotesques, espace vide, silence⁸⁴⁷.

La thèse de H.-T. Lehmann est que la profonde rupture des avant-gardes aux alentours de 1900 a pourtant continué à préserver l'essentiel du « théâtre dramatique » subordonné au primat du texte, en dépit de toutes les innovations révolutionnaires : certes, les outils scéniques de Vsevolod Meyerhold allaient « distancier » les pièces, mais celles-ci étaient présentées en tant qu'unité de

⁸⁴⁶ Voir M. MEYER, *Qu'est-ce que...*, op. cit., p. 123-125. Notons avec M. Denizot que les hypothèses de M. Meyer sont discutables : par exemple, il faudrait tenir compte de Diderot et du drame bourgeois, préciser de quels textes, de quels auteurs il est question.

⁸⁴⁷ H.-T. LEHMANN, *Le Théâtre ...*, op. cit., p. 32. Remarquons qu'on ne saurait voir dans ce refus du discours un trait commun avec les pratiques en amateur, pour lesquelles le silence que nous avons observé ne concerne que les dialogues autour des spectacles et non les représentations proprement dites.

tous les éléments. En revanche, dans le sillage du développement puis de l'omniprésence des médias dans la vie quotidienne depuis les années 1970, surgit une pratique nouvelle et diversifiée, c'est cette pratique que H.-T. Lehmann qualifie de « postdramatique »⁸⁴⁸. H.-T. Lehmann note que la provocation ne produit pas pour autant la forme et que, même l'art qui négativise par des procédés subversifs se doit de créer du neuf à partir de sa propre substance et ne peut gagner sa propre identité à partir de la seule négation des normes classiques⁸⁴⁹.

Ne faisant qu'esquisser la complexité des débats, nous avons tenu à rappeler la profondeur des réflexions que masquent des formules aussi lapidaires que « la querelle de l'art contemporain ». On notera encore que, si certains gestes ont instauré un mouvement qui a été qualifié de postdramatique, supposant des prises de position par rapport à l'histoire du théâtre, la transgression que connote le préfixe « post » indique, à la fois une subversion de la modernité jusqu'alors communément admise et en même temps qu'un certain rapport subsiste néanmoins avec ce qu'on prétend dépasser, remarque H.-T. Lehmann, qui précise que l'art ne peut en aucune manière se développer sans rapport à des formes antérieures, ce qui souligne son caractère intentionnel⁸⁵⁰. Plus généralement, suivons Jean-Marc Larrue rappelant que l'inscription historique doit se faire « adéquatement »⁸⁵¹, indiquant trois stratégies possibles pour cela, selon la façon d'établir le lien en fonction de la conjoncture, ce qu'Arthur Danto et Noël Carroll nomment « la pertinence historique » : la répétition, qui reproduit les œuvres du passé ; l'amplification, qui profite de l'élargissement des moyens pour épanouir la pratique ; la contestation, qui instaure une rupture avec ce qui précède. L'essentiel de l'argumentation des intentionnalistes réside dans la nécessité de tenir un discours artistique.

5.6.2 Pratique théâtrale et intermédialité

Lars Elleström écrit que le théâtre est un média multimodal sur l'ensemble de ses modalités⁸⁵². Pour comprendre l'affirmation de L. Elleström, il faut préciser quelques points terminologiques : L. Elleström appelle « modalités » des médias leurs aspects matériel, sensoriel, spatio-temporel et

⁸⁴⁸ H.-T. LEHMANN, *Le Théâtre ...*, op. cit., p. 28.

⁸⁴⁹ H.-T. LEHMANN, *Le Théâtre ...*, op. cit., p. 36-37.

⁸⁵⁰ H.-T. LEHMANN, *Le Théâtre ...*, op. cit., p. 36.

⁸⁵¹ J.-M. LARRUE, « Les amateurs... », op. cit., p. 48-49. J.-M. Larrue cite une communication donnée par le philosophe de l'art Daniel Dumouchel lors de l'atelier scientifique *Art, philosophie et médias*, organisé par le Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) de l'Université de Montréal, 29 avril 2008 ; les autres références sont, notamment N. CARROLL, *Theories of Art...*, op. cit. et A. DANTO, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1997 [*L'Art contemporain et la clôture de l'Histoire*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, Collection Poétique, 2000]. J.-M. Larrue précise que d'autres stratégies sont possibles : synthèse des styles, réinterprétation radicale, etc. Rappelons qu'Éric Dufour, dans sa *Valeur d'un film*, discute la théorie de l'appréciation de N. Carroll et que nous rejoignons la conception sociale de l'art d'É. Dufour, voir note 798.

⁸⁵² Lars ELLESTRÖM, « The Modalities of Media : A Model for Understanding Intermedial Relations », in *Media borders, multimodality and intermediality*, New-York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 24.

sémiotique⁸⁵³ ; la notion de medium est inclusive, elle permet de faire converger différentes disciplines. L. Elleström appelle « intermédialité » le phénomène par lequel les médias se recouvrent et l'étude de ces phénomènes : l'intermédialité est une condition préalable à toute médialité.

L. Elleström introduit les catégories de « média de base » et de « média qualifié », catégories abstraites, ainsi que la catégorie de « média technique », constituée des dispositifs concrets qui matérialisent les instances des deux types de médias, média de base et média qualifié⁸⁵⁴ ; les « médias de base » sont définis par leurs propriétés modales ; les « médias qualifiés » sont également caractérisés par leurs composantes historiques, culturelles, sociales, esthétiques et de communication⁸⁵⁵. L. Elleström emploie le terme de « mode » pour désigner une façon de faire et introduit quatre « modalités » : 1) la modalité *matérielle* est l'interface corporelle latente du médium. L. Elleström propose de distinguer trois modes pour cette modalité matérielle : les corps humains ; les objets bi- ou tri-dimensionnels ; les manifestations sonores ou lumineuses ; 2) la modalité *sensorielle* est l'ensemble des actes physiques et mentaux de perception de l'interface par l'intermédiaire des cinq sens. Il faut distinguer au moins trois niveaux : celui des données sensibles (*sense-data*), celui des récepteurs sensoriels, celui des sensations. De nouvelles sensations résultent souvent de l'intrication complexe de *sense-data* perçus et d'anciennes sensations ; 3) la modalité *spatio-temporelle* structure les *sense-data* de l'interface matérielle en expériences et en conception d'espace et de temps. Trois niveaux d'espace peuvent être distingués : l'espace correspondant à la modalité matérielle considérée à travers la modalité spatio-temporelle ; l'espace comme aspect fondamental de la perception ; l'espace relatif à l'interprétation de ce que le médium représente (l'« espace virtuel ») ; des parties floues dans une image interprétées comme l'indice que l'objet se déplace donnent l'illusion d'un temps virtuel. Il est nécessaire de comprendre ces différences pour accéder à la complexité de l'interprétation de médias échangeant les catégories de temps et d'espace ; 4) la modalité *sémiotique* doit être rapportée au produit de la perception et de l'interprétation d'un sujet situé dans des circonstances sociales car le sens n'existe pas en soi. L. Elleström estime que les travaux les plus riches sont ceux à la frontière de l'herméneutique, comme la discussion pragmatique des signes par C. Peirce, dont la distinction entre indice, symbole et icône présente l'avantage d'éviter de postuler l'existence 'naturelle' des signes. L'indice est basé sur la contiguïté et la causalité, alors que l'icône est basée sur la similarité et que le symbole repose sur la convention ; L. Elleström propose d'y voir les trois modes principaux de la modalité sémiotique⁸⁵⁶.

⁸⁵³ *Id.*, « Introduction », in *Media borders...*, *op. cit.*, p. 4.

⁸⁵⁴ *Id.*, « The Modalities... », *op. cit.*, p. 13.

⁸⁵⁵ *Id.*, « Introduction », in *Media borders...*, *op. cit.*, p. 5.

⁸⁵⁶ *Id.*, « The Modalities... », *op. cit.*, p. 17-23.

L. Elleström note que ces modes sont souvent mélangés, l'un peut dominer : pour un texte écrit, la fonction symbolique est prépondérante ; dans la musique instrumentale, la fonction iconique domine souvent ; les photos ont souvent un caractère indiciel prononcé. Les modes des différents médias diffèrent et les modalités interagissent toujours de façon plus ou moins complexe. Les jeux sur ordinateur ou le théâtre sont multimodaux pour les quatre modalités, ce qui justifie la citation de L. Elleström en début de cette partie.

L. Elleström remarque qu'une meilleure compréhension de la façon dont les médias sont réalisés passe par la prise en compte d'au moins deux autres aspects, les aspects qualifiants⁸⁵⁷ : l'aspect qualifiant *contextuel* concerne l'origine, la délimitation et l'utilisation des médias dans des circonstances spécifiques historiques, culturelles et sociales : les médias tels que les « messages morses », « e-mail » ne sont pas éternels ; l'aspect qualifiant *opérationnel* inclut les caractéristiques esthétiques et de communication : le cinéma n'a pas acquis les caractéristiques qu'on lui attribue maintenant dès son apparition technique. Les deux aspects qualifiants interagissent souvent entre eux. Les définitions des médias sont relatives et fortement liées à celles des genres et sous-genres de médias : on parlera de « peinture » plutôt que de « tâches de couleurs » quand certaines conditions artistiques et sociales sont remplies. L. Elleström appelle « médias de base » les médias qui sont principalement définis par leurs apparences modales ; les formes artistiques et les médias culturels peuvent être appelés des « médias qualifiés », distinctions qui ne sont toutefois pas absolues.

Rappelant qu'on a pu définir l'intermédialité comme le résultat du franchissement de frontières entre médias, L. Elleström distingue deux sortes de frontières : les médias peuvent différer en termes de modalités ou d'aspects qualifiants⁸⁵⁸. Les frontières, modales ou qualifiantes, peuvent être franchies de deux façons : par combinaison et intégration ou par médiation et transformation ; le théâtre combine et intègre les médias de base que sont le texte, l'image fixe, la performance corporelle ; le théâtre est circonscrit par des conventions historiques, culturelles et esthétiques ; le théâtre peut être considéré comme un média qualifié fortement multimodal et intermédiaire.

Les outils que L. Elleström met à notre disposition pour l'analyse sont ceux qui permettent d'identifier les modes principaux des modalités, modes qui se répartissent entre matériel, perceptuel et conceptuel ; leur compréhension comprend la connaissance et l'interprétation⁸⁵⁹ : la convention pour les symboles, la ressemblance pour les icônes, la contiguïté pour les indices de la modalité sémiotique ; l'espace et le temps manifestés dans l'interface matérielle de la modalité spatiotemporelle ; la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et le goût de la modalité sensorielle ; le corps et les matérialités démarquées ou non de la modalité matérielle. On ne peut mesurer les passages de

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 25-27.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 35.

frontière intermédiaire, si l'on suit L. Elleström qui note que dans un média qualifié, il y a des recouvrements aux différents niveaux ce qui rend la définition de l'intermédialité comme passage de frontière peu opérante⁸⁶⁰. Selon L. Elleström, dire que tout est intermédiaire et multimodal n'est pas très éloigné de dire que rien ne l'est, aussi préfère-t-il s'en tenir à l'idée que la « médialité » implique l'« intermédialité » : qui prétendrait aujourd'hui tracer les frontières précises de l'« art » ? Qui voudrait définir la « culture populaire » pour circonscrire les études culturelles ? L'analyse intermédiaire doit être menée de pair avec l'interprétation intermédiaire ; l'intermédialité traite des relations intermédiaires mais étudie les médias en premier lieu, en étant attentif aux modalités et aux différences modales cruciales ; ce n'est pas tant l'objet que la façon dont l'étude de cet objet est conduite qui importe⁸⁶¹.

Le théâtre ayant toujours été ce média qualifié fortement multimodal et intermédiaire, peut-on expliquer en quoi l'apparition de possibilités techniques nouvelles a produit un tournant remarquable, celui du théâtre postdramatique ? Dans l'ouvrage analysant ce courant, Hans-Thies Lehmann⁸⁶² attribue l'apparition de cette rupture dans les pratiques par l'omniprésence des médias dans la vie quotidienne. Faut-il supposer qu'un changement de quantité s'étant produit, cette augmentation de la présence des médias au théâtre a fini par provoquer une rupture qualitative dont ont été porteurs les tenants du théâtre postdramatique ? L'intermédialité force à revoir notre mode d'analyse en tenant compte du plus grand nombre possible de facteurs qui provoquent la médiation, dont les spectateurs⁸⁶³, faut-il attendre de cette théorie qu'elle aide à comprendre l'apparition du tournant postdramatique ? Cette question se pose quand l'on s'interroge sur l'absence de référence intentionnelle des amateurs à l'histoire du théâtre : si le théâtre postdramatique marque un moment dans la vie de l'art théâtral, pourquoi les amateurs semblent-ils l'ignorer, ne concerne-t-il que le monde professionnel, voire une frange de ce dernier ? Il s'agirait de savoir en quoi le fait de participer ou non au mouvement postdramatique contribue à accroître ou non leur valeur artistique. H.-T. Lehmann note que l'art se définit par rapport à des pratiques antérieures et doit aussi affirmer son identité, ce qui se trouve aussi, en un certain sens, dans la formule de Nathalie Heinich pour qui l'expérience perceptive visée par l'art peut supporter la pluralité, du fait de la coexistence d'institutions, de marchés et de publics assez nettement différenciés⁸⁶⁴. Les amateurs qui sont curieux de spectacles professionnels ont certainement eu connaissance de la vague postdramatique ; sans disposer d'éléments observés se réclamant de ce courant, on ne peut rien conjecturer sur l'influence que ces expériences de la scène ont ou n'ont pas, eu sur leurs pratiques. Nous ne

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁶² H.-T. LEHMANN, *Le Théâtre ...*, *op. cit.*

⁸⁶³ Nous devons cette précision à Jean-Marc Larrue.

⁸⁶⁴ Voir note 830, p. 284.

tenterons pas davantage de creuser cette dimension de référence à l’histoire du théâtre, nous chercherons plutôt à analyser ce qui se produit au niveau des relations mises en jeu lors d’une représentation.

5.6.3 Le rôle de l’acteur amateur, une proposition d’analyse

Dans son étude de la représentation, Roland Murat établit un schéma du rapport scène-salle qui donne des clés de compréhension de la circulation des émotions⁸⁶⁵.

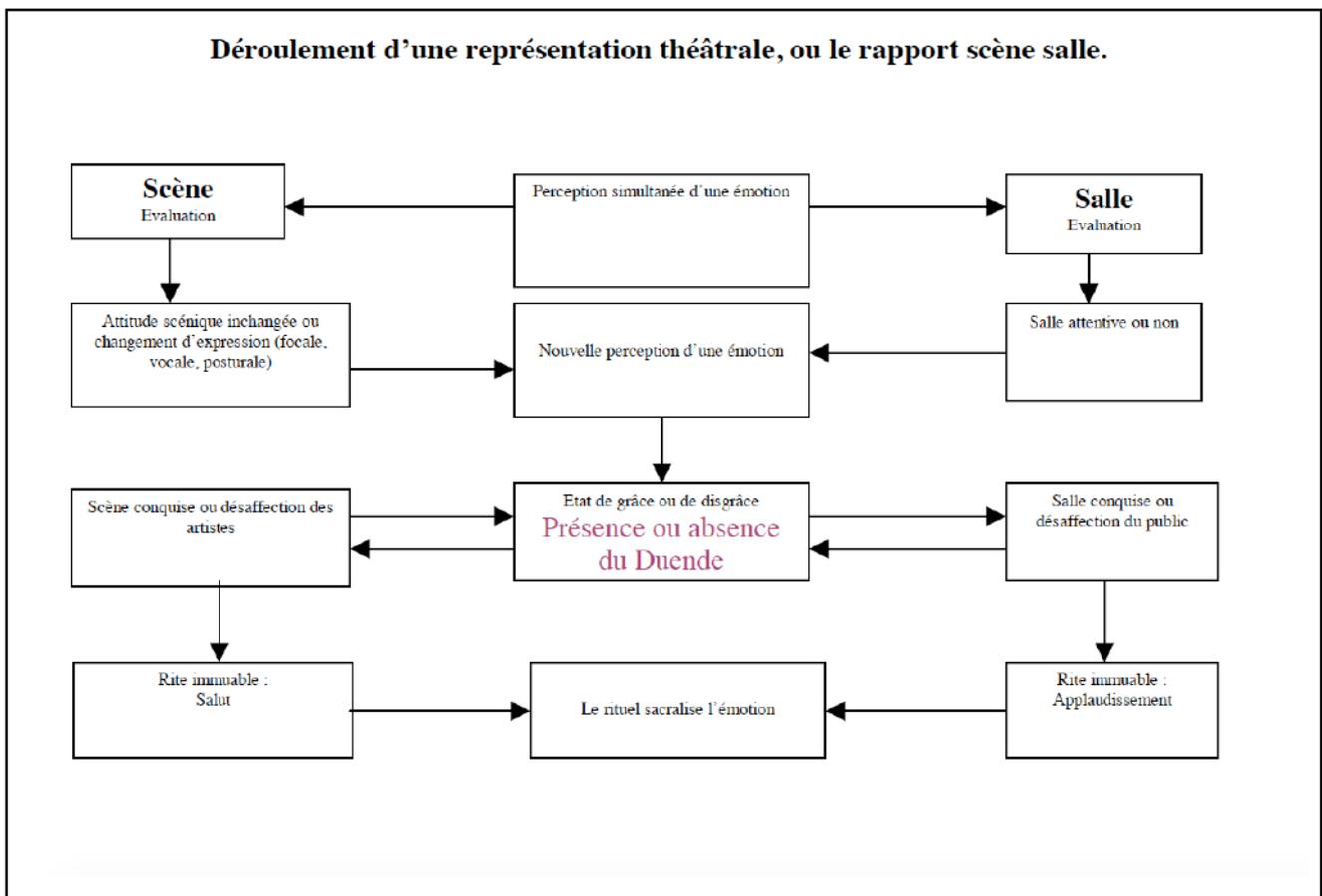


Figure 2. Analyse du rapport scène-salle

Dans cette analyse, le *duende* ou « état de grâce » fait référence à un terme employé par Federico Garcia-Lorca : « Le duende est un mot espagnol intraduisible en langue française. Il témoigne de l’indicible rencontré dans des moments de grâce de l’art flamenco. Le duende désigne alors

⁸⁶⁵ R. MURAT, *Représentations des émotions...*, op. cit., § 7.3, p. 81.

littéralement : un charme mystérieux et indicible⁸⁶⁶ ». Cependant, ce diagramme ne met pas encore assez en évidence une caractérisation du théâtre qui vient spontanément à l'esprit, la « présence » effective de l'acteur sur scène. Dans son article, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », J.-M. Larrue analyse le discours essentialiste qui sous-tend ce concept de « présence » appliqué au théâtre pour lui donner un fondement identitaire qui le distingue des autres arts⁸⁶⁷.

Notant que le concept de « présence » n'a cessé d'évoluer et qu'il est difficile à cerner dans sa complexité, J.-M. Larrue fait sienne la définition de Philip Auslander : « la présence désigne habituellement, soit la relation entre l'acteur et le public – l'acteur en tant qu'il se produit devant un public – soit, de manière plus spécifique l'attraction psychologique que l'acteur exerce sur le public, un concept lié au *charisme*⁸⁶⁸ ». J.-M. Larrue cite l'écho qu'apporte Walter Benjamin aux critiques et appréhensions du metteur en scène Luigi Pirandello envers le cinéma, y voyant la fin de l'art de l'acteur : le concept de « présence » serait l'application du principe de « l'aura » que W. Benjamin attribue à l'œuvre d'art, ce qui en fait son « unicité », ce qui constitue son « authenticité »⁸⁶⁹. S'appuyant sur l'essai de Paul Ricœur sur la mémoire, l'histoire et l'oubli, J.-M. Larrue rappelle les failles du processus d'identification et les dérives qu'il peut provoquer et note : « Fondé sur une identité forgée et légitimée par la mémoire, [...] le discours essentialiste s'est imposé jusqu'à devenir hégémonique⁸⁷⁰. »

J.-M. Larrue évoque alors les revendications identitaires qui ont opposé les défenseurs du théâtre avec ceux du cinéma, et ces derniers avec les tenants de la télévision : dans ces débats, la notion de « théâtralité » a pu être instrumentalisée, de façon parfois paradoxale, selon le type de rapport au réel revendiqué⁸⁷¹. Évoquant différentes pratiques, depuis celles de Vsevolod Meyerhold, Edouard Gordon Craig ou Maurice Maeterlinck, jusqu'à l'image médiatisée de l'acteur qui veint faire à la présence effective de ce dernier dans l'espace de la représentation, J.-M. Larrue remarque : « Bref, on peut difficilement prétendre aujourd'hui que la présence et le direct sont la nécessité ultime, le dernier rempart qui peut, hors de tout doute, caractériser la pratique théâtrale et fixer son identité⁸⁷². » J.-M. Larrue estime que la question : « à qui profite la question de

⁸⁶⁶ Federico GARCIA-LORCA, *Jeu et théorie du Duende*, Paris, Éditions Allia, 2010, p. 11. Cité par R. MURAT, *Représentations des émotions...*, *op. cit.*, § 7.3, p. 80.

⁸⁶⁷ J.-M. LARRUE, « Théâtre et intermédialité... », *op. cit.*, p. 13-29.

⁸⁶⁸ C'est nous qui traduisons la citation de Philip Auslander, « Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics » in *Contemporary American Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, coll. « Theater: Theory/Text/Performance », 1993, p. 37, cité par J.-M. LARRUE, « Théâtre et intermédialité... », *op. cit.*, p. 16 (l'italique se trouve dans l'original).

⁸⁶⁹ Nous employons le terme de « l'aura », plutôt que celui de « *hic et nunc* » utilisé par J.-M. LARRUE, « Théâtre et intermédialité... », *op. cit.*, p. 9.

⁸⁷⁰ Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, collection « L'ordre philosophique », 2000. Cité par J.-M. LARRUE, « Théâtre et intermédialité... », *op. cit.*, p. 21-22.

⁸⁷¹ J.-M. LARRUE, « Théâtre et intermédialité... », *op. cit.*, p. 22-27.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 28.

l'identité ? », qu'il reprend de François Jost, se prolonge dans sa raison d'être, « à quoi sert-elle ? », notant que ce sujet concerne clairement les socialités⁸⁷³.

Ayant rappelé que nous ne voudrions en aucun cas tenir un discours essentialiste sur les pratiques en amateur, la particularité qui nous semble la plus significative dans les festivals de théâtre amateur réside, plutôt dans le *statut* des acteurs : ce statut d'amateur est connu de la plupart des spectateurs, ce qui oriente leur réception, selon nous. Ce qui nous semble spécifique réside dans la proximité, plus que dans la présence. Dans le cas des pratiques en amateur, les acteurs sont bien *présents* sur scène mais les spectacles que nous avons observés ne font pas autant appel aux technologies que certains acteurs professionnels, la médiatisation ne vient pas fragmenter ou multiplier le corps, la présence n'est pas ontologiquement interrogée. On ajoute qu'il faudrait examiner, aussi bien dans le domaine professionnel que chez les amateurs, quand il est fait recours à des dispositifs technologiques, si l'objectif poursuivi vise à *inquiéter* l'identité ou s'il ne s'agit pas plutôt d'un effet de mode. Dans le même esprit remarquons que, quand des amateurs (ou, ici encore, certains professionnels) se revendiquent d'un « théâtre pauvre⁸⁷⁴ », il conviendrait également de se demander dans quelle mesure il ne faut pas y voir une manière de faire de nécessité vertu, de mettre en avant un manque de moyens subi, plus que choisi.

Certes, il peut se trouver des personnes dans le public qui ne s'adonnent pas à titre personnel à la pratique théâtrale et qui n'ont pas porté attention non plus à la mention « festival de théâtre amateur »⁸⁷⁵ ; cependant, nous l'avons noté, de nombreux spectateurs pratiquent ou ont pratiqué le théâtre en amateur. Pour expliquer en quoi cette connaissance du statut des acteurs est susceptible d'exercer une influence sur la façon dont l'expérience est vécue, appuyons-nous sur une analyse du processus de réception.

Dans sa thèse, *Narrative, Story, Intersubjectivity: Formulating a Continuum for Examining Transmedia Storytelling*, Seth Merlo analyse la *fiction* comme un processus de construction en commun entre le *créateur* et l'*interlocuteur* qu'il va décrire à partir d'un schéma de Tzvetan Todorov⁸⁷⁶ :

⁸⁷³ François JOST, « À qui profite la question de l'identité ? », *MédiaMorphoses*, n° 16, avril 2006, p. 55-9, cité par J.-M. LARRUE, « Théâtre et intermédialité... », *op. cit.*, p. 29.

⁸⁷⁴ J.-M. Larrue évoque dans son article l'époque de Jerzy Grotowski et de Peter Brook, du « théâtre pauvre » ou de « l'espace vide » comme un moment de « partage de l'émotion pure, palpable, physique, de sens à sens, dénuée de toute interférence technologique. Voir J.-M. LARRUE, « Théâtre et intermédialité... », *op. cit.*, p. 24.

⁸⁷⁵ Comme ce fut le cas lors du Grand Prix Charles Dullin.

⁸⁷⁶ Tzvetan TODOROV, « Reading as Construction », in *Essentials of the Theory of Fiction*, edited by Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy, Durham, Duke University Press, 2005 [3rd edition], p. 155-156. Cité in Seth MERLO, *Narrative, Story, Intersubjectivity: Formulating a Continuum for Examining Transmedia Storytelling*, Perth, Thesis presented for the degree of Doctor of Philosophy of Murdoch University, 2014, p. 25. Nous résumons ici très sommairement le travail de S. Merlo, qui reconfigure les concepts de « narration », d'« histoire », couramment utilisés suivant une approche structuraliste de la narration, pour en donner une définition d'inspiration plus phénoménologique, de façon à rendre compte du caractère d'expérience vitale que ces concepts recouvrent. Pour S. Merlo, la « fiction » fait parvenir à un certain degré d'existence cognitive un objet intentionnel par des actes de conscience qui concrétisent cet

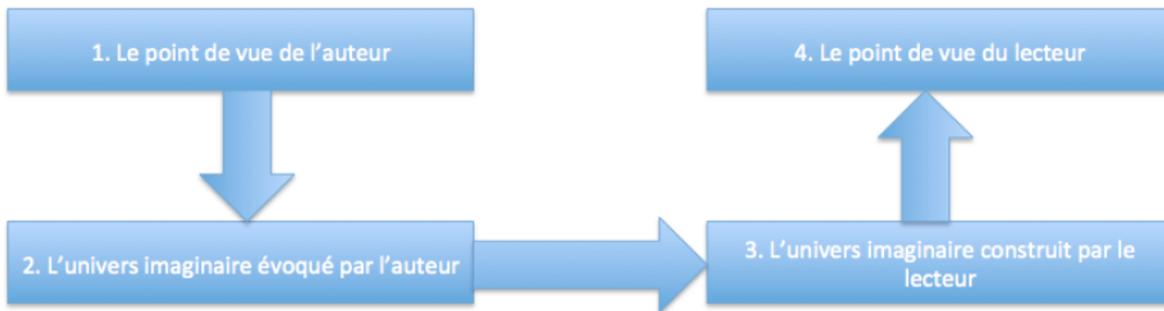


Figure 3. Co-construction par l'auteur et le lecteur

Dès maintenant, soulignons pour éviter toute confusion qu'un schéma est une représentation symbolique réduite aux principales informations utiles à la compréhension, comme son nom l'indique, il y a donc des aspects qui ne figurent pas, ce qui ne veut pas dire qu'ils n'existent pas, ni qu'ils ne jouent pas un rôle. Au sujet des flèches, il faut préciser qu'elles indiquent un sens de circulation et qu'elles ne sont pas porteuses d'une signification causale, ni temporelle : le point de vue de l'auteur peut être influencé par la façon dont ses œuvres précédentes ont été reçues, ce qu'il écrit peut échapper pour partie à ses intentions, le lecteur a accès à l'œuvre au travers de réseaux de distribution et d'information, des réseaux d'influence peuvent exercer une pression qui le fait se sentir tenu d'avoir un avis, parfois suspendre sa lecture, interpréter d'une façon différente de celle que l'auteur prévoyait, etc. Par ailleurs, si on voulait aujourd'hui rendre compte de la co-construction d'un récit interactif sur internet, il conviendrait d'ajouter une flèche entre le lecteur et l'auteur, de préciser que plusieurs lecteurs et éventuellement un collectif d'auteurs interviennent.

Cet avertissement étant posé, revenons à l'analyse de S. Merlo : du fait que l'objet intentionnel est exclu de toute réalité tangible et positionné, sémiotiquement et sémantiquement, en relation avec d'autres objets, des endroits d'indétermination peuvent se trouver dans l'œuvre mais il suffit que l'*interlocuteur* identifie la présence d'une intention selon Gregory Currie⁸⁷⁷ ; pour comprendre comment les indéterminations sont résolues, S. Merlo étudie la façon dont l'objet intentionnel est traduit en expérience esthétique. S. Merlo distingue deux niveaux : le niveau de la *narration*, qui est l'espace dans lequel le créateur dispose l'objet intentionnel et qui correspond à un objet esthétique plus petit – S. Merlo insiste sur le fait que ce qualificatif de « petit » ne concerne que le champ

objet en lui conférant des qualités ou des caractéristiques. S. Merlo se réfère à Roman Ingarden, pour qui l'œuvre est une structure formelle, une chaîne sémantique sans existence physique, dans laquelle le créateur formalise ses intentions, que l'interlocuteur concrétisera, traduisant l'objet intentionnel en objet esthétique. La fiction résulte de l'intersubjectivité, l'état affectif ou l'agent énergétique qui fait converger le plan formel de la narration avec le plan esthétique de l'histoire.

⁸⁷⁷ Gregory CURRIE, *The Nature of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 26. Cité in S. MERLO, *Narrative ...*, *op. cit.*, p. 80-81.

couvert et n'a aucun sens hiérarchique ; l'autre niveau, dans lequel l'expérience esthétique vécue par l'*interlocuteur* traduit l'objet intentionnel en objet esthétique plus grand⁸⁷⁸, qui se concrétise dans une appréhension unifiée de l'œuvre : l'*histoire*. S. Merlo juge utile de penser la *narration* en termes de processus et l'*histoire* en termes d'expérience.

Dans cette théorie de la *fiction* que propose S. Merlo, l'objet intentionnel est inerte mais comporte des potentialités d'actualisation, ce que Marcel Duchamp⁸⁷⁹ désigne sous le terme de *coefficient d'art*, que S. Merlo interprète comme résultant d'une tension entre la tension chez le *créateur* et l'évaluation par l'*interlocuteur*. S. Merlo considère que cette indétermination est levée par l'engagement de l'*interlocuteur*, ce qui résout le paradoxe de la *fiction* pointé par le théoricien de la littérature Richard van Oort⁸⁸⁰, selon qui les signes dans une œuvre fonctionnent de façon autoréférentielle sans faire référence au monde réel : l'acte de conscience doit à jamais s'interdire la concrétisation réelle, pour imaginer un objet, il faut en nier la réalité⁸⁸¹. Par ailleurs, S. Merlo souligne qu'il faut considérer que, dans des circonstances normales, l'*interlocuteur* rencontre l'œuvre dans un contexte social, ce qui implique que l'œuvre a acquis un degré d'*intersubjectivité*⁸⁸².

À ce stade, voici notre vision personnelle de la relation, inspirée de ce qu'expose S. Merlo.

⁸⁷⁸ S. Merlo emploie les termes de « *lesser and greater aesthetic objects* », S. MERLO, *Narrative ...*, *op. cit.*, p. 86.

⁸⁷⁹ Marcel DUCHAMP, « The Creative Act », in *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, edited by Michel Sanouillet and Elmer Peterson, London, Thames & Hudson Pty Ltd, 1975, p. 138-140. Cité in Seth MERLO, *Narrative, Story, Intersubjectivity: Formulating a Continuum for Examining Transmedia Storytelling*, Perth, Thesis presented for the degree of Doctor of Philosophy of Murdoch University, 2014, p. 82.

⁸⁸⁰ Richard VAN OORT, « Three Modes of Fiction: The Logical, the Phenomenological, and the Anthropological (Searle, Ingarden, Gans) », *New Literary History* 29 (3), 1998, p. 439-465. Cité in S. MERLO, *Narrative ...*, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁸¹ Robert DETWEILER, *Story, Sign, and Self: Phenomenology and Structuralism as Literary Critical Methods*. Philadelphia, Fortress Press, 1978, p. 40. Cité in S. MERLO, *Narrative ...*, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁸² S. MERLO, *Narrative ...*, *op. cit.*, p. 82.

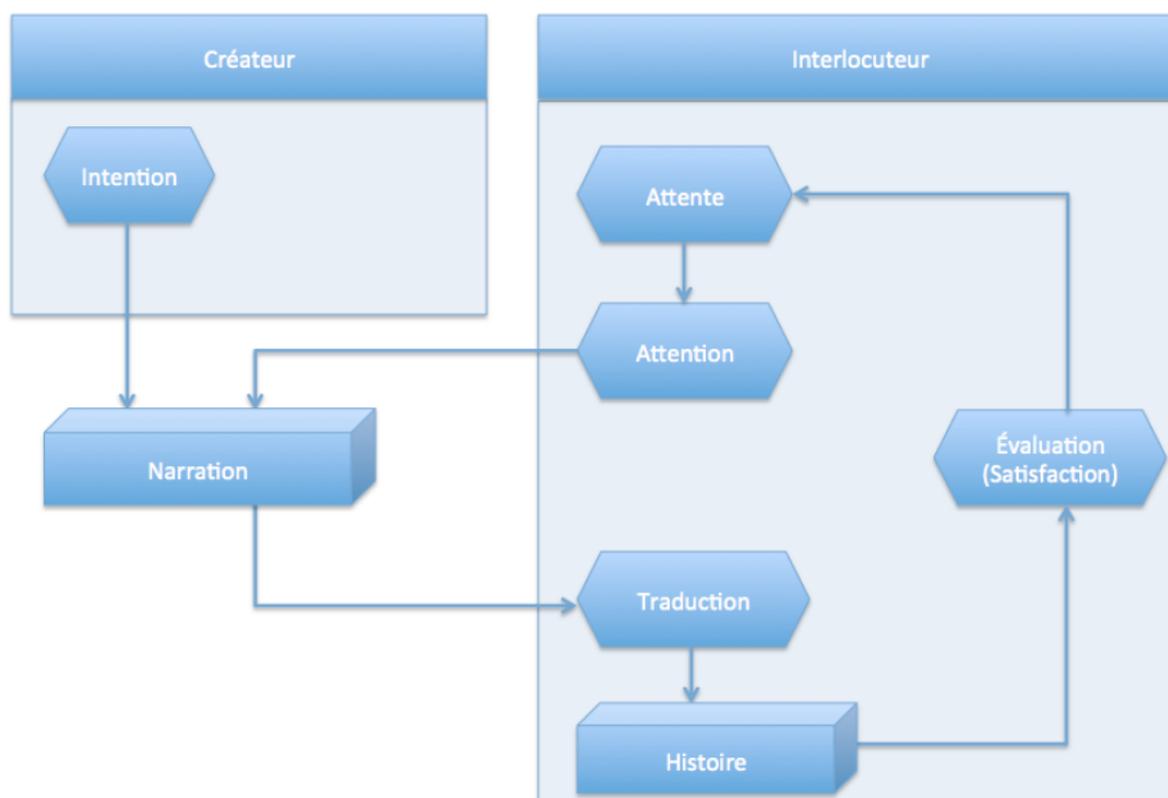


Figure 4. La traduction de la narration en histoire

Dans ce schéma, nous introduisons la notion d'« attente » empruntée à la théorie de la réception de Hans Robert Jauss qui, pour échapper au psychologisme, reconstitue l'*horizon d'attente* du premier public d'une œuvre, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience du genre ; la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont la connaissance est présupposée ; l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne⁸⁸³. L'attente éveille l'attention de l'interlocuteur, qui s'empare de la narration, la traduit en une histoire ; la satisfaction éprouvée est évaluée en permanence, ce qui vient modifier l'attente que l'interlocuteur porte au passage suivant. La réception d'une œuvre est alors équivalente à « l'éternel retour » de ce schéma, entre le moment où l'interlocuteur entame le processus et celui où il le quitte, avec des moments de suspension possibles.

Ce schéma doit être complété pour indiquer comment la connaissance (ou non) des intentions de l'auteur peut influencer éventuellement sa réception, puis pour introduire la dimension intersubjective, l'accumulation dans le temps des critiques et des interprétations, auxquelles les

⁸⁸³ H.-R. JAUSS, *Pour une théorie...*, op. cit., p. 49.

futurs interlocuteurs auront accès (de façon partielle ou déformée, le cas échéant), ce qui nous conduit à proposer la figure suivante.

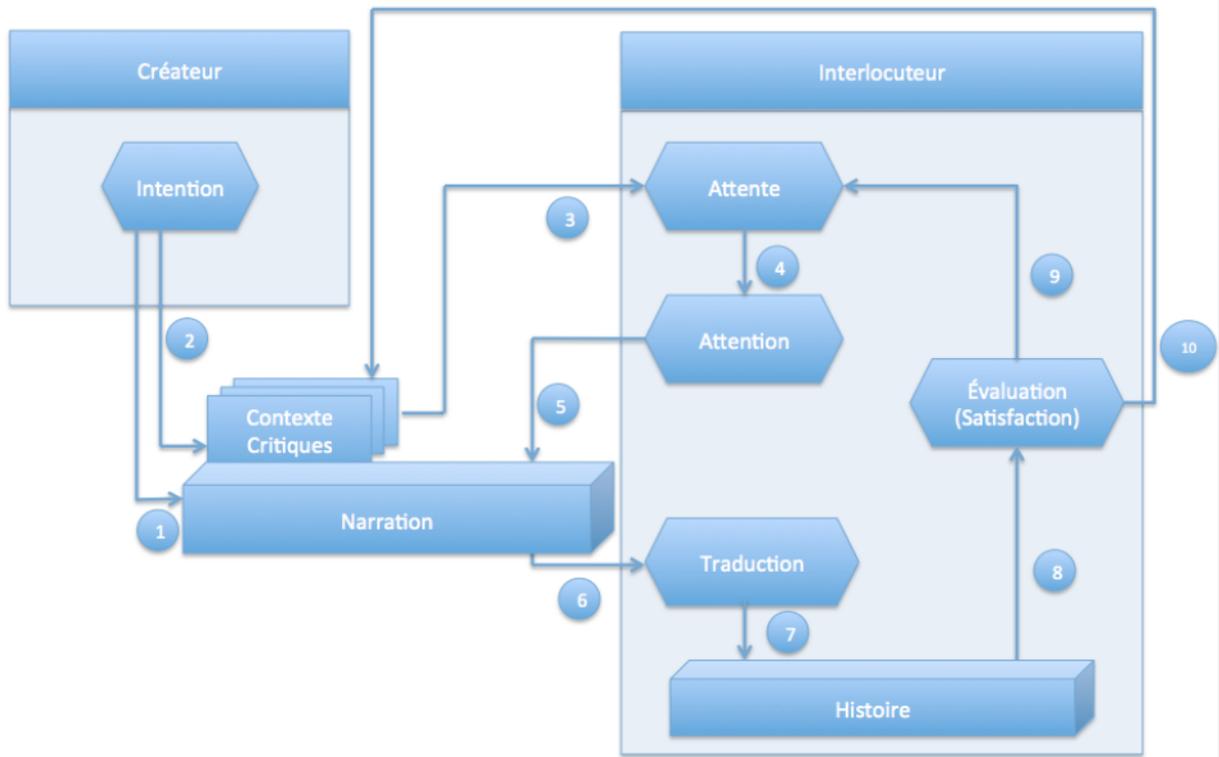


Figure 5. Critique, attente, évaluation

1	Le <i>créateur</i> , mû par une <i>intention</i> , produit une <i>narration</i> .
2	Le <i>créateur</i> fait connaître (ou pas) ses <i>intentions</i> , alimentant le <i>contexte</i> de sa <i>narration</i> .
3	Le <i>contexte</i> et les <i>critiques</i> (voir 10) sont portés à la connaissance de l' <i>interlocuteur</i> par des <i>médiateurs</i> (non représentés ici). Cette connaissance (qui peut être imparfaite) de tout ou partie du <i>contexte</i> provoque une <i>attente</i> chez l' <i>interlocuteur</i> .
4	L' <i>attente</i> déclenche une <i>attention</i> de l' <i>interlocuteur</i> .
5	L' <i>attention</i> de l' <i>interlocuteur</i> se dirige vers la <i>narration</i> .
6	L' <i>interlocuteur</i> traduit ce que son <i>attention</i> retire de la <i>narration</i> .
7	L' <i>interlocuteur</i> construit progressivement une <i>histoire</i> à partir de sa <i>traduction</i> .
8	L' <i>interlocuteur</i> évalue l' <i>histoire</i> .
9	L' <i>évaluation</i> de l' <i>interlocuteur</i> modifie éventuellement son <i>attente</i> , puis son

	<i>attention</i> et sa <i>traduction</i> , ce qui contribue à faire évoluer sa construction de l' <i>histoire</i> . Le cycle de 4 à 9 est parcouru tout le temps de la rencontre entre l' <i>interlocuteur</i> et la <i>narration</i> , c'est le temps de l'expérience de la <i>fiction</i> qui construit l' <i>histoire</i> .
10	L'interlocuteur fait connaître son évaluation et enrichit le contexte et ses critiques.

Ce schéma ne représente pas les différents *agents* grâce auxquels la rencontre entre l'*interlocuteur* et la *narration* a lieu : ces *médiateurs* contribuent à la dimension *intersubjective* mais la prise en compte de leur intervention ne modifierait pas cette analyse de façon notable ; pour un roman, ces *agents* sont les éditeurs, les diffuseurs, les metteurs en ligne de livre électronique, les libraires, les critiques et chroniqueurs, par exemple. Une personne lisant ou relisant une pièce de William Shakespeare, après avoir vu sir Laurence Olivier interpréter Hamlet ou l'*Othello* d'Orson Welles, *Le Château de l'araignée* d'Akira Kurosawa (*Macbeth*), *Looking for Richard*, le film d'Al Pacino (*Richard III*), etc. construira une nouvelle *histoire* qui résultera de la rencontre entre son *attente*, qui aura hérité de ses lectures et visions antérieures, et la *narration* qui lui est proposée. Pour citer un souvenir personnel, nous avons lu le *Don Quichotte* de Miguel de Cervantes, bien des années après avoir vu Jacques Brel jouer *L'Homme de la Mancha* et les souvenirs s'interposaient, ravivant le plaisir.

Pour rendre compte d'une interprétation théâtrale, introduisons une « trame » (au théâtre, c'est le texte de la pièce, en musique, ce serait la partition) et en remplaçant ce qui était appelé « narration » par la « représentation » (théâtrale). L'explicitation des interactions qui suit ne reprend que les parties modifiées.

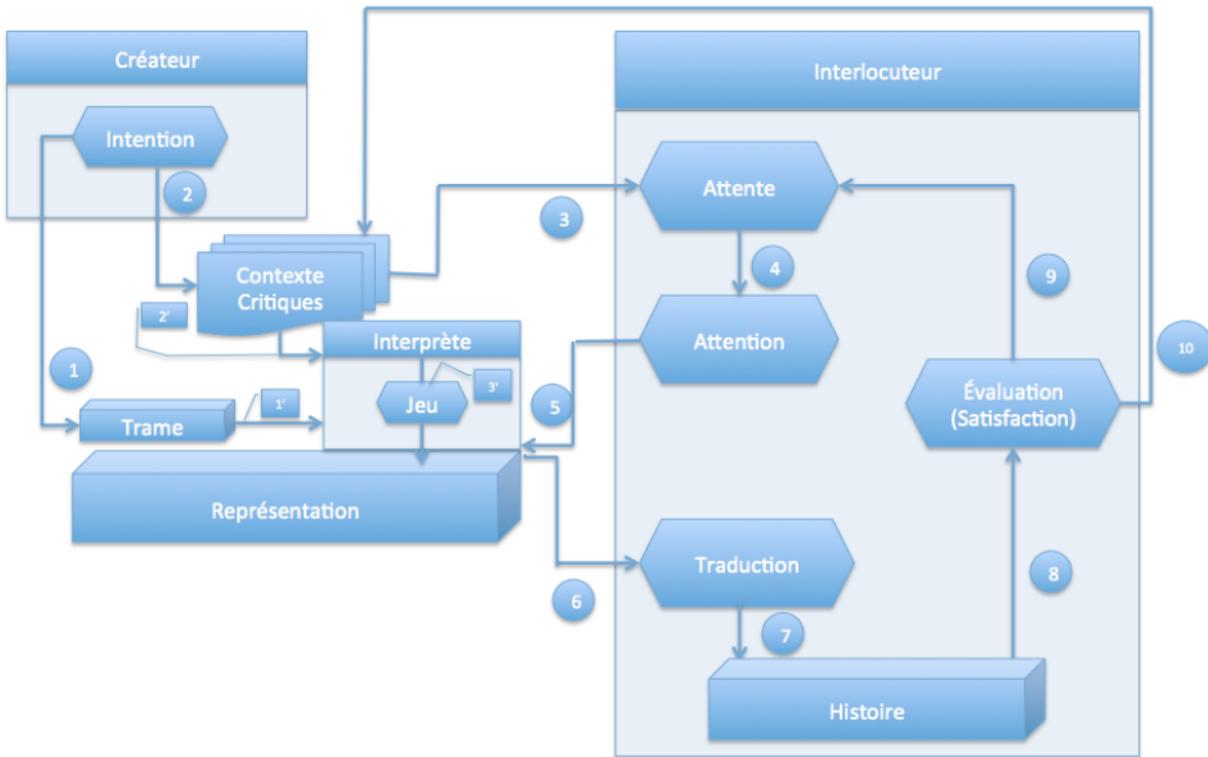


Figure 6. Interprétation

1	Le créateur, mû par une <i>intention</i> , produit une <i>trame</i> .
2	Le créateur fait connaître (ou pas) ses <i>intentions</i> , alimentant le <i>contexte</i> de sa <i>trame</i> .
1', 2', 3'	À partir de la <i>trame</i> et de son <i>contexte</i> , l' <i>interprète</i> délivre une <i>représentation</i> par son <i>jeu</i> . L' <i>interprète</i> peut être vu comme un <i>agent</i> entre la <i>trame</i> et la <i>représentation</i> . (Voir la remarque sur la flèche 3 dans la Figure 6. Interprétation).

On rappelle qu'il s'agit d'une « coupe » d'un processus, ce schéma se reproduit dans le temps (dans certains spectacles, le créateur peut encore intervenir sur le cours de la représentation, en donnant des indications à ses interprètes). De même, les flèches ne sont pas de nature causale : les relations sont *déterminées*, elles ne sont pas *nécessaires* pour autant, ainsi rien n'empêche de façon irrémédiable un spectateur donné de quitter sa place mais les convenances pourront exercer sur lui une pression telle qu'il restera, malgré le déplaisir éprouvé, alors qu'un autre spectateur se fera un point d'honneur de marquer le plus ostensiblement possible sa désapprobation.

Dans ce schéma, l'ambiguïté est volontairement maintenue quant aux objets sur lesquels se porte l'*attention* (5) ou d'où la *traduction* tire sa source (6), car cette incertitude se nourrit du paradoxe de la fiction : l'*attention* porte-t-elle sur la *représentation* au sens strict (l'équivalent de la *narration*) ou sur l'*interprétation* ou sur un mélange des deux ? La *traduction* se nourrit-elle de la *représentation*, de l'*interprétation* ou d'un mélange des deux ? Lorsqu'une interprétation intervient, le paradoxe de la fiction se complique : peut-on continuer à prétendre que les signes de l'œuvre

fonctionnent de façon autoréférentielle sans faire référence au monde réel, alors qu'un être réel, de chair et de sang, incarne le personnage, qui ne peut plus se réduire à des signes portés par de l'encre sur du papier ou des cellules lumineuses sur un écran ? Le spectateur regarde-t-il Hamlet ou sir Laurence Olivier, quelle part de sir Laurence Olivier et quelle part de Hamlet le spectateur voit-il ? À moins que ce spectateur ne voie un autre acteur jouant Hamlet, qu'il compare à sir Laurence Olivier ? Il faudrait encore complexifier le schéma pour rendre compte de l'*attente* de l'*interlocuteur* en fonction de sa connaissance de l'*interprète*...

Ce que les questions qui précèdent mettent en évidence, c'est que l'interposition de l'*interprète* brouille les frontières entre la fiction et la réalité⁸⁸⁴. 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 personnage. Cette déformation n'est pas sans effet sur la valeur : qu'évalue le spectateur, le personnage, le comédien qui interprète ce personnage, l'adéquation de l'interprète et du personnage⁸⁸⁵ ? Certains n'attendent-ils pas d'un acteur qu'il fasse oublier qui il est, qu'il efface toute trace du travail qu'il a accompli pour que son jeu paraisse évident, sinon nécessaire ? À l'opposé, l'acteur Louis Garrel déclarait dans un entretien au journal *Télérama* : « Michel Piccoli, même s'il joue un ministre ou un médecin, reste Michel Piccoli. Gérard Depardieu, dans *Le Garçu*, pareil : je vois un personnage, mais je le vois surtout, lui. Un film idéalement, permet une grande proximité avec un être humain, qu'on a l'impression de rencontrer »⁸⁸⁶ : il arrive que nous prenions de l'intérêt à voir tel acteur « en (au) travail », que notre plaisir soit influencé par ce qu'accomplit l'acteur devant nous plus que par le personnage qu'il incarne. Notre hypothèse est que cette influence prend une place primordiale en présence d'acteurs dont on sait qu'ils sont amateurs⁸⁸⁷.

Une autre hypothèse personnelle que nous soumettons maintenant nous semble s'appliquer au niveau général de la qualité artistique, au-delà des pratiques théâtrales en amateur : après avoir présenté une théorie pragmatiste de la formation des valeurs et une analyse inspirée par l'approche intermédiaire des relations mises en jeu à l'occasion des représentations théâtrales⁸⁸⁸, nous proposons une compréhension de la valeur artistique basée sur le concept d'émergence.

⁸⁸⁴ Ce que nous avons noté dans notre observation de la mise en scène de *Biographie : un jeu*, de Max Frisch par Suzanne Héleine, voir F. OGUET, *Plaisir et esthétique...*, op. cit., p. 204. Id., « La choralité... », op. cit., p. 258.

⁸⁸⁵ Rappelons que nous mettons l'accent sur les spectateurs qui connaissent personnellement l'acteur ou des acteurs amateurs eux-mêmes, qui analysent en se plaçant du point de vue technique.

⁸⁸⁶ Louis GARREL, « L'invité. Propos recueillis par Louis Guichard », *Télérama* 3392 du 17 au 23 janvier 2015, p. 4-8.

⁸⁸⁷ Voir § 1.4.3 Les effets de la proximité, p. 88.

⁸⁸⁸ Voir § 5.4 La formation des valeurs, p. 261 et § 5.6.3 Le rôle de l'acteur amateur, une proposition d'analyse, p. 293.

5.6.4 Survenance de la qualité artistique

Selon Monroe Beardsley, l'œuvre d'art possède des propriétés objectives, les « Canons »⁸⁸⁹ (l'intensité, la complexité, l'unité), quand Nelson Goodman lui attribue des symptômes (les densités sémantique et syntaxique, l'exemplification, la saturation, la multiplicité des fonctionnements)⁸⁹⁰ par exemple, pour autant ces propriétés ne sauraient suffire à caractériser une œuvre ; le concept de « survenance » (en anglais : *supervenience*) nous paraît s'appliquer ici : techniquement compris comme désignant une relation de dépendance (non réductrice) entre entités, certaines entités dépendant d'autres pour exister et variant quand celles-ci varient, on dit alors des premières qu'elles *surviennent* sur les secondes⁸⁹¹. Certes, l'œuvre d'art peut être objectivement décrite par ses caractéristiques physiques, celles de son support intermédial⁸⁹² mais cette description ne saurait rendre compte de ce qui en fait une œuvre d'art, cette qualité émergente qui *survient* sur sa base physique.

L'hypothèse que nous avançons est que les intentions du *créateur*, l'*intersubjectivité* qui préside à la mise en relation entre la *narration*, l'*interprétation* ou le festival et l'*interlocuteur* (le spectateur), ainsi que ses *attentes* et la *traduction* qu'il opère, sont parmi les causes susceptibles de faire *survenir* la qualité artistique⁸⁹³. Nous croyons que la multiplicité de ces causes de survenance de la qualité artistique, ainsi que les enjeux symboliques de domination sociale et culturelle qui leur sont liés, expliquent les difficultés à cerner la notion d'œuvre d'art. Compte tenu des querelles qui entourent la définition de l'art, de la charge d'intimidation que le terme véhicule, il n'y a pas à s'étonner que de nombreux amateurs reculent devant son emploi. Aussi avons-nous décidé, dès le début de notre recherche, de ne pas l'aborder frontalement en ne posant pas la question « dans quelle mesure qualifieriez-vous votre démarche d'« artistique » ? » : à l'occasion du travail d'observation que nous avons mené dans le cadre de notre mémoire de recherche⁸⁹⁴, nous avons remarqué que, à une ou deux exceptions près, nos interlocuteurs marquaient un net mouvement de recul quand le terme apparaissait dans la conversation. Cette réaction devant l'*emploi* du qualificatif « artistique » ne signifiait pas pour autant que la *démarche* ne méritait pas d'être considérée comme

⁸⁸⁹ M. Beardsley emploie systématiquement une majuscule pour désigner ses « Canons », nous suivons son exemple. Voir note 638, p. 244.

⁸⁹⁰ Voir note 676, p. 252.

⁸⁹¹ Peter INWAGEN, « L'Esprit et la causalité », *Igitur – Arguments Philosophiques*. Vol. 3, N°4, 1-22, tr. Sébastien Motta, p. 1-22 : note du traducteur n°6, p. 10. Pour une discussion complète de cette notion, voir le site web du *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, entrée « supervenience » : <http://plato.stanford.edu/entries/supervenience/>

⁸⁹² Voir § 5.6.2 Pratique théâtrale et intermédialité, p. 289.

⁸⁹³ Jean-Marc Larrue nous signale que les anglo-saxons accorderaient cette propriété de survenance à des notions comme « l'inscriptibilité, l'affordance, la crédibilité ».

⁸⁹⁴ Voir F. OGUET, « La choralité... », *op. cit.*, p. 244-259.

telle, ainsi qu'en témoigne l'ouvrage collectif *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art*⁸⁹⁵. Nous avons choisi plutôt de traquer dans ce que nous allions observer ou dans ce qu'on nous dirait, des indices de ce « je-ne-sais-quoi », pour reprendre la belle expression de Vladimir Jankélévitch⁸⁹⁶ qui fait survenir ou non la qualité artistique.

La survenance de la qualité artistique rejoint-elle la notion d'*artification* telle que la définit Roberta Shapiro : « L'artification désigne le processus de transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets et des activités⁸⁹⁷ » ? Sans être en mesure de trancher, il est possible qu'intervienne, dans le processus d'artification, une volonté de reconnaissance qui ne se trouverait pas forcément dans la survenance de la qualité artistique ; par exemple, Serge Proust estime que la domination symbolique, hiérarchique et matérielle des metteurs en scène au sein du théâtre public est le résultat du travail d'artification opéré depuis plus d'un siècle par les artistes, critiques et intellectuels, rien ne garantissant que cette artification puisse perdurer⁸⁹⁸. Puisque les amateurs que nous avons observés ne revendiquent pas explicitement une telle reconnaissance, nous ne nous engagerons pas plus avant dans cette direction, dans laquelle nous prendrions probablement en compte la tentative d'Axel Honneth de fonder une théorie sociale à teneur normative, tirée du modèle hégélien d'une « lutte pour la reconnaissance »⁸⁹⁹.

Pour clore cette section théorique, nous revenons au cas du théâtre pour en relever un caractère déterminant, sa dimension temporelle marquée par une irréductible non reproductibilité.

5.6.5 Le théâtre, un art de l'éphémère

La représentation théâtrale ne présente pas ce caractère de durabilité et de la stabilité qu'Hannah Arendt accorde à l'*œuvre* humaine par opposition au *travail*⁹⁰⁰. Pour H. Arendt, « c'est la marque de tout travail de ne rien laisser derrière soi, de voir l'effort presque aussitôt consommé que l'effort est dépensé⁹⁰¹ », alors que la durabilité donne à l'œuvre une indépendance par rapport aux hommes qui l'ont produit, une « objectivité » qui la fait s'opposer, au moins pour un temps, à la voracité de ses

⁸⁹⁵ M.-C. BORDEAUX, *et al.*, *Le Théâtre des amateurs...*, *op. cit.*

⁸⁹⁶ Vladimir JANKÉLEVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, 3 vol., Paris, Éditions du Seuil, Collection Points, 1980. V. Jankélévitch y consacre 480 pages

⁸⁹⁷ Roberta SHAPIRO, « Avant-propos », in Nathalie HEINICH, Roberta SHAPIRO (sous la direction de), *De l'artification*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Collection Cas de figure, 2012, p. 20.

⁸⁹⁸ Serge PROUST, « Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique », in N. HEINICH *et al.*, *De l'artification*, *op. cit.*, p. 109-110.

⁸⁹⁹ Axel HONNETH, *La Lutte pour la reconnaissance*, tr. Pierre Rusch, Paris, Les Éditions du Cerf, Passages, 2002 (éd. orig. 1992).

⁹⁰⁰ H. ARENDT, *Condition...*, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 132.

usagers qui l'« usent », précisément⁹⁰². On voit mal comment appliquer au spectacle vivant ce qu'écrit H. Arendt :

En raison de leur éminente permanence, les œuvres d'art sont de tous les objets tangibles les plus intensément « de-ce-monde »⁹⁰³ ; leur durabilité est presque invulnérable aux effets corrosif des processus naturels, puisqu'elles ne sont pas soumises à l'utilisation qu'en feraient des créatures vivantes [...]. Tout se passe comme si la stabilité du monde se faisait transparente dans la permanence de l'art [...] Les œuvres d'art sont des objets de pensée, mais elles n'en sont pas moins des objets⁹⁰⁴.

L'enregistrement d'une interprétation pourrait-il cependant lui permettre d'acquérir le statut d'œuvre, en la « figeant » ? Nous ne le croyons pas : quand nous assistons à une représentation, notre attention se déplace en permanence, tantôt sur tel interprète, tantôt sur tel élément de décor ou sur tel effet d'éclairage ; il faudrait pouvoir disposer d'un grand nombre de dispositifs d'enregistrement pour pouvoir choisir le détail sur lequel se focaliser. À titre personnel, quand nous voyons une captation d'un concert de J. Brel ou de *L'Homme de la Mancha*, les émotions que nous éprouvons ne sont qu'un pâle écho de celles que nous avons ressenties à l'époque et nous trouvons les images bien plates par rapport aux souvenirs que nous en gardons (alors que nous savons bien que les souvenirs sont des reconstructions, affectées de déformations, voire d'idéalisation). Et surtout, figer ce qui est vivant, n'est-ce pas le tuer d'une certaine manière ?

Pour certains, c'est ce caractère éphémère, fragile, qui fait tout le prix, la valeur, de l'interprétation. Mais dans ce cas, une comparaison objective est-elle possible ? Deux spectateurs assistant à la même représentation théâtrale, le même jour, situés, l'un au premier rang, l'autre au dernier auront par la force des choses deux points de vue différents : le premier pourra se plaindre de ce que tel interprète « joue en force », l'autre déplorera que tel acteur ne « porte » pas suffisamment la voix. Comment un spectateur du dernier rang peut-il apprécier une expression contenue qui traverse le regard d'un acteur ? Comment un spectateur du premier rang peut-il goûter des effets de foule lorsque la mise en scène y fait appel ?

De plus, le rapport au spectacle vivant est voué à la fugacité, alors qu'une relation avec une œuvre d'art inerte peut être revisitée et faire l'objet de variations, et le nombre de places et de représentations étant limité, certains spectateurs n'assisteront pas à la même représentation, ces représentations ne se dérouleront pas de la même façon, tel acteur sera en meilleure ou en moins bonne forme ou réagira différemment au jeu de ses partenaires.

⁹⁰² *Ibid.*, p. 188.

⁹⁰³ Nous modifions légèrement la traduction pour restituer le terme *wordly* employé par H. Arendt, voir la version anglaise disponible par exemple sur http://monoskop.org/images/e/e2/Arendt_Hannah_The_Human_Condition_2nd_1998.pdf, p. 167.

⁹⁰⁴ H. ARENDT, *Condition...*, *op. cit.*, p. 223-224.

Si nous ajoutons à ce qui précède nos observations de terrain concernant les amateurs, la question se pose également de savoir comment ceux qui n'auront pas vus le spectacle parviendront à se faire une opinion si ce qui en est dit n'en concerne que les aspects consensuels.

6 Annexe : Compléments sur la programmation des festivals

Nous résumons ici les conseils apportés par la FNCTA, les stages et fiches mis à disposition des licenciés, les statistiques sur le répertoire. Des extraits de dossiers de candidature sont proposés à partir de deux exemples parmi les rares troupes qui ont fourni des éléments sur leurs intentions artistiques. On présente ensuite des commentaires destinés aux membres d'un comité de programmation, avant d'évoquer les travaux sur l'école du spectateur qui inspirent la méthode d'analyse chorale⁹⁰⁵.

6.1 Les conseils organisationnels dans la formation d'animateur-intervenant à la FNCTA

La FNCTA propose des stages aux licenciés qui souhaitent s'engager dans une formation spécialisée, qui leur permettra de conseiller les troupes afin de favoriser le « développement d'une pratique amateur de qualité »⁹⁰⁶ :

Les Animateurs-Intervenants sont des licenciés de la FNCTA capables, à l'issue d'un cursus de formation spécifique, de servir de relais et de personnes ressources au sein de leur Union régionale.

Au départ : peut devenir Animateur-Intervenant tout licencié FNCTA

- qui aime le théâtre
- qui le pratique depuis plusieurs années en amateur
- qui adhère aux missions et aux valeurs de la FNCTA
- qui veut aller plus loin en mettant ses compétences au service du théâtre amateur
- qui a envie d'acquérir un complément de formation pour y parvenir

À l'arrivée ...

- un « animateur », c'est-à-dire quelqu'un qui a des outils, des méthodes, des connaissances

⁹⁰⁵ Voir § 2.2 Une formation des membres de jurys et de bénévoles à l'analyse chorale, p. 123.

⁹⁰⁶ Source : <http://www.fncta.fr/stages/animateurs.php>, consulté le 10 septembre 2016

• un « intervenant », c'est-à-dire quelqu'un qui agit pour mettre en place des projets, des structures, des stages, des budgets...

• un « animateur - intervenant » qui travaille dans le sens des missions de la FNCTA dans le but de contribuer au plus près du terrain au développement d'une pratique amateur de qualité.

Le « contrat »

Le cursus d'Animateur-Intervenant engage la responsabilité de trois parties, autour d'un contrat moral :

L'UNION RÉGIONALE

- reçoit la candidature et la valide ;
- assure le suivi de la formation de l'Animateur-Intervenant ;
- associe étroitement l'Animateur-Intervenant à ses structures et projets ;
- participe au financement de sa formation.

LA FÉDÉRATION

- valide la candidature ;
- assure les modules de formation ;
- finance les frais pédagogiques, logistiques et de déplacement.

L'ANIMATEUR-INTERVENANT

- s'engage à suivre sérieusement et complètement l'ensemble de la formation ;
- s'engage à faire un suivi de sa formation avec le président de l'Union Régionale ;
- s'engage à mettre ses compétences au service de la Fédération à travers son travail au sein de son Union Régionale et de son Comité Départemental ;
- s'engage à participer financièrement aux frais de réalisation de sa formation (15 à 20%).

Le cursus est échelonné sur 36 mois environ et comprend 6 stages, dont 4 sont obligatoires :

- Troupe, répertoire, public
- Comment parler d'un spectacle que j'ai vu ?
- Animer un atelier théâtre
- Mise en scène

Pour postuler

Candidature auprès du président de l'Union Régionale par l'intermédiaire du Comité Départemental (s'il existe)

Entretien de motivation et de ciblage avec le président de l'Union Régionale

Validation de la candidature par le vice-président « Action Formation » de la Fédération

Bilans intermédiaires et mise en pratique au sein de l'Union Régionale, en particulier par :

- la participation au Conseil d'Administration de l'Union Régionale et du Comité Départemental
- le choix d'un sujet d'approfondissement personnel
- et la participation aux projets régionaux et départementaux (stages, festivals, rencontres...).

Bilan et soutenance au sein de l'Union Régionale

On trouvera ci-dessous les grandes lignes du manuel rassemblant les principaux points abordés pendant les stages de formation d'animateur-intervenant⁹⁰⁷ :

L'association 1901

- Principes généraux
- Formalités
- Statuts types

Les pouvoirs publics

- Municipalité - Communauté de Communes
- Conseil Général
- Jeunesse et Sports – Direction Départementale
- Conseil régional
- Jeunesse et Sports – Direction Régionale
- Direction Régionale des Affaires Culturelles – DRAC

Les autres partenaires

- Les sociétés d'auteurs
- Les sponsors
- Les enseignants
- Les autres associations culturelles – DRAC

Les manifestations

- Rencontres
- Festivals
- Concours
- Le Masque d'Or
- La Charte des manifestations

La formation

- Les stages

⁹⁰⁷ FNCTA, *Mémento de l'animateur intervenant*, document interne, version septembre 2012.

- Les cours
- Les assurances
- L'information
- La demande de subvention
- Le parc de matériel

En matière de responsabilité des organisateurs de festivals, le manuel précise :

Les organisateurs devront donc avoir le souci de la qualité des spectacles présentés, chaque prestation médiocre ou inadaptée portant atteinte à l'image de l'« amateur ». Si un jury de festival doit établir un palmarès, les organisateurs veilleront à éviter l'attribution de tout prix « individuel »⁹⁰⁸.

Et, en ce qui concerne les concours :

Il est certain cependant que le concours offre plus d'intérêt pour le public, surtout si un droit de vote lui est accordé. Dans ce dernier cas, il est indispensable de veiller à l'impartialité du corps électoral qui pourrait faire preuve de chauvinisme si sa propre équipe théâtrale concourait ; cette difficulté entraîne bien souvent les organisateurs à faire appel à un jury qualifié et indépendant pour attribuer les récompenses prévues au règlement⁹⁰⁹.

6.2 Les stages et fiches techniques proposés par la FNCTA

La FNCTA propose à ses adhérents des stages animés par des artistes professionnels. Au calendrier 2016, on trouve par exemple :

- « Souffle et voix », encadré par Laetitia Plante, du 17 février au dimanche 21 février 2016, à Fréjus ;
- « Quelques mécaniques du rire », encadré par Pierre Guillois, du 11 au 15 avril 2016, à Rennes ;
- « Mise en scène », encadré par Laurent Ziveri, du 26 au 30 octobre 2016, à Fréjus.

Les coûts de participation se situent entre 400 et 450 € (pension complète et frais pédagogiques). Pour les animateurs intervenants, Relais Jeunes, Président d'UR et de CD : sous réserve de l'accord

⁹⁰⁸ *Mémento de l'animateur intervenant FNCTA* (Document interne dactylographié) § IV-2 – Les festivals, p. 16.

⁹⁰⁹ *Mémento de l'animateur intervenant FNCTA* (Document interne dactylographié) § IV-2 – Les concours, p. 16

de l'UR, la participation demandée est de 100 € pour le stagiaire et de 100 € pour l'Union. Le reste est pris en charge par la FNCTA nationale⁹¹⁰.

D'autre part, un certain nombre de fiches techniques sont à la disposition de tous les licenciés FNCTA, téléchargeables depuis l'espace adhérent qui leur est réservé sur le site⁹¹¹ :

- Animer un atelier théâtre
- Atelier d'initiation à la pratique théâtrale
- Autorisation parentale ANNUELLE
- Autorisation parentale PONCTUELLE
- Bénévoles et Amateurs : Cadre juridique de leurs interventions
- Chèque Emploi Associatif
- Comment choisir un texte à jouer ?
- Comment postuler à un festival international via la FNCTA ?
- Comptabilité associative : quelques principes de base à connaître (sept. 2008)
- Construire un personnage par l'improvisation
- Créer son blog
- Créer un Site
- Droit à l'Image - Autorisation de captation
- Du texte à sa mise en scène... la dramaturgie
- Être animateur / metteur en scène dans une troupe de théâtre
- Fiche sanitaire de liaison
- Formations, stages, ateliers... et plus si affinités
- Guide Théâtre Jeunes
- Immatriculation au Répertoire SIRENE / GUSO
- La demande de subvention
- La musique au théâtre
- Les Centres de ressources FNCTA pensez-y !
- Les outils du web
- Les pratiques théâtrales en amateur : Quels enjeux ? Quels partenariats ?

⁹¹⁰ Source : site de la FNCTA, <http://www.fncta.fr/newsletter/newsletter.php?id=41>, consulté le 23 juillet 2016.

⁹¹¹ Site de la FNCTA, <http://www.fncta.fr/accueil/index.php>, consulté le 31 mars 2016.

- Liste des Collections de Théâtre pour la jeunesse
- Matériel d'éclairage - 2
- Matériel d'éclairage : découvrez le B.A.-BA (juillet 2008)
- Organiser un festival de théâtre (janvier 2009)
- Réalisation d'un décor
- Renouvellement des adhésions en ligne
- Site Internet FNCTA
- Taxe fiscale sur les spectacles (mise à jour janvier 2012)
- Type de Statuts d'une association

6.3 Les fiches de lecture de la FNCTA

Un numéro de la revue *Théâtre & Animation* spécial répertoire est paru en janvier 1984 avec 800 pièces d'auteurs ou d'adaptateurs contemporains, suivi d'un autre en octobre 1987 avec 400 titres. En avril 1993, une troisième édition de 650 titres reprend certaines fiches des précédentes éditions et de nouvelles fiches. Ces trois éditions ont été réalisées en collaboration avec la SACD. Parallèlement à ces répertoires, des fiches sont parues dans les numéros habituels de *Théâtre & Animation* avec leur propre numérotation. [source : Courriel du délégué général de la FNCTA, 2016-03-22]

Ces fiches, au format A5, qui se trouvent dorénavant en troisième page de couverture de la revue (ce qui permet de les conserver dans un classeur, sans avoir à faire de photocopie), précisent les rubriques suivantes :

- Titre ;
- Auteur ;
- Éditeur ;
- Durée ;
- Distribution ;
- Style général ;
- Argument ;
- Personnage ;

- Remarque (Exemple : « *Le langage et les tournures de phrase sont très enfantins. Il y a souvent des petit monologues d'une trentaine de lignes qui peuvent être durs à apprendre pour des enfants* »)

L'ensemble des fiches parues est progressivement mis en ligne sur le site de la FNCTA dans l'espace accessible aux adhérents et aux licenciés, consultable grâce à un moteur de recherche (toute reproduction est interdite sans demande d'autorisation préalable à la FNCTA). Les critères de recherche proposés sont les suivants :

- Auteur ;
- Éditeur ;
- Répertoire jeune ;
- Nombre de personnages féminins ; Nombre de personnages masculins ; Nombre total de personnages (ou Distribution variable) ;
- Durée entre {nombre de minutes minimum} et {nombre de minutes maximum}.

Illustration 8. Moteur de recherche et exemple de fiche de lecture FNCTA



Fiche de lecture		966
Sylvain Levey [Editions théâtrales]		
1h 5mn	2 hommes, 3 femmes	

- Dans la joie et la bonne humeur -

Style général : Comédie sur le monde impitoyable de l'entreprise. Une comédie qui devient vite grinçante. Les personnages sont ballottés et n'existent bientôt plus. Le drame se profile à l'horizon.

Argument : Une comédie où Bruno suit sa vie de père de famille, un peu absent. Son travail est prenant. Normal ? Oui, sauf qu'il est un cadre en ressources humaines dont la tâche consiste à licencier et à délocaliser. Moins drôle. Certains s'en tirent avec un ulcère, d'autres s'immolent dans leur usine. De l'ouvrier au directeur des ressources humaines, Sylvain Levey s'attache à peindre l'humain décoloré sur le tableau moderne de notre société libérale. Vingt-deux parcours d'employés y sont dessinés. Fresque humoristique et grinçante. Critique de notre société libérale et occidentale où le profit immédiat sert de hall d'exposition à ces tableaux humains sacrifiés sur l'autel des actionnaires. Une comédie qui entraîne le spectateur vers l'ironie, le sordide, le cynisme.

Personnages : Des personnages qui peuvent s'exprimer avec l'ironie du sourire mais les dents serrées.

Décors : L'entreprise. Les portes. Les boîtes.

Remarque : L'une des questions en toile de fonds : pourquoi plaçons-nous le travail sur un piédestal, au centre de notre existence. Est-ce là l'essentiel ?

6.4 Les troupes de la FNCTA ont joué

La FNCTA dresse chaque année un bilan des pièces jouées par les compagnies affiliées⁹¹². Jusqu'à quel point peut-on faire une comparaison entre les auteurs et les pièces représentées pendant l'année, d'une part, et les auteurs et les pièces à l'affiche des festivals, d'autre part ? En ne retenant que les auteurs ayant donné lieu au moins à cinq mises en scène et en excluant les montages de textes, les statistiques FNCTA pour l'année 2013-2014 conduisent au résultat suivant, par ordre décroissant. Nous établissons le tableau qui suit à partir des données accessibles aux licenciés :

Tableau 8. Auteurs les plus représentés par les troupes FNCTA en 2013-4

Auteur	Mises en scène
MOLIÈRE	31
FEYDEAU Georges	17
SCHMITT Éric -Emmanuel	14
ALÈGRE Jean-Paul	13
RIBES Jean-Michel	13
CAMOLETTI Marc	11
LABICHE Eugène	10
MARTINEAU Jean-Claude	10
BAFFIE Laurent	9
DE OBALDIA René	9
SHAKESPEARE William	8
SIBLEYRAS Gérald	8
ASSOUS Éric	7
GRUMBERG Jean-Claude	7
IONESCO Eugène	7
MARTINEZ Jean-Pierre	7

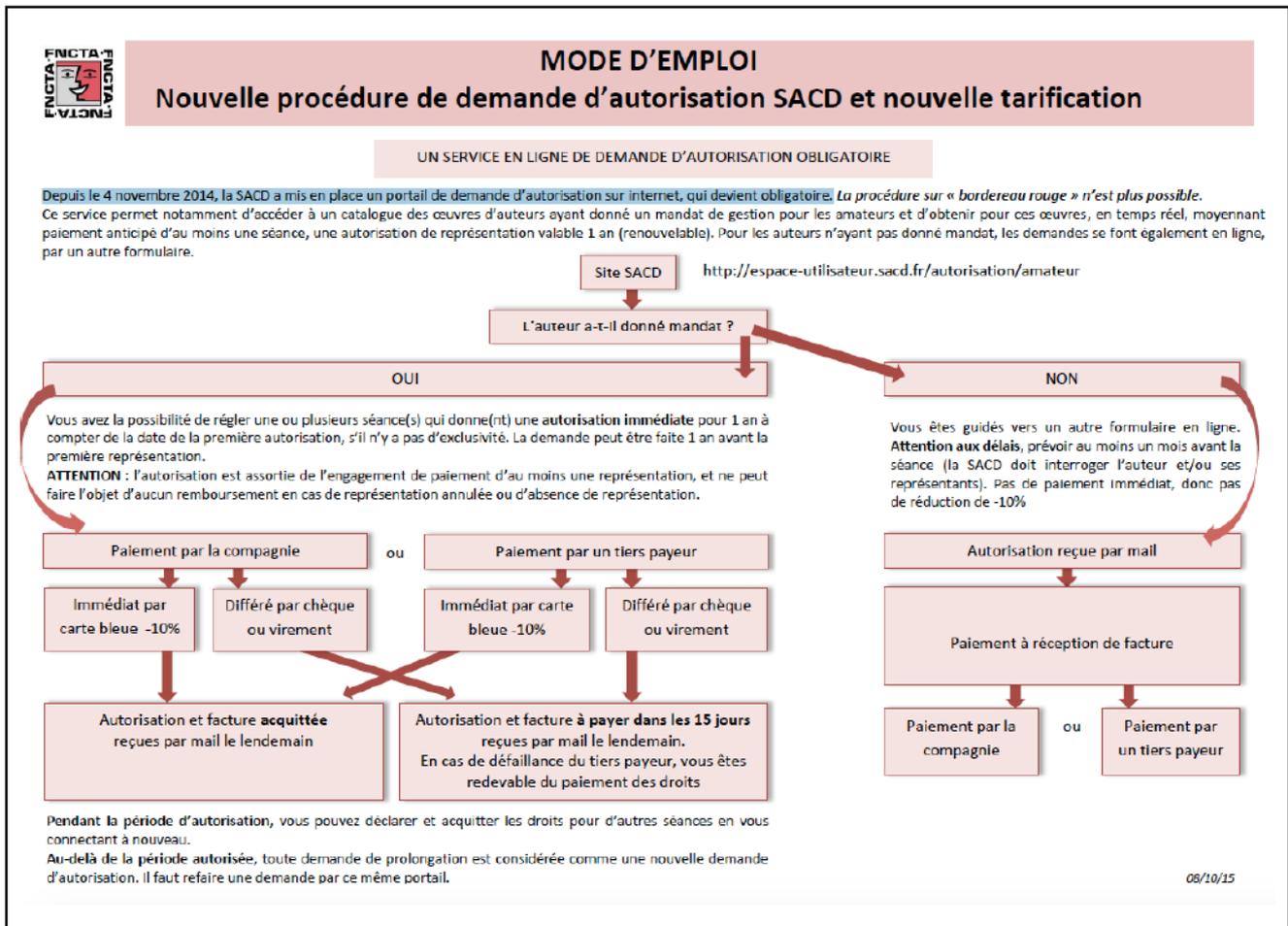
⁹¹² Voir sur le site <http://www.fncta.fr/accueil/index.php>, onglet Répertoire > Nos compagnies ont joué. Les troupes affiliées ont accès dans l'espace réservé aux licenciés au tableau Excel, ce qui permet de faire des recherches par auteur, titre, etc.

Auteur	Mises en scène
FOISSY Guy	6
KATCHA Vahé	6
RENAUDE Noëlle	6
TABURET Yvon	6
THOMAS Robert	6
ANOUILH Jean	5
CHEVRET Jean-Marie	5
DANAUD Jean-Claude	5
DE VOS Rémi	5
DURAS Marguerite	5
GOLDONI Carlo	5
PAGNOL Marcel	5
PIRANDELLO Luigi	5
ROSSIGNOL Christian	5

Une comparaison avec le théâtre professionnel aurait pu être intéressante ; nous avons sollicité Jean-Paul Alègre à ce sujet, qui nous a répondu que ces données ne sont pas faciles à rassembler : contrairement à ce qui se passe pour les amateurs où il y a des statistiques fiables, il n'y a pas de statistiques globales pour les productions professionnelles. Chacun a ses chiffres, selon ses méthodes de collecte et les taux de réponses : le Syndicat National Des Entreprises Artistiques et Culturelles (SYNDEAC) dispose de ses propres statistiques et le Syndicat National des Scènes publiques (SNSP) a également les siennes, ou encore l'Association du Théâtre Privé (ATP). La SACD, ne peut pas révéler les chiffres des perceptions, qui restent assimilables à des salaires et donc ne peuvent être dévoilés publiquement.

6.5 Les démarches à effectuer envers la SACD

La FNCTA informe les troupes licenciées des démarches à suivre pour demander les autorisations à la SACD. On trouvera ci-dessous la fiche disponible sur le site dans l'espace réservé aux licenciés⁹¹³ :



⁹¹³ <http://www.fncta.fr/adherent/declaration-sacd.php>, consulté le 11 septembre 2016.

Un nouveau barème de tarification

Pour tout projet dont l'autorisation est accordée après l'ouverture de ce service en ligne, le 4 novembre 2014, une nouvelle tarification est appliquée. La perception des droits d'auteur devient forfaitaire et se calcule sur la jauge estimée et sur le prix moyen du billet d'entrée. Les compagnies affiliées à la FNCTA bénéficient toujours d'une réduction sur les droits d'auteur. Une réduction supplémentaire de 10% est créée pour les œuvres d'auteurs ayant donné mandat dont les droits sont payés en ligne au moment de la demande d'autorisation. Nous vous conseillons d'effectuer vos démarches le plus tôt possible afin de pallier les aléas (auteur n'ayant pas donné mandat, interdiction ou exclusivité) et au plus tard 1 mois avant la représentation.

Tarif Billet/entrée (prix moyen théorique du billet)	Tarifs Troupes FNCTA			Tarif général (troupes non fédérées)		
	Jauge salle estimée inférieure à 101 places	Jauge salle estimée comprise entre 101 et 200 places	Jauge salle estimée supérieure à 200 places	Jauge salle < 101 places	Jauge salle entre 101 et 200 places	Jauge salle > 200 places
Gratuit	45 € HT	51 € HT	57 € HT	60 € HT	66 € HT	72 € HT
Majoré représentation gratuite *		60 € HT			80 € HT	
Inférieur à 6 €	75 € HT	85 € HT	95 € HT	100 € HT	110 € HT	120 € HT
Entre 6 € et 10 €	80 € HT	90 € HT	100 € HT	110 € HT	120 € HT	130 € HT
Supérieur à 10 €	100 € HT	110 € HT	120 € HT	130 € HT	140 € HT	150 € HT
Majoré représentation payante *		130 € HT			165 € HT	

* Le tarif majoré s'applique : en l'absence de demande d'autorisation reçue par la SACD un mois avant les représentations (excepté pour les demandes effectuées en ligne sur le portail dédié et validées par la SACD) ; pour toute déclaration de séance postérieure à la représentation ; en l'absence d'informations sur le nombre exact de représentation donnée (la SACD facturera 3 représentations à tarif majoré) ; en l'absence d'information sur la jauge et le prix moyen du billet (il sera fait application de la tarification pour un prix du billet supérieur à 10 € et une jauge comprise entre 101 et 200 places).

Avec la remise de - 10% (en cas de paiement en ligne par carte bancaire avant les représentations sur le portail dédié aux auteurs ayant donné mandat) :

Tarif Billet/entrée (prix moyen théorique du billet)	Tarifs Troupes FNCTA			Tarif général (troupes non fédérées)		
	Jauge salle estimée inférieure à 101 places	Jauge salle estimée comprise entre 101 et 200 places	Jauge salle estimée supérieure à 200 places	Jauge salle < 101 places	Jauge salle entre 101 et 200 places	Jauge salle > 200 places
Gratuit	40,50 € HT	45,90 € HT	51,30 € HT	54 € HT	59,40 € HT	64,80 € HT
Inférieur à 6 €	67,50 € HT	76,50 € HT	85,50 € HT	90 € HT	99 € HT	108 € HT
Entre 6 € et 10 €	72 € HT	81 € HT	90 € HT	99 € HT	108 € HT	117 € HT
Supérieur à 10 €	90 € HT	99 € HT	108 € HT	117 € HT	126 € HT	135 € HT

Les sommes perçues au titre du droit d'auteur sont majorés, lors de la facturation, de la TVA au taux en vigueur (actuellement 10%). Certains auteurs peuvent demander un taux de perception supérieur.

Rappel Les représentations des œuvres du répertoire de la SACD sont subordonnées à la délivrance par l'intermédiaire de la SACD d'une autorisation particulière et expose dans les limites et conditions suivantes :

- ❖ La demande d'autorisation de représentation doit être faite auprès de la SACD au moins un mois avant la date prévue de la première représentation, sur le site Internet de la SACD via le service dédié aux compagnies de théâtre amateur.
- ❖ Le titulaire de l'autorisation ne peut en transférer le bénéfice à un tiers sans le consentement exprès de l'auteur, donné par l'intermédiaire de la SACD. Il ne peut prétendre en aucun cas au versement de quelque somme que ce soit par le bénéficiaire d'un transfert d'autorisation ou d'une renonciation à l'autorisation.
- ❖ Toute diffusion, transmission ou fixation sur un autre support, nécessite une autorisation spécifique et préalable du ou des auteurs concernés, sauf pour des extraits d'une durée inférieure à trois minutes réalisés ou diffusés à des fins publicitaires.

Les compagnies s'engagent à respecter scrupuleusement le droit moral de l'auteur dans toutes ses composantes. Sauf consentement exprès de l'auteur, elles ne peuvent notamment, modifier le titre du spectacle, pratiquer des coupures ou permettre aux interprètes d'en changer le texte. Le nom de l'auteur sera cité de façons systématique sur tous les documents destinés à être communiqués au public et à la presse.

Attention : sans autorisation, les représentations qui seraient malgré tout données seraient considérées comme un acte de contrefaçon qui est sanctionné par la loi.

Nous restons à votre disposition pour vous guider dans vos démarches : votre interlocutrice au siège de la FNCTA pour toutes les questions relatives aux droits d'auteur est Sophie Gascon. Vous pouvez la joindre du lundi au vendredi, de 9h à 13h, au 01 45 23 36 46, ou lui écrire au 22 rue de la Chaussée d'Antin - 75009 Paris, ainsi qu'à l'adresse e-mail secretariat@fncta.fr

6.6 Extraits de dossiers de candidature à des festivals

6.6.1 *Le Théâtre ambulant Chopalovitch par La Trappe*

Les acteurs du *Théâtre ambulant Chopalovitch* n'ont pas la moindre idée du niveau auquel ils exercent la purification de la vie [...] et montrent une méconnaissance totale et par là-même une non-reconnaissance de l'influence qu'ils exercent par leur travail, dont la caractéristique principale est l'entrelacement de la réalité et du mirage. [...] *Où est réellement la frontière entre la vie et le théâtre ? Est-elle là-bas, où est la rampe ? Et même, cette frontière existe-t-elle ?* [...] C'est Philippe qui va porter à son point ultime le rapport complexe

qu'entretennent théâtre et réalité. Peut-être avait-il un double masque. D'abord le masque de l'acteur. Et en-dessous le masque du fou ?⁹¹⁴.

6.6.2 ***Le Marionnettiste de Łódź* par les Caquetants**

Pour souligner la rupture entre le délire de la pensée de Finkelbaum et le monde extérieur, le décor est dépouillé à l'extrême : supprimés, les murs de la chambre deviennent une métaphore de l'enfermement subi et consenti ; atomisés, les accessoires sont remplacés par des bruitages, accentuant le doute de leur réalité ; seuls subsistent les souvenirs tangibles, qui reviennent en mémoire au travers d'une musique presque continue et en partie improvisée par trois musiciens. Ceux-ci impulsent un rythme à la déraison intérieure de Finkelbaum, tout puissant dans son monde fictif de marionnettes sans visage, incarnations des silhouettes indistinctes et numérotées qui furent prises dans la tourmente du III^e Reich. / Le monde extérieur incitant Finkelbaum à sortir est choisi le plus réaliste possible, les éclairages soulignant le contraste entre les deux mondes. / L'embrasement final symbolise le renoncement du héros à sa folie et son acceptation de s'incarner dans un monde réel mais qui demeure à jamais inquiétant.⁹¹⁵

6.7 **Commentaires de l'ADEC-maison du théâtre amateur sur les évaluations de spectacles**

Pour le 13^{ème} festival Scènes d'automne, cinq séances de trois heures ont rassemblé les membres du Comité de Sélection⁹¹⁶ et deux points spécifiques d'une heure ont été tenus en Conseil d'Administration.

Au sein du comité dont nous faisons partie, nous avons repris le modèle utilisé par nos collègues de l'ADEC 56 pour le festival qu'ils organisent à Josselin ; nous avons proposé d'utiliser de préférence une échelle comprenant cinq positions : nous avons retenu de notre parcours

⁹¹⁴ Ces propos sont rapportés par Richard Bunel, qui a mis en scène cette pièce à l'occasion du spectacle de sortie de la 60ème promotion de l'E.N.S.A.T.T. en 2001, voir <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Theatre-ambulant-Chopalovitch/ensavoirplus/idcontent/11834>.

⁹¹⁵ Pour la présentation complète, voir <http://caquetants.wix.com/accueil#!le-marionnettiste-de-lodz/c1nwz>.

⁹¹⁶ La dénomination « Comité de Sélection », était celle employée en 2014. Ultérieurement, nous avons fait part des remarques que nous avons recueillies au sujet de la terminologie employée, en assistant à d'autres festivals. Le Conseil d'Administration de l'ADEC-Maison du théâtre amateur a alors décidé de suivre le choix du COC, préférant employer le terme de « programmation » pour éviter les réticences, voire les rejets, suscités par la notion de jugement associée au terme de « sélection ».

professionnel, dans lequel nous avons participé à de nombreuses évaluations subjectives⁹¹⁷, qu'un tel choix permet aux personnes auprès de qui une enquête est menée de moduler leur opinion⁹¹⁸.

Après ses trois premières réunions, le Comité de Sélection résumait les conseils :

« Une évaluation collective est portée par l'ensemble des membres du [Comité de sélection (CS)] sur la base des présentations et commentaires qui ont précédé. Une attention particulière est portée sur la diversité, l'originalité, la technique et d'autres remarques. Puis cette évaluation se résume à une seule valeur sur l'échelle et doit faire l'objet d'un consensus, en fonction duquel le spectacle est décrété : " non retenu, sélectionnable, retenu ".

Il est convenu entre les membres du CS que cette première sélection sera à reprendre en considération quand l'ensemble des spectacles aura été vu. Il pourra alors se faire qu'un spectacle sélectionné dans un premier temps soit en définitive retenu ou non ou qu'un spectacle retenu dans un premier temps ne soit pas sélectionné en définitive, compte tenu des spectacles vus entre temps et des créneaux disponibles. Un spectacle non retenu dans un premier temps peut aussi devenir sélectionnable. Cela peut être le cas s'il apparaît que les critères qui lui ont été appliqués étaient trop sévères ou s'il est apparu entre temps que le spectacle a évolué favorablement, par exemple.

Le CS remarque qu'il pourrait être souhaitable à l'avenir que les évaluateurs notent, le cas échéant, l'émotion d'ensemble qu'un spectacle aura suscitée : joie, tendresse, etc.⁹¹⁹ »

Ce compte rendu fournissait un guide d'utilisation de la grille :

« La grille d'évaluation [que nous avons mise au point] est l'outil essentiel d'estimation et de pondération qui sera utilisée par les membres du Comité de Sélection (CS). La décision est prise à l'unanimité de se servir de la grille jointe. Cette grille est à considérer comme une aide dans la formulation des raisons qui conduisent à proposer (ou à décliner) la sélection d'un spectacle. La grille est composée de deux parties qui s'éclairent mutuellement : les commentaires sur les points forts et les points faibles correspondent aux impressions d'ensemble, que les critères permettent de détailler de façon analytique. L'utilisation de ces deux parties permet d'orienter l'attention pour être en mesure de s'appuyer sur les motifs les plus objectifs possibles quand il s'agira de retenir un spectacle de préférence à un autre, le cas échéant. La grille n'est pas le couperet d'un jugement qu'on porterait mais un appui pour déplacer le regard (depuis l'impression personnelle ressentie par l'évaluateur vers le regard que pourront porter sur ce spectacle les spectateurs du festival) dans la recherche de cette diversité dans la qualité [...]. Analyse de la grille et décisions principales :

⁹¹⁷ Au sein de France Télécom, nous avons notamment travaillé dans divers secteurs chargés d'évaluer l'acceptabilité des nouveaux services (Minitel, Télévision Numérique, Terminaux) auprès des futurs utilisateurs. Il s'agissait de déterminer comment coder les images et les sons de façon à ce que les dégradations soient acceptables en termes de qualité attendue, voir Jonathan STERNE, « Of MPEG, measurement and men », *MP3. The Meaning of a Format*, Durham, Duke University Press, Collection « Sign, Storage, Transmission », 2012, p. 148-183.

⁹¹⁸ Ce choix n'est pas forcément adapté si l'on veut éviter que des options artistiques un peu risquées ne soient écartées parce que non consensuelles, voir la position du président de la FNCTA, 9.2 Entretien O03 (Patrick Schoenstein), p. 346.

⁹¹⁹ *Comité de sélection (CS) du festival de Chartres 2014. Synthèse de la réunion du 03/04/2014*, document interne ADEC-Maison du théâtre amateur.

- Rappel : la grille a été construite pour les sélections [...] en s'appuyant sur celles utilisées par la FNCTA et par l'ADEC 56.

Il est décidé à l'unanimité que :

- Il n'y a pas d'obligation de remplir tous les critères (tous les spectacles ne s'y prêtent pas forcément)
- Le CS doit privilégier la diversité dans ce qu'elle a de meilleur
- Sur la question de l'élargissement territorial d'accueil des troupes (attention aux frais) :
 - . la programmation concerne majoritairement les troupes d'Ille et Vilaine
 - . élargissement possible aux troupes de la région Bretagne, voire Grand Ouest
 - . acceptation d'une troupe extérieure au Grand Ouest si intérêt manifeste

AUTRES CRITERES POSSIBLES D'EVALUATION

Bien qu'il soit souhaitable que chaque biennale reste originale et ouverte, l'expérience des éditions précédentes (notamment 2011) compte aussi. [...]

D'autres critères possibles peuvent intervenir lorsqu'il y a à trancher entre plusieurs spectacles candidats :

- Notion d'originalité. Oui si plusieurs membres du CS le jugent car la notion d'originalité étant difficile à définir, c'est lorsqu'une majorité de membres du CS estime qu'un spectacle fait preuve d'originalité que ce critère pourra éventuellement départager des spectacles en concurrence : la notion d'audace peut alors entrer en ligne de compte, par le caractère intéressant et novateur du spectacle.
- Faut-il donner un " coup de pouce " à une création ? (on entend ici par création un spectacle joué la première fois au festival). Pas forcément : les troupes naissantes ne font l'objet d'aucun régime particulier et sont traitées comme les autres, sans faveur ni défaveur *a priori*.
- Troupes ayant joué lors de l'édition précédente (2011) : critère en soi. A qualité égale une troupe n'ayant pas joué en 2011 serait prioritaire.
- Spectacles qui ont beaucoup tourné autour de Rennes ou aggro : pas de régime particulier. Le critère n'interviendrait qu'en cas de concurrence entre spectacles par ailleurs de mérite égal en préférant choisir un spectacle qui aura eu moins de chances d'avoir été vu.
- Les spectacles sont de nature principalement théâtrale mais des ouvertures sont possibles vers d'autres formes d'expressions (danse, musique..) si le propos et la démarche sont cohérents et pourquoi pas en lien avec le théâtre et conformément à l'objectif d'innovation par l'approche globale des pratiques en amateur (voir le projet de l'ADEC 2013-2015).
- Notion d'" aventure collective ". Le spectacle est présenté par une " troupe " ou une " compagnie ", cela représente donc un certain nombre de comédiens et on sera sensible aux efforts déployés pour donner à chacun une place à sa mesure dans la représentation. Cependant, si au nom de la " qualité-diversité ", quelques bons spectacles présentés par 2 ou 3 comédiens émergent, pourquoi pas !
- Implication dans le festival des divers participants. Très souhaitable, au minimum comme spectateurs d'autres pièces. Reconnaître cependant que ce n'est pas toujours possible pour des raisons de temps, de

distance... Des réflexions sont à mener avec les organisateurs Pôle Sud et Boréale(s) sur l'implication et le bénévolat dans le festival : logistique, technique, fil rouge, etc. Les bénévoles de l'Adec se sont bien mobilisés en 2011 et seront à nouveau sensibilisés. À l'avenir, pourquoi ne pas imaginer un temps plus festif pour fédérer les enthousiasmes ?

- Contraintes techniques : Suite aux travaux en cours au Pôle-Sud, les conditions de jeu et de travail pour les comédiens et les techniciens seront nettement améliorées. Durée maxi des spectacles : 2 heures. Les fiches techniques des compagnies sont à demander pour optimiser les ordres de passages sur scène compte tenu notamment des temps de montage respectifs.
- Nombre de personnes à avoir VU le spectacle (pas un DVD) avant sélection ou non. 2 personnes au minimum et si possible. Les membres du CA et du CS mais quand cela n'est pas possible éventuellement des personnes " ressources " de confiance, c'est-à-dire des personnes ayant une expérience et un parcours qui leur permettent de comprendre notre démarche et de la partager.
- Un entretien avec le metteur en scène à l'issue du spectacle peut être utile et souhaitable pour éclairages et commentaires de sa part (entretien non critique de la part du membre du CS) sur le parti pris et la démarche artistique. [...] »

Une nouvelle version, mise au point pour le prochain festival de Chartres-de-Bretagne 2017, réduit les échelles d'évaluation à trois libellés, laissant la possibilité d'en proposer un, s'ils ne conviennent pas ; la description synthétique mentionne les points forts et les points à améliorer ; un ressenti exprimé à la sortie du spectacle (« à chaud ») est attendu ; il est demandé de synthétiser l'analyse en trois mots clés avant de résumer l'impression générale.

6.8 L'ANRAT et l'école du spectateur

« L'analyse chorale » est le produit de réflexions menées par une soixantaine de personnes, réunies à la Chartreuse d'Avignon, qui souhaitent dépasser le cadre de « l'école du spectateur ». « L'école du spectateur » a été impulsée par l'Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale (ANRAT).

[L'ANRAT est née en 1983] d'un désir commun d'hommes et de femmes, artistes et enseignants mais aussi responsables ministériels, réunis dans un esprit militant pour incarner une certaine idée de l'éducation et d'une conception du théâtre public héritée de Jean Vilar. L'association affirme dès le départ la place que le théâtre doit acquérir au sein de l'institution scolaire comme vecteur pédagogique de l'émancipation, de la transformation et comme espace de construction des citoyens. Elle affirme la vertu pédagogique de la présence de l'artiste à l'école, en " partenariat " avec les enseignants⁹²⁰.

⁹²⁰ <http://www.anrat.net/pages/histoire>, consulté le 29 septembre 2016.

Directeur de l'ANRAT de 2000 à 2009, Jean-Pierre Lorient a initié et conduit le travail qui a produit la Charte nationale de l'École du spectateur en 2008-2009⁹²¹. L'école du spectateur repose sur trois principes : « la fréquentation de l'œuvre, la contextualisation de l'œuvre et la pratique artistique⁹²² ».

⁹²¹ On trouve cette charte à l'adresse http://www.occe.coop/~thea/IMG/pdf/_Charte_ecole_du_spectateur-2.pdf, consultée le 29 septembre 2016.

⁹²² <http://www.anrat.net/pages/ecole-du-spectateur>, consulté le 29 septembre 2016.

7 Annexe : Participations, observations, entretiens

Nous commençons par compléter la présentation qui a été faite de la démarche personnelle, avant de détailler le corpus retenu : manifestations auxquelles nous avons assisté, listes des spectacles et entretiens.

7.1 Un engagement qui dépasse les festivals retenus

Alliant engagement pratique et théorie, ma démarche a également été nourrie par d'autres événements auxquels j'ai participé à des titres divers⁹²³.

Dans un premier temps de ma recherche, j'ai participé au stage organisé par le Théâtre du Peuple de Bussang en liaison avec le spectacle de l'été 2013, *La jeune fille folle de son âme*, de Fernand Crommelynck, mis en scène par Michael Delaunoy, directeur du théâtre du Rideau de Bruxelles. Ayant eu le privilège de faire partie des amateurs sélectionnés pour jouer en compagnie des professionnels, j'ai été intégré à l'équipe professionnelle pendant toute la phase de création, avant de jouer vingt-six représentations devant quelque douze mille spectateurs et de reprendre les rôles que je tenais en octobre de la même année à la reprise bruxelloises, au théâtre Marni, pour seize représentations devant deux mille cinq cents spectateurs. Cette immersion profonde m'a fait vivre au quotidien ce que l'exigence de qualité artistique implique, éprouver réellement les différences entre les conditions de répétition des amateurs et celles des professionnels. Sur une période de courte durée, par rapport à un engagement dans une carrière professionnelle et à l'abri des risques économiques, j'ai pris concrètement conscience de ce que je ne pensais que sur un plan théorique : si on peut comparer un travail de plusieurs heures par jour, dans la continuité, avec un travail sur de plus courtes périodes mais étalé dans le temps, les conséquences en termes de processus de création ne sont pas les mêmes. Dans un cas, on peut reprendre d'une séance à l'autre en se souvenant des acquis de la veille, des associations d'idées peuvent surgir quand on s'y attend le moins, au moment où la fatigue se fait sentir ; dans l'autre, le travail a eu le temps de se déposer,

⁹²³ Compte tenu de l'engagement personnel relaté ici, ce passage est écrit à la première personne du singulier.

on bénéficie alors d'un certain recul, on peut aussi être victime d'oublis. Cette expérience m'a profondément marqué, tant dans ma vie personnelle et de comédien amateur que dans ma démarche de chercheur. À cette époque, mon sujet n'était pas encore circonscrit et les entretiens que j'ai menés avec des metteurs en scène professionnels rencontrés à Bussang, ainsi qu'avec des comédiens professionnels et amateurs, portaient sur la question de l'exigence artistique. Certaines des réflexions recueillies à cette occasion ont influencé la suite de la recherche⁹²⁴.

7.2 Résumé du corpus

Compte tenu du temps consacré à chaque entretien, qui durait entre une demi-heure et une heure, nous n'avons demandé qu'aux personnes directement impliquées dans les festivals, soit au titre d'organisateur, soit en tant que participant, si elles acceptaient de nous faire part de leur expérience. Après l'annonce du thème, la première question posée systématiquement à la personne était de savoir si elle souhaitait des précisions, puis nous lui demandions comment elle préférait que se déroule l'entretien et il est remarquable que la réponse ait été invariablement : « je préfère que tu me poses les questions » mais que, dès la première question ouverte, la personne témoigne de son propre vécu avec suffisamment d'enthousiasme⁹²⁵ pour que notre rôle se cantonne à vérifier que tous les points que nous souhaitons aborder le soient effectivement, par d'éventuelles relances ou réorientations, si le besoin s'en faisait sentir.

Le corpus⁹²⁶ s'appuie sur la participation aux séances du comité de sélection du festival Scènes d'automne⁹²⁷ ; sur l'observation directe de trente-quatre représentations liées aux festivals retenus⁹²⁸ ; sur la participation à deux débats organisés dans le cadre de deux de ces festivals ; sur cinquante entretiens non directifs⁹²⁹, d'une durée moyenne d'environ trente minutes chacun, menés

⁹²⁴ Nous avons enregistré 22 entretiens autour du thème de l'exigence : 9 auprès de metteurs en scène, acteurs et auteurs professionnels, 13 auprès d'amateurs participant au spectacle ou membres du Conseil d'administration du Théâtre du Peuple.

⁹²⁵ Très souvent, la simple mention de l'expression « qualité artistique » pour présenter notre sujet provoquait, soit une moue dubitative, soit une dénégation polie : « oh, moi, ces choses-là, je n'ai pas grand-chose à en dire... ». La suite de l'entretien apportait, sinon un démenti, du moins un témoignage qui n'est guère surprenant, puisque nous avons choisi de nous adresser à des praticiens, mais la confirmation ainsi apportée n'en souligne pas moins à quel point la passion est un moteur fortement puissant des amateurs.

⁹²⁶ Rappelons que nous avons cherché à diversifier les points de vue, sans viser la représentativité et encore moins l'exhaustivité.

⁹²⁷ Sept séances d'une durée moyenne de deux heures trente minutes chacune, entre janvier et juin 2014, avec un point bilan fait en janvier 2015.

⁹²⁸ Ces trente-sept représentations correspondent à trente-quatre spectacles et trente-trois pièces, trois spectacles ayant été vus à deux reprises, dans deux festivals différents et une même pièce ayant fait l'objet de deux mises en scène différentes. Dans le cadre de la manifestation « Gare aux amateurs », les sept spectacles courts ont été vus à trois reprises.

⁹²⁹ Sur ces cinquante-quatre personnes, deux ont été rencontrées à deux reprises, dans des festivals différents. Parmi les personnes occupant un emploi artistique à titre professionnel, on compte un auteur, sept comédiens ou metteurs en scène, une journaliste. Du côté des praticiens amateurs, nous avons rencontré seize organisateurs, huit membres de la fédération et vingt-et-un membres de troupes.

pour la plupart à l’occasion de ces festivals. Nous avons exploré de mai 2013 à mai 2014 une piste axée sur la question de l’exigence à Bussang et avons recueilli vingt-et-un témoignages, auprès de metteurs en scène et d’acteurs professionnels, ainsi que d’acteurs amateurs qui avaient participé à différents spectacles d’été au Théâtre du Peuple : ces entretiens ont contribué à préciser notre sujet et à nourrir notre réflexion.

Nous avons également assisté aux colloques qui se sont tenus à Bussang en 2013 et 2015 et nous en avons assuré les transcriptions, que nous avons remises aux organisateurs. Nous avons contribué au colloque de Beaumes-de-Venise et organisé une journée d’études sur le geste créateur⁹³⁰.

7.3 Grand Prix Charles Dullin 2014

7.3.1 Liste des spectacles du Grand Prix Charles Dullin 2014

Auteur	<i>Pièce</i> [date d’écriture]	Troupe de ville (département)	Observé le	Public* (max.)
HOROWITZ Israel	<i>Très chère Mathilde</i> [2009]	Théâtre Solaire de Montpellier (34)	2014-10-31	200 (605)
KATCHA Vahé	<i>Repas des fauves (Le)</i> [2001]	Théâtre du Torrent de Annemasse (74)	2014-10-30	200 (605)
SEGAL Gilles	<i>Marionnettiste de Łódź</i> (Le) [1984]	Caquetants (Les) de Ventabren (13)	2014-10-31	200 (605)
SHAKESPEARE William	<i>Songe d’une nuit d’été (Le)</i> [1600]	Théâtre Pan de Sarcelles (95)	2014-11-01	200 (605)
SIMEON	<i>Landru tout feu tout</i>	Théâtre Zig-Zag de	2014-11-01	200 (605)

⁹³⁰ « Témoignage dans l’atelier “Transmission – renouvellement – faire savoir” », *Pour un théâtre d’aventures ! Les actes. 2ème rencontre nationale du théâtre des amateurs. Beaumes-de-Venise, 19-20 octobre 2012*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication., p. 105-109 ; *La pratique amateur, un enrichissement pour un art ? Colloque tenu au Théâtre du Peuple de Bussang, 16 juillet 2013*. Transcription personnelle soumise à l’administrateur du Théâtre du Peuple, août 2013 ; *La participation d’acteurs amateurs dans des créations professionnelles modifie-t-elle votre rapport à la mise en scène ? Théâtre du Peuple de Bussang, 2015-07-26*, transcription personnelle soumise à la FNCTA et au ministère de la Culture, janvier 2016 ; *Le geste créateur dans les pratiques théâtrales en amateur*. Journée d’études organisée à l’Université de Rennes 2, le 18 mars 2016, organisée par l’auteur de ces lignes sous la responsabilité de Marion Denizot.

Auteur	Pièce [date d'écriture]	Troupe de ville (département)	Observé le	Public* (max.)
Christian & DE Vos Rémi	<i>flamme</i> [2000]	Saint-Jacques-de-la- Lande (35)		

En grisé : spectacle non vu dans le cadre de ce festival

7.3.2 Entretiens menés à l'occasion du Grand Prix Charles Dullin 2014

Nom Prénom	appartenance	profession	rôle	né(e) en	entretien le	durée
			jury jeunes		2014-11-01	0:25:00
ASTIER Lionnel		comédien professionnel	jury		2014-11-01	0:24:35
BUREL Didier	Zig-Zag	cadre	troupe	1957	2015-03-19	1:12:16
CATALA Danielle		comédienne professionnelle	jury		2014-11-01	0:38:40
CHECCO Joséphine	Théâtre Pan	comédienne professionnelle	troupe		2015-12-03	0:45:22
COMBREAU Marie- Dominique			jury		2014-11-01	0:32:36
GUILLOIS Pierre		comédien professionnel	jury		2014-11-01	0:22:27
MAZZUCHINI Christian		comédien professionnel	jury		2014-10-31	0:21:08
SCHOENSTEIN Patrick	FNCTA	cadre	fédération	1950	2014-11-20	0:55:53

7.3.3 Fréquentation des spectacles du Grand Prix Charles Dullin 2014

Tableau 9. Tarifs Charles Dullin et pourcentages estimés

Places payantes	Public	Réduit ou abonnés	Groupes, CE, associations	Jeunes – de 16 ans
Tarif	15 €	10€	8 €	5 €
Pourcentage	30%	10%	60%	Non significatif

Le président de l'association Charles Dullin commente ces chiffres qu'il a fournis :

En 2014 les 5 spectacles en 3 jours ont rassemblé 1000 spectateurs dont la moitié en exonérés⁹³¹ et l'autre moitié en payant. Pour les payants, les tarifs ont été maintenus au même niveau depuis 10 ans. On peut constater selon les axes de communication ou les spectacles annoncés, une répartition différente des spectateurs : exemple en 2014 où la politique à destination des groupes, Comités d'Entreprises, associations locales ou départementales, a amené plus de monde que l'abonnement via la saison culturelle ; en 2011, c'était l'inverse ; et à chaque fois, un bon niveau de spectateurs qui viennent au dernier moment au tarif public.

7.4 13^{ème} Festival Scènes d'automne 2014

7.4.1 Liste des spectacles du 13^{ème} festival Scènes d'automne 2014

Auteur	<i>Pièce</i> [date d'écriture]	Troupe de ville (département)	Observé le	Public (max.)
	<i>Alternative(s)</i> [2014]	Troupe Alternative(s) de Rennes (35)	2014-11-09	142 (299)
	<i>3 coups (Les)</i> [2014]	La Tique de Chartres	2014-11-10	225 (299)

⁹³¹ Il est possible que cette forte proportion de places exonérées s'explique par le fait que le Grand Prix Charles Dullin est couplé avec un Conseil d'administration de la FNCTA, dont les membres sont invités aux spectacles. Entretien O15.

Auteur	Pièce [date d'écriture]	Troupe de ville (département)	Observé le	Public (max.)
		de Bretagne (35)		
GAUDE Laurent	<i>Médée-Kali</i> [2003]	Sous le soleil les bombes de Rennes (35)	2014-11-09	57 (80)
IONESCO Eugène	<i>Cantatrice chauve (La)</i> [1950]	Troupe Tétéhem de Melesse (35)	2014-11-08	154 (299)
KATCHA Vahé	<i>Repas des fauves (Le)</i> [2001]	Min' de rien de Rennes (35)	2014-11-09	98 (299)
LAGARCE Jean-Luc	<i>Règles du savoir-vivre (Les)</i> [1993]	Acidulés (Les) de Moulins (35)	2014-11-09	106 (150)
LORDON Frédéric	<i>Retournement l'autre (D'un)</i> [2011]	Théâtre de l'étage de Rennes (35)	2014-11-07	90 (299)
MAÏKOVSKI Vladimir	<i>Mystère-bouffe (Un)</i> [1918]	Les Filles de la pluie de Brest (29)	2014-11-07	35 (150)
MANCEC Ronan	<i>Réserve (La)</i> [2014]	Act'A Bain de Bain de Bretagne (35)	2014-11-07	18 (80)
NOTTE Pierre	<i>Deux petites dames vers le Nord</i> [2009]	Eléane de Kapelle de La Chapelle-des- Fougeretz (35)	2014-11-09	78 (80)
OULIPO	<i>Osez, urbains, loustics</i> [2014]	Boréale's de Chartres (35)	2014-11-07	50 (299)
PEREC Georges	<i>Augmentation (L')</i> [2008]	Théâtre d'Ascaly de Rennes (35)	2014-11-08	30 (80)
SCIMONE Spiro	<i>Nunzio</i> [1993]	Théâtre d'Urgence de Saint-Senoux (35)	2014-11-07	30 (150)
VASSAL Guy et MOLIERE (montage)	<i>Cabaret Molière</i> [2014]	Topel de Rennes (35)	2014-11-10	85 (150)

Auteur	Pièce [date d'écriture]	Troupe de ville (département)	Observé le	Public (max.)
d'après)				
WILLIAMS Tennessee	<i>Ménagerie de verre (La)</i> [1944]	Les Arts et les autres de Auray (56)	2014-11-08	34 (299)

En grisé : spectacle non vu dans le cadre de ce festival

7.4.2 Entretiens menés à l'occasion du festival Scènes d'automne 2014

Nom Prénom	appartenance	profession	rôle	né(e) en	entretien le	durée
DROMER Yvan	ADEC-Maison du théâtre amateur	cadre	organisateur		2016-01-11	0:53 :53
DROUET Jean- Christophe	Théâtre de l'étage		troupe		2014-11-25	1:05:05
RENGEARD Véronique	Théâtre de l'étage	enseignant	troupe	1970	2013-02-28	0:44:50
RENGEARD Véronique	Théâtre de l'étage	enseignant	troupe	1970	2014-10-22	0:30:23
REYNAUD Annie	Min' de rien		troupe		2013-03-20	1:06:11
VOISIN Anne- Cécile	ADEC56	cadre		1981	2014-12-04	0:38:00

7.4.3 Fréquentation des spectacles du festival Scènes d'automne 2014

Tableau 10. Tarifs et pourcentages des 13^{èmes} Scènes d'automne 2014

	Public	Réduit	Exonéré
Tarif	7 €	5 €	0 €
Pourcentage (tous spectacles confondus)	35%	35%	30%

7.5 29^{ème} Festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015

7.5.1 Liste des spectacles du 29^{ème} festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015

Auteur	<i>Pièce</i> [date d'écriture]	Troupe de ville (département)	Observé le	Public (max.)
	Séance solennelle de l'Académie Internationale des Auteurs de Théâtre de Châtillon		2015-05-16	gratuit
ALEGRE Jean-Paul	<i>Moi, Ôta, rivière d'Hiroshima</i> [2014]	Lecture théâtralisée	2015-05-15	gratuit
ALEGRE Jean-Paul	<i>Côté courtes</i> [2012]	Caf'Thé de Thorens Glières (74)	2015-05-16	104 (160)
BARCILON Jalie	<i>Ça va</i> [2012]	Chaos léger de Paris (75)	2015-05-14	223 (480)

Auteur	<i>Pièce</i> [date d'écriture]	Troupe de ville (département)	Observé le	Public (max.)
BOURDET Gildas	<i>Petit théâtre sans importance</i> [1996]	Rouge banane de Saint Egrève (38)	2015-05-14	115 (175)
BRASSENS Georges (montage)	<i>Je me suis fait tout petit</i> [2014]	Tréteaux du Charrel de Aubagne (13)	2015-05-15	gratuit
CLAUDEL Philippe	<i>Paquet (Le)</i> [2010]	Illusoire jardin de Valhauques (34)	2015-05-14	95 (160)
GANES Samuel	<i>Entre vos murs</i> [2008]	Tréteaux du baboin de Chazay d'Azergues (69)	2015-05-15	90 (90)
GOMBROWICZ Witold	<i>Yvonne, princesse de Bourgogne</i> [1938]	Théâtre à Coulisses de Novion le Vieux (02)	2015-05-15	65 (160)
HOROWITZ Israel	<i>Très chère Mathilde</i> [2009]	Théâtre Solaire de Montpellier (34)	2015-05-14	225 (240)
HOROWITZ Israel	<i>Baiser de la veuve (Le)</i> [1995]	Didascalies de Annecy (74)	2015-05-15	191 (240)
KROETZ FRANZ Xaver	<i>Meilleurs souvenirs de Grado</i> [1976]	Malle à sardines de Macon (71)	2015-05-12	37 (100)
LEVEY Sylvain	<i>Pour rire pour passer le temps</i> [2007]	École Framéducation de Poznan (Pologne)	2015-05-14	146 (180)
LEVOYER Gérard	<i>Sœurs</i> [2012]	Cie I have a dream de Bagneux (92)	2015-05-16	137 (180)
MURRELL John	<i>Sarah</i> [1982]	Valet de cœur de Clermont-Ferrand (63)	2015-05-13	83 (240)
O'BRIEN Juliet	<i>Objet de mon désir (L')</i> [2014]	L'atelier du lundi de Villejuif (94)	2015-05-17	86 (240)

Auteur	Pièce [date d'écriture]	Troupe de ville (département)	Observé le	Public (max.)
PENNAC Daniel	<i>Monsieur Malaussène au théâtre</i> [1996]	Illusoire jardin de Valhauques (34)	2015-05-14	90 (90)
SENEQUIER Axel	<i>Fête des voisins (La)</i> [2015]	Lecture théâtralisée	2015-05-17	gratuit
TARTAR Luc	<i>ayaM</i> [2015]	Lecture théâtralisée	2015-05-14	gratuit
VALLETTI Serge	<i>Y a pas de raison que ce soit pas pareil dans les étoiles</i> [2001]	Meute à mots de Paris (75)	2015-05-14	77 (125)
VISNIEC Matéi	<i>Pourquoi Hécube</i> [2015]	Lecture théâtralisée	2015-05-14	gratuit

En grisé : spectacle non vu dans le cadre de ce festival

7.5.2 Entretiens menés à l'occasion du festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015

Nom Prénom	appartenance	profession	rôle	né(e) en	entretien le	durée
CHIGNIER Philippe	COC	enseignant	organisateur	1956	2015-05-12	0:27:44
DERIPPE Chantal			troupe		2015-05-16	0:10:24
FAURE Francis			équipe		2015-05-13	0:09:18
GAGNEUX Marie- Paule	COC		organisateur		2015-05-16	0:19:36
GAVIGNON Sylviane	COC		bénévole		2015-10-07	0:29:33
LENOIR	Valet de cœur	ingénieur	troupe		2015-05-14	0:13:47

Nom Prénom	appartenance	profession	rôle	né(e) en	entretien le	durée
Jean-Yves						
LETANG Bruno	COC	enseignant	organisateur	1960	2015-05-17	0:12:16
LORENTE Françoise		comédienne professionnelle	professionnel		2015-05-15	0:16:32
MOUNIER Frédéric			troupe		2015-05-15	0:19:20
MUNOS Iris	Draméducation	comédienne professionnelle	professionnel		2015-05-14	0:18:01
NOTTE Pierre		auteur	jury		2015-05-14	0:16:40
PRIMET Chantal & Guy	COC		équipe		2015-05-13	0:29:29
REYNE Philippe		enseignant	troupe		2015-05-15	0:17:58
SABY Jean- Paul	COC	ingénieur	organisateur	1951	2015-05-13	0:20:38
SAVARY Marie- Françoise	Valet de cœur	sans profession	troupe		2015-05-14	0:05:42
TRUCHE Guillaume	COC		organisateur		2015-05-17	0:14:58

7.5.3 Fréquentation des spectacles du festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015

Tableau 11. Tarifs du 29^{ème} festival de Châtillon-sur-Chalaronne

Tarif Châtillon-sur-Chalaronne (€)	Office du Tourisme	Festival	Office du Tourisme FNCTA	Festival FNCTA
1 spectacle	9	10	6	7
2 spectacles	15	17	10	12
Mini Pass	38	45	25	30
Pass	58	65	38	45

Tableau 12. Entrées par tarif du 29^{ème} festival de Châtillon-sur-Chalaronne

Type d'entrée	Nombre	Sous-total nombre	Pourcentage	Sous-total pourcentage
normal 1 spectacle	174		9,98%	
normal 2 spectacles	94		5,39%	
normal mini pass	100		5,73%	
normal pass	114		6,54%	
TU	34		1,95%	
sous-total normal		516		29,59%
réduit 1 spectacle	118		6,77%	
réduit 2 spectacles	124		7,11%	
réduit mini pass	267		15,31%	
réduit pass	307		17,60%	

Type d'entrée	Nombre	Sous-total nombre	Pourcentage	Sous-total pourcentage
sous-total réduit		816		46,79%
exonéré	40		2,29%	
invité	372		21,33%	
sous-total exo/invit.,		412		23,62%
total	1744		100,00%	

7.6 33^{ème} festival de Narbonne 2015

7.6.1 Liste des spectacles du 33^{ème} festival de Narbonne 2015

Tableau 13. Entrées au 33^{ème} festival de Narbonne

Auteur	Pièce [date d'écriture]	Troupe de ville (département)	Vu le	Public (max.)
CLAUDEL Philippe	<i>Paquet (Le)</i> [2010]	Illusoire jardin de Valhauques (34)	2015-06-30	480 (500)
HAUDECEUR Patrick	<i>Frou-Frou les Bains</i> [2001]	La Clémentine de Saint Clément de Rivière (34)	2015-07-03	489 (500)
KATCHA Vahé	<i>Repas des fauves (Le)</i> [2001]	Théâtre du Torrent de Annemasse (74)	2015-07-04	406 (500)
MOLIERE	<i>Malade imaginaire (Le)</i> [1673]	La Maissonnière de Maisons-Lafitte (78)	2015-07-05	455 (500)
MONTI Ricardo	<i>Marathon</i> [1980]	Vol de nuit de Saint Denis (93)	2015-07-02	258 (500)

Auteur	Pièce [date d'écriture]	Troupe de ville (département)	Vu le	Public (max.)
PASCAL Guillaume	<i>Contes défaits</i> [2013]	Théâtre de l'inattendu de Villemolaque (66)	2015-07-01	365 (500)
PRIESTLEY John Boynton	<i>Un inspecteur vous demande</i> [1949]	Excetheatre de Fabrègues (34)	2015-06-29	387 (500)
SEGAL Gilles	<i>Marionnettiste de Łódź (Le)</i> [1984]	Caquetants (Les) de Ventabren (13)	2015-06-28	354 (500)
VALLETTI Serge	<i>Vilmouth, loin de Vitry</i> [2007]	Tréteaux du Charrel (Les) de Charrel d'Aubagne (13)	2015-06-27	224 (500)
VALLETTI Serge	<i>Y a pas de raison que ce soit pas pareil dans les étoiles</i> [2001]	Meute à mots de Paris (75)	2015-06-27	304 (500)
WOJTOWICZ Stephan	<i>Forains (Les)</i> [2007]	Théâtre des Quatre saison de Narbonne (11)	2015-06-26	490 (500)

En grisé : spectacle non vu dans le cadre de ce festival

7.6.2 Entretiens menés à l'occasion du festival de Narbonne 2015

Nom Prénom	appartenance	profession	rôle	né(e) en	entretien le	durée
ALEGRE Jean- Paul	SACD	auteur	parrain		2015-06-30	0:54:55
BAGET Evelyne	FNCTA		fédération		2015-07-01	0:31:36
BERNANE Christine	TQS		organisateur		2015-06-29	0:59:49

Nom Prénom	appartenance	profession	rôle	né(e) en	entretien le	durée
CARBOU Geneviève & Guy-Michel	TQS	enseignants	organisateurs		2015-07-01	1:17:03
CHAMBERT- LOIR Yves	Maisonnière (La)	cadre	troupe		2015-07-05	0:26:00
CLEMENT Jacques	Caquetants		troupe		2015-06-28	
CROQUET Béatrice	Théâtre du Torrent	troupe			2015-07-04	0:14:11
DUPONT Suzy	FNCTA		fédération		2015-07-04	0:35:19
GUIEU Jean- Michel	Caquetants	enseignant	troupe		2015-06-28	0:18:18
PIOTTE Bernard & SCHOENSTEIN Patrick	FNCTA		fédération		2015-06-28	0:56:22
SCHOENSTEIN Patrick	FNCTA	cadre	fédération	1950	2015-07-03	0:25:57
TALLIEU Rachel		journaliste	journaliste		2015-07-02	0:32:43
VIDAL Françoise	FNCTA		fédération		2015-07-01	0:22:20
VISENTIN Thierry	TQS	enseignant	organisateur		2015-07-04	0:44:19
EL ZAÏM Gilles	FNCTA	cadre	fédération		2015-07-03	0:33:37

7.7 Sélection du Masque d'or 2016 pour la région Ouest

7.7.1 Liste des spectacles de la sélection du Masque d'or 2016

Auteur	Pièce [date d'écriture]	Troupe de ville (département)	Vu le
DEBROUX Thierry	<i>Made in China</i> [2010]	Théâtre Entr'ouvert d'Angoulême (16)	2016-05-21
IONESCO Eugène	<i>Cantatrice chauve (La)</i> [2010]	Théâtre de Melesse (35)	2016-05-22
LEVEY Sylvain	<i>Ô ciel, la procréation est plus aisée que l'éducation</i> [2005]	Fausse compagnie (La) des Herbiers (85)	2016-05-21

7.7.2 Entretiens menés à l'occasion de la sélection du Masque d'or 2016

Nom Prénom	appartenance	profession	rôle	né(e) en	entretien le	durée
MIGNIEN Guy	SACD	Ingénieur retraité	Membre du jury		2015-06-30	0:54:55

7.8 Autres spectacles et entretiens dans d'autres cadres

La plupart de nos entretiens ont été enregistrés dans le cadre des manifestations mentionnées ci-dessus. Quelques témoignages ont été recueillis en d'autres occasions :

- Le 29 septembre 2014, Suzanne Héleine nous a accordé un entretien d'une durée de 1h 19 minutes à son domicile..
- Le 20 novembre 2014, Patrick Schoenstein nous a reçu au siège de la FNCTA, pour un entretien d'une durée de 56 minutes.
- Le 23 juillet 2015, au Théâtre du Peuple de Bussang, nous avons interrogé Eve et Michel Lamarche, membres de la FNCTA des Bouches-du-Rhône, sur le festival de Marseille, pendant 19 minutes.
- Le 24 juillet 2015, au Théâtre du Peuple de Bussang, Jean-Pierre Durieux a témoigné pendant 23 minutes à propos des nombreux festivals auxquels il participe, aussi bien en Suisse, où il réside, qu'en Belgique, au Canada ou en France.
- Le 26 juillet 2015, nous avons assisté au colloque organisé sous l'égide du ministère de la Culture par la FNCTA « La participation d'acteurs amateurs dans des créations professionnelles modifie-t-elle votre rapport à la mise en scène ? »
- Le 3 décembre 2015, nous avons interrogé par téléphone Joséphine Checco, à propos du théâtre Pan de Sarcelles, pendant 45 minutes.
- Le 2 mars 2016, Floriane Mercier et Dominique Sicot nous ont reçu pendant 1h 27 minutes au bureau des Pratiques et de l'éducation artistiques et culturelles, au sein de la Direction générale de la création artistique du ministère de la Culture et de la Communication.
- Le 2 mars 2016, Gilles el Zaïm, délégué général de la FNCTA, a répondu à nos questions pendant 57 minutes, dans les bureaux de la fédération.
- Le 4 mars 2016, nous avons interrogé l'un des organisateurs du festival de Bréteil, Pascal Quélavoine, pendant 43 minutes.

7.8.1 L'état du lit (Gare aux amateurs)

L'événement intitulé « L'état du lit (Gare aux amateurs) », organisé en partenariat par *L'avant-scène théâtre*, la FNCTA et la SACD, eut lieu au Théâtre du Rond-Point, les 26 et 27 octobre 2012. Pierre Notte, auteur lui-même et grand amateur d'inattendu, avait passé commande à sept écrivains d'une courte pièce destinée à des compagnies amateurs autour du thème du « lit, lieu essentiel où l'on rêve, aime et meurt ». Cette contrainte présentait en outre l'avantage pratique de réduire les temps de changement de décor, ce qui permettait de faire se succéder les représentations des sept

textes sans imposer de trop longues attentes aux spectateurs. Les textes⁹³² ont été présentés à trois reprises, nous avons assisté à l'intégralité des représentations.

Auteur	Pièce [commande 2012]	Troupe de ville (département)
BARCILON Jalie	<i>Code de la mer (Le)</i>	Chaos léger de Paris (75)
GUERIN Stéphane	<i>King Size</i>	Maelström (Le) de La Madeleine (59)
MAGNIN Jean- Daniel	<i>Client roi (Le)</i>	Théâtre de l'inattendu de Mâcon (71)
NIMIER Marie	<i>Allongés (Les)</i>	L'Atelier du courant d'air de Marseille (13)
SIGAL Nicole	<i>Autre scène (L')</i>	Les Thébains de Gières (38)
SIMEON Christian	<i>Mathilda</i>	Enfants terribles (Les) de Paris (75)
THIBAUT Carole	<i>Nous d'une autre</i>	Théâtre Pan de Sarcelles (95)

⁹³² Ces textes ont été publiés : Jalie BARCILON, Stéphane GUERIN, Jean-Daniel MAGNIN, Marie NIMIER, Nicole SIGAL, Christian SIMEON, Carole THIBAUT, *L'État du lit*, Paris, L'avant-scène théâtre, Collection Quatre-vents, 2012.

8 Annexe : Guide d'entretien

Les guides d'entretien ont été construits pour vérifier que les questions qui nous semblaient importantes à poser pour notre recherche étaient bien abordées. Adaptant nos interrogations aux circonstances, nous n'avons jamais suivi l'ordre prévu, ni formulé les interrogations telles que nous les avons rédigées : laissant nos interlocuteurs libres de leurs réponses, notre rôle s'est limité à des demandes de clarifications éventuelles et nous n'avons pratiquement pas eu à effectuer de relances, malgré les très fréquentes réactions de doute exprimées en début d'entretien : « la valeur artistique, je ne vois pas très bien quoi en dire ». Une attitude qui confirme les réticences des amateurs, exigeants dans leurs pratiques mais gênés quand il s'agit de mettre des mots sur ce qu'ils font.

8.1 Présentation générale des questions

Doctorant en Arts du Spectacle, j'ai entrepris une thèse en octobre 2012 sous la direction de Marion Denizot, de l'Université de Rennes 2 et de Jean-Marc Larrue, de l'Université Laval au Québec, sur le thème suivant : « valeur artistique et pratiques théâtrales en amateur ». Après une phase exploratoire jusqu'à l'été 2014, je m'oriente maintenant sur le cadre des festivals dans lesquels les troupes peuvent rencontrer d'autres troupes et des spectateurs qui peuvent avoir des attentes variées.

[Version troupe] Sous quelle forme préférez-vous me répondre : à titre individuel ou collectif, par écrit ou en entretien d'une durée comprise entre trente minutes et une heure maximum ?

Souhaitez-vous que je vous donne des précisions ou préférez-vous me parler de votre expérience ?

Sans préjuger des éléments sur lesquels je m'appuierai au moment de la rédaction, parmi ceux recueillis, je m'efforcerai de me maintenir à un niveau de discours qui préservera la confidentialité, l'anonymat et qui ne mettra pas en cause les personnes. Si vous le souhaitez, je m'engage à vous soumettre, lorsque ma thèse sera rédigée, les passages s'appuyant sur les informations que vous aurez bien voulu me communiquer.

8.2 Questions générales à poser lors des entretiens

Pouvez-vous me parler de votre parcours personnel⁹³³, en particulier de votre pratique en relation avec les festivals ?

Que pouvez-vous me dire de votre pratique théâtrale, dans le cadre du festival et en dehors, sur les spectacles, professionnels ou amateurs, que vous allez-voir ?

8.3 Questions particulières destinées aux membres des troupes

Quand il faut tenir compte à la fois des contraintes professionnelles, familiales et du calendrier des répétitions ou des représentations, comment votre troupe arbitre-t-elle ?

Quand vous participez au festival, les relations entre membres de la troupe, les relations avec les autres troupes et les relations avec les spectateurs vous semblent-elles différentes de ce que ces relations sont en d’autres circonstances et, si oui, pouvez-vous me dire en quoi ?

Avez-vous rédigé un dossier de candidature au festival (ou des documents de travail sur les raisons de vos choix de texte, de mise en scène) que vous pouvez me remettre ?

Pouvez-vous me préciser si vos motivations à participer au festival présentent des particularités et si oui lesquelles, par rapport à celles qui vous poussent à jouer dans d’autres cadres.

Pensez-vous que votre participation peut avoir des répercussions dans vos regards sur les autres spectacles, dans le choix des textes, dans le choix des options de mise en scène, dans vos façons de préparer vos spectacles et dans vos rencontres avec les publics ?

Au sein de la troupe, allez-vous ensemble assister à des spectacles, en discutez-vous entre vous ?

⁹³³ Dans l’approche que nous avons retenue de la valeur artistique, nous n’avons pas considéré que la profession ou la ville dans laquelle s’exerce majoritairement la pratique, par exemple, étaient des paramètres à étudier systématiquement mais qu’il nous fallait les avoir présents à l’esprit si des comportements attiraient notre attention, par exemple des plaisanteries ou des allusions appuyées sur certaines différences entre troupes. « Ce sont bien des parisiens, tout leur est dû, ils ne font que ce que leur metteur en scène “pro” leur dit de faire ! », se sont agacés des organisateurs (la troupe avait attendu le changement de décor sans proposer d’aide), critiquant ensuite les jeux de scène qui n’avaient pas tenu compte de la configuration.

8.4 Questions à poser aux organisateurs

Pensez-vous qu’il serait possible :

- que j’accède et selon quelles modalités, à certains aspects de la phase de sélection du prochain festival,
- s’il serait envisageable de ménager des entretiens ultérieurement avec les troupes et les membres du public qui accepteraient de me rencontrer, soit pendant le déroulement du festival, soit à d’autres moments si le calendrier s’avère trop chargé ?

En vue d’élargir la perspective aux précédentes éditions, je souhaiterais savoir si vous disposez de :

- dossiers de presse,
- études de fréquentation,
- réactions recueillies auprès du public,
- comptes rendus du comité d’organisation,
- dossiers de candidature remis par les troupes et notes d’intention éventuellement,

auxquels j’aurais pu avoir accès.

De même, il me semble que certains aspects, autres que ceux relatifs au déroulement du festival proprement dit sont susceptibles d’apporter des éclairages intéressants :

- je pense, par exemple, aux informations qui ne se trouveraient pas sur votre site web relatives aux subventions accordées par des organismes pour l’organisation du festival, dans la mesure où elles témoignent de l’importance reconnue,
- charges d’organisation,
- aux statistiques de fréquentation, etc.

8.5 Questions à poser aux membres de comités ou de jurys

Dans la phase de programmation, comment décidez-vous de retenir ou d’écarter un spectacle ? Comment arbitrez-vous entre impression globale et critères détaillés, entre vos choix personnels et un point de vue supposé du public ?

Ces décisions font-elles l’objet d’éventuels désaccords au sein de l’équipe chargée de la programmation ?

Pratiquez-vous ou avez-vous pratiqué en amateur ? Le cas échéant, votre pratique influe-t-elle sur votre regard ?

Pouvez-vous me préciser les valeurs que vous souhaitez défendre par votre action dans le comité de programmation ?

Sans trahir le secret des délibérations, pouvez-vous m’indiquer sur quels critères porte votre attention ? Les échanges avec les autres membres du jury, voire des réactions du public, vous ont-ils conduits à réévaluer certaines de vos impressions ?

Pensez-vous que votre participation peut avoir des répercussions dans vos regards sur les autres spectacles, dans le choix des textes, dans le choix des options de mise en scène, dans vos façons de préparer vos spectacles et dans vos rencontres avec les publics ?

8.6 Questions à poser aux bénévoles

Quelles sont les motivations principales qui vous déterminent à consacrer une part de votre temps au festival ?

Allez-vous voir des spectacles pendant le festival ?

Discutez-vous avec les troupes ?

Estimez-vous que votre participation exerce une influence en dehors du festival, comment la décririez-vous ?

9 Annexe : Extraits d'entretiens

On trouvera ici quelques passages que nous jugeons significatifs, extraits des quelque cent cinquante pages de transcription des entretiens recueillis. Par commodité, les enregistrements sont numérotés par ordre alphabétique d'interlocuteur ; la nomenclature adoptée repère l'appartenance aux catégories : les organisateurs (O), les professionnels (P), les membres des troupes (T). On rappelle que, dans le corps de la thèse, s'il est fait référence à des personnes, les noms sont indiqués et des précisions sont données quand leur statut apporte des informations estimées pertinentes pour éclairer leurs propos.

9.1 Entretien 001

Grand Prix Charles Dullin

Une année, [à Charles Dullin] une troupe a échoué, quasiment en sortant de scène, ils se sont déchirés, comédien, metteur en scène, comédiens, la troupe a explosé. On les entendait, " *c'est de ta faute* ". J'estime que toute participation à un concours entraîne inévitablement des désagréments mais une troupe ne devrait jamais exploser à cause de ça. Cette troupe n'était pas solide, c'est sûr. Mais même si elle n'est pas solide, *[ne pas avoir de prix,]* ça ne mérite pas de semer la zizanie dans la troupe.

Festival de Racine

[...] on a même été envoyés par la fédération à Racine dans la proche banlieue de Chicago où avait lieu un festival international de théâtre, on n'avait même pas compris que c'était un concours, on y est allés avec beaucoup de candeur, avec *le Tableau*, une pièce de Ionesco, relativement courte, 60 minutes. On s'est rendu compte que c'était un concours, en arrivant à l'aéroport en même temps que la troupe allemande, on était contents de les voir, un peu expansifs, *[on a trouvé qu'ils étaient plutôt distants]*, jusqu'au moment où on a compris que c'était un concours, qu'il fallait " avaler " les autres groupes.

Vidéos

Dans le dossier de candidature, les troupes sont obligées de mettre les dates et lieux où elles jouent pour qu'on aille les voir, dans la fourchette décembre-février, puisqu'on fait la sélection début mars. Dans cette fourchette, on va les voir ou on envoie des gens de la fédé. Celles qui sont incapables de mettre une date, le dossier s'en va, tac, c'est qu'elles ne jouent pas assez. *[La décision ne se prend pas uniquement sur dossier]* On va voir, tout comme on ne choisit jamais sur vidéo, on sait bien qu'une troupe qui a de l'argent va avoir une très bonne vidéo, c'est pas forcément un bon spectacle et l'inverse, des troupes on les a vues avant la vidéo, après on a regardé, on s'est dit, heureusement qu'on a vu avant.

9.2 Entretien 003 (Patrick Schoenstein)

Patrick Schoenstein est retraité de la Fonction Publique Territoriale.

En 1985, il crée le festival de théâtre amateur “L’Humour en Poche” appelé à se développer en 1987, 89, 91, 93, 95, 97, 2001 pour devenir “L’Humour en Poche / Théâtre du Monde” Festival International de Théâtre amateur, qui a lieu désormais tous les trois ans. De 1987 à 1995, il assume les fonctions de Président de l’Union Régionale Est de la FNCTA. En 1996, il est élu Président de la Fédération Nationale des Compagnies de Théâtre Amateur et d’Animation et à ce titre remet en place dès 1997 le “Masque d’or / Grand Prix Charles Dullin”. Il est à l’origine avec Pierre Guillois de la création d’un stage de formation et de rencontre entre les auteurs et les comédiens amateurs qui se déroule tous les ans au Théâtre du Peuple de Bussang ; en sept éditions, cette manifestation a accueilli plus de 500 comédiens amateurs et 42 auteurs.

Sur proposition de Monsieur le Premier Ministre et de Madame la ministre de la Culture et de la Communication, Patrick Schoenstein a été fait chevalier de l’ordre national du mérite, au titre de la promotion du 15 mai 2016⁹³⁴.

Le théâtre de la Roële

En 1975, P. Schoenstein crée le Théâtre de la Roële, petite salle de théâtre de 90 places et la Compagnie des Comédiens de la Roële, à Villers-lès-Nancy. L’association gère un lieu permanent, la salle de 74 places compte un public de 750 abonnés. Le théâtre accueille des spectacles professionnels, s’efforçant de respecter l’équilibre financier et la juste rémunération :

On accueille des professionnels avec des limites économiques, la recette est de 700 € par représentation, le prix d’un spectacle, tu ne trouves rien à moins de 1500 €. Ça n’empêche pas, j’ai accueilli plein de professionnels, dans des configurations diverses. Ce que je veux dire, c’est que le public d’abonné est habitué et assez critique aussi, des spectateurs m’ont averti quand ils étaient déçus : « attention, c’est la dernière fois, nous on ne veut pas voir ce genre de spectacles ». On fonctionne par adhésion : chaque spectateur devient adhérent de l’association, ce qui lui donne droit à un tarif réduit, il peut s’abonner pour 3 spectacles au choix dans la saison.

Rivalités entre comités

⁹³⁴ Une distinction qui « mérite » d’être mentionnée, au sens où elle s’ajoute à celle de chevalier de l’ordre des Arts et Lettres et à la médaille Beaumarchais de la SACD, récompensant notamment son action en faveur du théâtre au sein de la FNCTA.

« Le festival de X est organisé par une troupe de la fédération, depuis 4-5 ans, elle voudrait qu'il prenne de l'ampleur. Ça pose des problèmes, c'est en même temps que le festival de Y, il y a des susceptibilités locales pas possible, les conditions sont bien plus sympathiques et intéressantes à X qu'à Y, l'équipe est plus sympathique, il y a une vraie rencontre. Mais l'autre existe depuis bien plus longtemps. Malheureusement, comme partout, c'est beaucoup les individus qui déterminent les choses. »

Sur le manque d'objectivité face à un spectacle

Pour faire la part, il faut une bonne expérience, un regard juste et distancié sur ce que tu es toi-même et en même temps, je sais que, même en ayant tout ça, je sais que je ne suis jamais objectif par rapport au spectacle que mes comédiens jouent. Après, sachant cela, je [ne propose pas de retenir la candidature de certains] spectacles à des festivals, parce que je sais que, ne serait-ce que le choix, aura une influence sur ces spectateurs avertis que sont les festivaliers, le staff de la fédération, les organisateurs. Il y a des spectacles que je ne serais jamais venu jouer ici, même s'ils étaient très bons, parce qu'ils n'entraient pas dans l'esprit. Critères esthétiques, de choix de texte ou trop difficiles ou trop faciles, qui semblent positionnés d'un côté ou de l'autre, alors que ce n'est pas le cas.

Responsabilité du choix artistique

Quand une dizaine de personnes font un tri à un moment, c'est dangereux à mon sens : on risque d'arriver à un moyen terme où les moins bons seront rejetés mais les meilleurs risquent de l'être également parce que la proposition est trop pointue, le sujet ne plaît pas à quelqu'un. Je crois aux avis autorisés : on a un certain nombre de correspondants, quand une candidature vient de [*ces personnes en l'avis de qui j'ai confiance, je sais que*] je peux pousser plus loin. Ce n'est pas si facile, la personne à qui tu poses la question est en responsabilité de sa réponse, donc sa réponse est circonstanciée, elle va tenir compte des réactions [qu'elle suppose que sa position va provoquer].

Défense de la subjectivité

Je pense que cette fiche [PEPS] peut être une aide pour des personnes qui ont à apporter un jugement sur un spectacle et qui vont utiliser cette grille pour justifier leur point de vue.

Pour ma part, je pense que cette manière de juger n'est pas adéquate : une fiche peut présenter un maximum de mentions "assez bien" pour en définitive un spectacle qui ne présente pas de défauts majeurs au niveau de l'interprétation, de la diction, de la mise en scène, du décor et de l'éclairage ... mais est en définitive un spectacle sans grand intérêt. C'est d'ailleurs un des "manque" dans la sélection de Chatillon qui se base sur des fiches Peps et sur un échantillon de 10 personnes qui ont vus les spectacles sur vidéo et qui votent : ce sont donc les spectacles qui font consensus qui sont choisis.

Pour avoir fait partie pendant assez longtemps du jury national de sélection du Masque d'Or à une époque où l'on voyait 60 spectacles en cinq mois et en avoir rédigé les fiches critiques, je pense que ce qui importe pour le "critique" c'est de se retrouver comme un spectateur totalement en prise avec le spectacle ("un coup

de cœur ") sans se demander sur le moment quelle note il faut donner à tel ou tel domaine. C'est seulement après qu'il peut légitimer son jugement mais pour cela il n'a pas vraiment besoin de la fiche PEPS⁹³⁵.

Sur les prix décernés

Je prends un cas d'où je viens, un festival international en Suisse, à la Tour-de-Peilz, les troupes sont prises en charge pour les frais de déplacement uniquement à partir de la frontière, les troupes sont logées en auberge de jeunesse en chambre collective, les repas ne sont vraiment pas terribles. Par contre, ce festival accueille dix troupes, il y avait au moins 30 invités officiels, moi j'étais invité en tant que président de la fédération française. Il y avait le président de la fédération belge et sa femme, le président de la fédération italienne et sa femme, tout ce beau monde était logé en hôtel 3 étoiles, alors que les troupes étaient en [auberge de jeunesse].

Comble de l'ironie, il faut que j'en rediscute avec eux à tête reposée, il y a un jury et donc il y a des prix, la totalité des prix est dotée de 6000 Francs suisses, 6000 €. Il y a 3 prix, trois troupes se répartissent ces 6000€, les 7 autres n'ont rien, je pense qu'il vaudrait mieux que ces 6000 € soient mis dans des repas corrects ou dans l'hébergement des troupes, ou que ce soit équitablement réparti, 6000 € entre 12 troupes, ça fait 500 € par troupe, plutôt que d'en favoriser 3. C'est ce que j'ai toujours fait à la fédération sur les Masques d'or, il n'y a pas de prix en argent, les troupes sélectionnées sont prises en charge totalement, frais de déplacement, hébergement à l'hôtel. Après, celle qui gagne, son truc, c'est de faire fructifier son prix, auprès de sa mairie, de sa ville, de son conseil départemental, etc. Il vaut mieux essayer d'être le plus honnête avec les troupes.

Sur ce point, je n'arrive pas à faire comprendre aux organisateurs de festivals, c'est que si leur festival existe, ce n'est pas parce que eux l'organisent mais parce qu'il y a des troupes qui viennent jouer gratuitement. C'est de pire en pire. Je me demande comment faire pour que les gens prennent conscience de ça, je me dis pourquoi est-ce que des gens organisent des festivals ? Pourquoi des gens se disent à un moment donné, on va organiser un festival, j'ai peur d'en arriver à la conclusion que c'est pour se faire valoir eux-mêmes.

9.3 Entretien 005

Depuis plusieurs années, j'ai proposé de modifier la fiche PEPS pour avoir des avis plus tranchés. Quand on se base [sur la fiche d'origine] on a tendance à avoir des candidatures où on peut dire que quatre acteurs sont bien, que certains effets sonores sont réussis et on en vient à une impossibilité de décider⁹³⁶. »

⁹³⁵ Courriel du 2016-03-03.

⁹³⁶ Philippe Chignier a « signé » la programmation des éditions 2014 et 2015 du festival de Châtillon-sur-Chalaronne.

9.4 Entretien 006 (Jean-Paul Saby)

Jean-Paul Saby, (fils de Jean Saby, qui présida la FNCTA de 1979 à 1991), ingénieur civil des Mines (1974), titulaire du Brevet d’Aptitude à l’Animation Socio-Éducative (BASE, 1976), qui a fait une carrière professionnelle d’ingénieur principalement en Société de Services Informatique ; acteur au sein du TRAC (Théâtre, Recherche, Animation Culturelle) St Etienne (1971-1977) ; animateur de l’atelier théâtre « adulte » à la Maison Pour Tous / Salle des Rancy Lyon, bénévole (1978-1995), salarié depuis 1995 ; administrateur du Comité Départemental du Rhône et de l’Union Régionale de la FNCTA depuis 1978 ; Président de l’Union Régionale Rhône-Alpes de la FNCTA (1985-1995) ; organisateur depuis sa création en 1987 du festival national de théâtre contemporain Amateur de Châtillon-sur-Chalaronne ; membre du jury des Journées de Lyon des Auteurs de Théâtre, concours de manuscrits de théâtre francophone⁹³⁷.

Signer la programmation

Depuis deux ans, on a nommé quelqu’un directeur artistique du festival, Philippe Chignier, il signe la programmation. Ça ne veut pas dire qu’il décide tout seul mais il dit : « on sélectionne ça » ; il demande au maximum de gens de voir le maximum de spectacles, on remplit une fiche PEPS, on lui envoie, lui choisit et réunit tout le monde, dit ce qu’il propose, c’est une démarche de validation *a posteriori*. Est-ce qu’on va continuer comme ça, c’était une bonne démarche quand on l’a proposée il y a 3 ans, on n’était pas toujours d’accord mais on était solidaires, l’idée c’est que ce serait possiblement tournant, pas toujours la même personne. Philippe n’a pas forcément vu tous les spectacles, il se base sur les fiches. Ceci dit, Philippe en voit beaucoup, n’hésite pas à traverser la France pour aller en voir, il est très disponible, c’est bien mais je pense que dans ceux qui ont été sélectionnés, il y en a qu’il n’a pas vus, sur les 15 il a bien dû en voir 12-13.

Jouer du Feydeau

Si je fais un zoom sur le rôle de la FNCTA, on a un rôle de découverte du répertoire contemporain, je me bats là-dessus, je fais partie du jury de Lyon des Journées des auteurs et je me bats pour que les troupes soient en contact avec ce répertoire contemporain de qualité plutôt que monter du Feydeau, du Courteline, ça n’a aucun intérêt mais c’est triste d’essayer de singer les professionnels dans ce domaine. [...] Je fais partie du premier festival de théâtre amateur de Lyon, qu’on a créé, qui va avoir lieu en novembre, une troupe joue du Feydeau, m’a demandé un retour, je leur ai dit que le jeu d’acteur était bon, ils ont bossé, les décors sont bien, ils étaient persuadés que leur spectacle serait sélectionné, je leur dirai que Feydeau n’a aucun intérêt dans un festival, je ne les retiendrai pas. Pour moi, Feydeau n’a d’intérêt pour personne, je trouve

⁹³⁷ Ces précisions sur le parcours professionnel et associatif sont données car elles éclairent, selon nous, certaines réactions observées, Jean-Paul Saby étant taxé d’élitisme par des personnes qui mettent en avant le souci de donner la parole à tous : cet argument confond le parcours professionnel avec la position esthétique, voir par exemple à ce sujet les discussions § 3.3.3 L’intrication des valeurs, p. 198 et 2.3.4 « On va nous taxer d’élitisme », p. 142.

catastrophique que les professionnels se mettent à jouer du Feydeau aujourd'hui. Ils font passer ça sous des critères sociologiques en disant que c'est toute une période, qu'il faut faire une relecture : c'est très hypocrite, c'est pour remplir les salles, ils rendent un mauvais service au théâtre, en tout cas dans leur mission de service public⁹³⁸.

Appropriation des fiches PEPS

J'ai été très occupé... à remplir des PEPS pour le prochain festival de Châtillon. Nous avons 62 candidatures et j'ai réussi à faire 39 fiches. C'est mon record. Si on compte 2,5 heures par PEPS (visionnage du DVD + remplissage de la fiche) tu vois qu'on est loin des 35 heures ! Depuis sa création elle a été reprise, modifiée, amendée.... Je la retrouve aux quatre coins de la France. Elle a toujours été dans la rubrique " logiciel libre " avant même que cette rubrique existe et je suis très heureux que tant de gens se la soit appropriée et aient pratiqué, comme le disait un collègue formateur, la " subtilisation créative ". Parfois je fais mon Bill Gates et je me dis que si, sur chaque exemplaire circulant j'avais touché 10 centimes, je serais peut-être le premier millionnaire du théâtre amateur :-).) À titre d'exemple de l'évolution, je te mets en PJ un exemplaire de la version "de base" toujours en usage (PEPS2008) et de la version mise au point par Philippe Chignier spécifiquement pour Châtillon, démontrant qu'il est très intéressant d'adapter le modèle à l'usage visé⁹³⁹.

9.5 Entretien O13

Après avoir été reçu au concours des Postes, Télégraphes et Téléphones (PTT), Bernard Piotte a suivi les cours de l'école des Élèves officiers de réserve (EOR), pendant son service militaire. En tant qu'officier, il a pu choisir une double affectation, six mois en Algérie, six mois en France ; à son retour, il fut affecté à Mourmelon.

En tant qu'officier j'avais des possibilités et j'ai trouvé des gens un peu motivés, j'ai monté une compagnie, on a commencé à faire des tournées, ça ne se passait pas trop mal. Je disais aux gars que s'ils ne voulaient pas répéter, ils seraient de garde, j'avais des moyens de pression qu'on n'a pas dans les troupes amateurs. Quand j'ai été démobilisé, je suis rentré à Paris, à l'époque il y avait des petits livrets d'accueil pour les agents, j'ai vu la compagnie du Message, j'y suis allé presque tout de suite, je suis rentré en janvier, en février j'étais dans la compagnie. J'ai fait des cours de théâtre, des tas de choses. » En 1968, il est nommé à la direction artistique de la compagnie du Message, devenue « les comédiens des PTT, parce que ça faisait mieux pour l'image », « on était deux directeurs artistiques, puisqu'on a deux activités, qui sont théâtre et music-hall, je m'occupais plus du music-hall à l'époque. La compagnie a monté en nombre d'adhérents, en ce moment on doit être à 150 personnes. En comptant les élèves, on a un cours d'art dramatique. Les professeurs sont des gens que l'on a choisis, qui ont un petit défraiement pour les heures de cours, que l'on

⁹³⁸ Jean-Paul Saby est une personnalité connue dans le milieu de la FNCTA, où ses prises de positions font parfois polémique.

⁹³⁹ Jean-Paul Saby a conçu la première version des fiches PEPS en 2008. Courriel du 2016-02-26.

paie. Il y a trois permanents dans la compagnie, plus un prof de chant et de musique, qui est un professionnel, les profs de théâtre ont tous fait le Conservatoire, soit en province. C'est une compagnie un peu atypique dans la FNCTA. On s'est engagé à la FNCTA vers 1976. À partir du moment où je m'implique, je fais à fond. Je suis devenu président de la région Île-de-France pendant 10-11 ans, à l'époque il y avait la région Île-de-France, la Normandie Haute- et Basse- et le Centre, j'allais de Tours, au Havre, à Meaux, heureusement j'avais la chance d'avoir un boulot où je pouvais m'organiser, je n'ai jamais eu de patron.

9.6 Entretien O14

Retour aux troupes

Il y a des troupes qui vivent en vase clos, elles font tellement rire leur public, ils se disent : " *on va aller en festival* ". Il y a des festivals qui acceptent tout le monde, nous c'est sur évaluation. On se plante parfois parce qu'on a fait confiance à celui qui a fait l'évaluation. On utilise les fiches PEPS de la fédération [...]. La plupart du temps, ce sont des retraités qui vont voir, qui se déplacent le plus. Je suis allée en voir deux cette année, qui n'ont pas été choisies, on ne les a pas trouvées intéressantes. Tu anticipes ce que ça donnera sur la scène, devant tout le public. Tu te dis, ce n'est pas possible, les costumes sont moches, c'est mal joué. Les gens qui ont joué viennent te voir, te demandent : " *ça vous a plu ?* ". Je leur dis : " *vous savez, on ne va pas prendre la décision ce soir* ".

9.7 Entretien O15

Le désengagement des structures officielles

En tant que directrice d'école, j'étais adhérente. Petit à petit, nous sommes rentrés, nous avons proposé nos formations. Dans l'Aude, la FOL était très à gauche et la fédération, pour eux, c'était l'ex-fédération catholique, ils n'avaient pas vu l'évolution. On est allés à la FéCTAF, ils ont compris que c'était plus ça. Et puis ça a capoté. Ils ont abandonné le théâtre amateur, dans l'Aude. Les « mis à disposition » qui servaient d'animateurs, petit à petit, sont retournés dans leur classe, il n'y avait plus d'animateurs. Si tu veux voir d'autres fédérations, va voir les foyers ruraux. La FOL a ce problème dans toute la France de restriction budgétaire. Les CTP, c'était Jeunesse et Sports, eux se sont éteints. Ils sont entrés dans l'histoire, ce n'est plus d'actualité.

9.8 Entretien O17

Festival de Paris

Depuis deux ans, ce qui est intéressant, la troupe qui joue le samedi vient présenter la veille au public celle du lendemain. Il faut donc venir la veille pour se présenter, la troupe voit l'autre spectacle. Et les troupes sélectionnées présentent au public un spectacle qu'elles ne connaissent pas, qu'elles n'ont pas vu. Ils ont l'initiative de rencontrer la troupe pour savoir que dire, donner envie au public, c'est une autre forme de partage. C'est très créatif, qu'est-ce qu'on peut inventer. On est au moins là à trois moments pour être avec les autres. Pour jouer, pour se présenter la veille, pour présenter un autre spectacle. Ils arrivent à s'organiser pour les premiers et les derniers de façon à ce que tout le monde fasse la même chose.

9.9 Entretien O20

Festival de Paris

Sa sélection a été copiée si on peut dire sur un festival qui existait il y a quelques années à Lizy-sur-Ourcq, dans le 77, où tous les ans, au moment de la Toussaint, il y avait un festival de théâtre amateur qui se recrutait sur la région Île-de-France, on demandait aux troupes de venir dans *[cette ville près de Meaux]*, de venir présenter 20 minutes de leur spectacle. Quand elles étaient retenues, elles pouvaient venir jouer, sur deux week-ends, il y avait un prix, c'était avec le soutien d'une MJC locale, ça a disparu faute de financement, ça a duré des années.

9.10 Entretien O21

Obtenir le label de festival national FNCTA

[...] on ne perd jamais la dimension de notre festival, qui est axé sur le public, ce n'est pas la même chose du tout qu'à Châtillon-sur-Chalaronne. Ici, la proportion de public non théâtral est 80%, alors qu'à Châtillon-sur-Chalaronne c'est vraisemblablement l'inverse. On écoute les gens à la sortie. Une année, on a reçu le prix Tardieu, aujourd'hui il est à Châtillon-sur-Chalaronne. Résultat des courses, les spectacles qui entraient dans le cadre du prix Tardieu avaient je dirais une certaine coloration, la volée de bois vert qu'on a pris de la part des spectateurs, *"c'est peut être bien fait mais on s'ennuie ferme. Il faut maintenant que vous nous mettiez un peu de gaieté"*. On en a conclu que le Tardieu n'avait pas sa place ici, alors qu'il l'a à Châtillon-sur-Chalaronne.

[À propos du risque de moyenniser et qu'il puisse être préférable de prendre des spectacles suscitant des désaccords] Ça ne peut arriver que sur les spectacles que nous avons vus nous, parce que sur les spectacles qui nous sont proposés, comme c'est national, c'est à la majorité. Si on a croisé et qu'on a 2 fois 3 étoiles, on fait confiance, c'est aussi ça la fédération, un festival national, c'est l'émanation des régions et des cadres qui la dirigent.

C'est vrai [qu'il nous arrive de] prendre personnellement des risques vis-à-vis de la fédération. Quand nous décidons de sélectionner un spectacle comme *Contes Défaits*, on sait qu'on va se heurter à une certaine vision de certains cadres de la fédération. On peut en discuter et reposer des choses. J'ai expliqué notamment à [un de ces cadres] qu'est-ce que c'était Narbonne, comment il était né, comment il était devenu national et à quelles conditions, au bout de 10 ans. Lorsqu'on a négocié, j'ai dit à Patrick Schoenstein, « qu'est-ce que la fédération nous apporte ? Le fait d'être national, moi ça ne m'impressionne pas », on avait 650 personnes, en termes de fréquentation, ça ne nous apportait rien d'avoir en plus l'étiquette « festival national ». Il a mis en avant la possibilité de développer une homogénéité de plateau, de faire venir des troupes, des pointures. J'ai dit, « d'accord, on peut partir là-dessus mais n'oublie jamais que ceux qui ont la main in fine, c'est nous ».

[Pour les spectacles qu'on ne peut pas aller voir.] c'est la fédération qui nous conseille, nous envoie des comptes rendus. Si on peut, on croise les jugements, il y a moyen d'avoir plusieurs avis, il y a parfois des relations conflictuelles entre responsables de troupes et président de fédération, on sait bien comment ça fonctionne, on est dedans, ça nous permet d'ajuster, d'avoir un peu plus de cartes en mains. Il y a plein de critères, des contraintes.

9.11 Entretien O22

Festival de Marseille

En 2016, le festival proposera 13 spectacles étalés sur 16 soirées, entre le samedi 2 avril et le samedi 4 juin 2016, dans dix lieux culturels emblématiques de la ville de Marseille (Théâtre de la Criée, du Gymnase, Toursky, Lenche, Friche Belle de Mai...).

Le programme affiche des compagnies sélectionnées sur la France entière par un jury composé de trois professionnels (deux directeurs de théâtre et une metteuse en scène de la Criée) et de trois amateurs ; les places sont vendues 8 € (tarif plein) ou 5 € (tarif réduit) et des moments gratuits sont proposés : lectures à haute-voix théâtralisées, répétitions publiques. La ville offre une vitrine d'exposition sur la Canebière et le système d'affichage municipal ; la Zibeline, journal professionnel des critiques de spectacles de Marseille, couvre le festival, ainsi que La Provence, FR3 et LCM. On sait qu'il y a à l'issue de chaque spectacle un apéritif somptueux, réalisé par le président du Comité départemental de la FNCTA, un passionné de cuisine, il peut y avoir de la cuisine au pistou et le public attend les comédiens pour discuter avec eux. Les comédiens reçoivent les cadeaux des sponsors, ils ont des sacs, des casquettes, des T-shirts, des livres sur Marseille, des bouteilles d'apéritif, de l'huile d'olive, tout ce qu'on a, on fait une grande corbeille, la troupe [la reçoit en] cadeau. [...] Au CD 13, on a une salariée, elle travaille beaucoup avec les centres sociaux de Marseille, elle va présenter les spectacles, discuter avec les gens, elle fait des interventions. Ensuite, la mairie de Marseille, la caisse d'Épargne, chaque année achètent des places pour leur personnel, je ne sais pas, 300 places,

parfois c'est désigné, le Toursky, souvent la mairie de tel arrondissement, d'autres fois les mairies de secteur achètent des places pour les spectacles qui ont lieu dans leur secteur.

9.12 Entretien O25

Entretien avec un organisateur du festival local de Bréteil, dans la région rennaise.

Proximité

Dans la programmation, ce qui compte pour moi, c'est de faire découvrir différentes formes à des gens qui n'iraient pas voir tel ou tel type théâtre sinon, voire qui n'y iraient pas du tout. [...] Je tiens à conserver l'esprit festif qui règne sur l'ensemble, que troupes soient partie prenante : je demande parfois à une troupe de faire une lecture, pour impliquer ; il est important que les troupes discutent après, je trouve ça froid quand les troupes se contentent de venir jouer et repartent. Il ne faut pas qu'on soit entre théâtres, on doit garder la dimension du partage.

Exigence

Il faut voir environ 30 pièces pour en sélectionner 15. Il y a de grosses différences dans le répertoire, dans le jeu des acteurs, auquel je suis très sensible. Mais est dans le monde des amateurs, j'estime qu'on doit trouver un juste milieu. C'est fonction des objectifs de la troupe, du festival. Il y a des troupes dans lesquelles il se passe des choses, que ce soit du côté du texte, des décors, de la mise en scène ; dès qu'il y a une vraie démarche théâtrale, un esprit de création, l'organisateur se doit de leur donner une chance.

Coût d'organisation

[Au sujet de la 7ème édition (du 6 au 7 juin 2014) :] Dans le festival, on est huit pour mettre en place. On se réunit une par mois minimum pendant l'année, à l'approche du festival, ça monte à plusieurs réunions par semaine. Pendant le festival, une centaine de bénévoles nous aident. [...] Le budget est de l'ordre de 25000 €, pour couvrir le défraiement des troupes, la location du chapiteau, les différents matériels. Les recettes viennent pour un tiers des subventions, un tiers du parrainage, le reste de la buvette et des diverses ventes. [...] On accueille de 1200 à 1300 personnes. Une année on a essayé de distribuer des questionnaires, il y a eu peu de retours. Je dirais que la moitié du public sans doute ne va pas ou peu au théâtre et que l'autre moitié y va et dedans il y a peut-être 40% de praticiens.

9.13 Entretien P4

Le festival de Cholet

Aux Arlequins, il y a entre 450 et 600 personnes par représentation. C’est le public qui s’abonne qui a le droit de participer au vote du public, pour que ce soit représentatif, en essayant d’éviter que les troupes s’impliquent dans le jugement. Le public est choletais surtout, il y en a qui viennent de très loin [... La salle] a une programmation annuelle de spectacle professionnel et amateurs aussi. À Cholet, la municipalité aide le théâtre amateur depuis 1987, le festival a été créé parce que les troupes n’avaient aucune subvention et que dans l’Ouest, Maine et Loire, Loire Atlantique, tous les pays de la Loire, il y a énormément de troupes amateurs qui concourent que ce soit à FESTHÉA, à Tours, dans la Bretagne, Lannester, Josselin [...], certaines sont programmées sur Narbonne aussi. Vers 2000, la municipalité a carrément aménagé une salle pour que les troupes de Cholet répètent, on a dix à douze troupes à Cholet, une salle est dédiée pour répéter, une autre pour stocker les décors. Vers le printemps, mars, les troupes qui ont une nouvelle création viennent la jouer au théâtre gratuitement, ce sont des salles plus petites, ce n’est pas là où a lieu le spectacle professionnel, il y a le Jardin de verre et le théâtre Interlude qui fait 600 places, la ville leur donne une subvention de 500 € et ils partent avec les recettes. [...] Il y a des rencontres entre les troupes, on se rend compte qu’à Cholet, ils sont beaucoup aidés. Les rencontres se font le matin, à partir du deuxième jour, 1h à 1h30 d’échanges. Parmi les sujets, notamment il y a le défaut d’espace pour répéter.

9.14 Entretien P7 (Jean-Paul Alègre)

Jean-Paul Alègre⁹⁴⁰ est auteur professionnel, son nom figure chaque année parmi la liste des dix auteurs les plus représentés dans les statistiques établies par la FNCTA. Ses pièces sont traduites dans une vingtaine de langues (anglais, japonais, russe, arabe moderne, grec, espagnol, etc.). Il a reçu le prix de Lyon des auteurs de théâtre pour *Lettres croisées*, en 2003 et l’Académie française lui a attribué le prix Émile-Augier, destiné à récompenser une œuvre dramatique, pour *Agnès Belladone*, en 2004. Il a été élu président des Écrivains associés du théâtre (ÉAT) en juin 2006 puis réélu en juin 2009. Il a démissionné de ce poste en janvier 2011, après son élection le 17 juin 2010 à la présidence de la commission théâtre de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD). Il est parrain du festival de Narbonne et il accepte aussi souvent que son agenda le lui permet les demandes que lui adressent de nombreux festivals pour qu’il siège dans leur jury.

Une typologie des troupes

À la SACD, j’ai été obligé de classifier. Quand on parle du théâtre des amateurs, on parle d’une multiplicité de [formes de] théâtres, qui n’ont rien à voir les unes avec les autres. Nous, on a classé comme ça.

1) On a le théâtre amateur dans le cadre scolaire, qui est spécifique, il a pour but de compléter une éducation dans le sens le plus exigeant du terme. On va apprendre à ces jeunes, non seulement un texte,

⁹⁴⁰ Voir l’article à son nom : https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Al%C3%A8gre, consulté le 9 août 2016.

mais aussi à incarner un personnage, à se respecter les uns les autres, c’est un théâtre à vertu pédagogique. Dans cette catégorie, on mettait [aussi] à la SACD tout le théâtre qui a vertu à soigner, dans des hôpitaux psychiatriques, c’est une partie du théâtre. Là, le niveau de théâtre, l’exigence, puisque tu te places sur le plan artistique, le curseur n’est pas placé au même endroit, il a vocation à rencontrer un public mais un public qui participe lui-même à l’acte pédagogique, on a tous vécu ça, on vient voir des petites filles de douze ans, on est touché, ce n’est pas grave si elles se reprennent, le but n’est pas de faire 40 spectacles, c’est de se retrouver autour d’un acte pédagogique.

2) Ensuite, tu as un théâtre dont personne ne parle, si tu le fais, tu seras certainement un des premiers dans un travail scientifique à faire, c’est le théâtre qui essaye de sauver les langues. Le théâtre en langue corse, en basque, en breton, en alsacien, même en patois, est très développé, par exemple je suis traduit en gallo, en breton, en ch’ti. Quelle est l’exigence, le curseur est placé un peu différemment. Si le spectacle est parfait, tant mieux, mais ce que veulent les gens, c’est dire : “ nous avons une langue, nous voulons vous la faire entendre, nous voulons qu’elle vive ”.

3) Après, tu as le théâtre que je défends et fais respecter comme les autres, c’est mon rôle d’ancien président de la SACD, même si ce n’est pas celui que je préfère, c’est ce qu’on appelait le théâtre de patronage et qu’on appelle aujourd’hui théâtre familial et populaire. Là, c’est un théâtre qui, souvent n’a pas d’exigence artistique. C’est un théâtre de communauté, c’est un théâtre qui se produit une fois par an mais devant beaucoup de gens, c’est un distinguo qu’on faisait, il ne se joue que deux fois mais fait 1000 ou 2000 spectateurs. On a été voir un truc incroyable où ils jouaient une de mes pièces, il y avait l’Orchestre Symphonique de la ville en première partie et derrière *Vol 2037*, il y avait 1000 spectateurs, ils l’ont fait deux fois, dans un énorme théâtre à Valence. Notre ami [Philippe Reyné], qui joue *Malaussène*, il joue devant 80 personnes, donc il faut des semaines voire des années pour atteindre les 2000 spectateurs. Ça ne peut pas être les mêmes conditions, la même exigence artistique. Le théâtre familial et populaire a un ressort qui est très intéressant à observer, qui est presque le contraire de l’acte théâtral, il prend le comédien pour ce qu’il est dans la vie. Sur la scène, il y a le boucher du coin, qui fait rire tout le monde, en coupant la viande il fait des plaisanteries graveleuses à la ménagère, “ il est drôle M. Fernand ”, on sait qu’on va le voir, à un moment ou un autre, en caleçon avec un cœur avec marqué Boucherie Fernand. Ce théâtre a ses codes, qui sont : “ nous sommes dans la communauté, nous avons à nous retrouver une fois par an, nous avons choisi le théâtre ”, ils auraient pu choisir la fanfare, l’orchestre, le rugby, c’est un théâtre où l’exigence artistique est réduite au minimum, c’est-à-dire en gros, on doit voir les gens sur le plateau, donc les éclairer un minimum ; on doit essayer de comprendre ce qu’ils disent mais après tout, ce n’est pas très grave, s’il y a un bègue, on lui demande d’être bègue, etc. J’étais très copain avec Darry Cowl, c’était un joueur de pelote comme moi, il jouait en lever de rideau avant nous, il était bègue, il utilisait très bien ça, il était un très grand comédien quand il n’était plus bègue, il jouait des rôles très touchants parfois.

4) Après, on rentre dans ce que tu connais le plus, fréquentant Suzanne Héleine qui est un metteur en scène pointu, une femme qui a une vraie vision du théâtre, tu rentres dans le théâtre que nous on appelle à la SACD : les amateurs éclairés. Ce sont des gens qui ont une exigence artistique aussi forte que les professionnels, parfois plus forte que certains professionnels, parce que, parfois le professionnel peut

dire, " on n'a pas le budget, on va faire a minima ", alors que l'amateur éclairé va jusqu'au bout. L'exigence artistique très forte, c'est *Le Marionnettiste de Lodz*, qu'on a vu l'autre soir, ce sera *Le Repas des fauves*, dans un style très différent. [...]

Je termine ma démonstration. On est arrivé au théâtre amateur éclairé, on prend le théâtre professionnel et on va voir la partie poreuse où les deux se rencontrent. Je parcours en sens inverse.

1) Tu as le théâtre professionnel institutionnel, Comédie-Française, le meilleur exemple. Tu as des comédiens impeccablement formés, des spectacles dans lesquels la question financière ne se pose pas, elle commence un peu mais globalement pas, un théâtre considéré comme un service public et où on a une exigence artistique absolue, ce qui ne veut bien entendu pas dire que les spectacles sont réussis, la question ne se pose même pas.

[2] Tu as le théâtre professionnel, on descend un petit peu, de certaines compagnies qu'on va voir à Avignon, qui jonglent avec des exigences, qui disent, on aurait bien aimé mettre ça comme décor, on va faire [comme on peut].

[3] Et puis, tu as toute une partie de théâtre professionnel qui va passer en dessous du théâtre amateur éclairé parce qu'elle est obligée de tricher, on dit, " je voulais tel comédien, il coûte trop cher, on va prendre Untel, il n'est pas bon mais tant pis " et on a un spectacle médiocre. Il y a aussi une chose, tu peux me citer, tu as des compagnies qui viennent te dire, ça nous est arrivé, " on n'aimait pas vraiment votre pièce ", ils le disent pas comme ça mais c'est une manière de le dire, " elle ne correspondait pas tout à fait à ce qu'on voulait, on avait 8 filles et 4 garçons, c'était la même distribution, on s'est dit, on va faire ça " et c'est la catastrophe. Je dis, " l'acte théâtral est trop grave, ça ne veut pas dire triste, pour être fait sans passion et sans amour, c'est un acte d'amour extrêmement fort ". S'il n'y a pas de passion, je dis toujours : " abstenez vous ". Ce n'est même pas du désir mais de la passion, si vous n'êtes pas prêts à sacrifier des tas de choses pour aller au bout de votre projet, il vaut mieux ne pas le faire, il vaut mieux attendre, passer à autre chose.

C'est ce panorama dressé par Jean-Paul Alègre qui nous incite à rapprocher la typologie des troupes avec une typologie des publics : le théâtre à vertu pédagogique ne cherche pas tant à rencontrer des spectateurs qu'à faire réfléchir ses acteurs sur des aspects particuliers en rapport avec leur pratique ; le théâtre de défense des langues régionales touche des spectateurs attachés à leurs racines territoriales ; les spectateurs du théâtre familial et populaire aiment à reconnaître sur scène des personnes qu'ils croisent au quotidien ; quant aux amateurs exigeants, leurs spectateurs sont-ils exigeants ?

Cette question appelle une première remarque : toute typologie a ses limites, c'est une aide à la classification, qui ne devrait avoir pour but que de donner des grands repères à partir desquels positionner, sans enfermer, étant entendu qu'une même personne peut, selon les moments, présenter tel ou tel comportement.

Autre remarque, dans le prolongement de celle qui précède : s'il arrive que des compagnies professionnelles montent une pièce « faute de mieux », sans passion, on peut aussi se demander si

certains spectateurs se rendent au théâtre dans le même état d'esprit. Étant donné ce qu'il en coûte d'assister à une représentation, ne serait-ce qu'en temps, il est permis d'en douter, on supposera plutôt que des spectateurs se rendent parfois au théâtre sans trop préjuger de ce qu'ils vont voir, avec une attente minimum ou parce qu'ils ont « seulement » envie de sortir ce soir-là : pour tenter d'échapper aux connotations négatives, on les appellera « spectateurs pour le plaisir », ce qui ne veut bien entendu pas dire, comme nous venons de le souligner, que les spectateurs exigeants ne prennent pas de plaisir, ni que cette motivation leur soit étrangère.

Sur le respect dû au public, qu'il ne faut pas agresser

Nous avons, gens de théâtre, professionnels ou amateurs, cette possibilité exorbitante de prendre légalement des gens en otage, la plupart du temps selon leur volonté, parfois c'est contre leur volonté, pas toujours, ça se passe souvent mal, le papa qui vient voir ses enfants jouer, il n'a pas envie. Il y a le pouvoir exorbitant de dire : « vous vous asseyez, tous dans le même sens, vous éteignez vos portables, vous n'ouvrez pas de paquet de bonbons, vous ne parlez pas, vous toussiez le moins possible, même si vous êtes malades ». Face à ce droit incroyable, on a un devoir qui est que l'acte théâtral soit respecté. On peut faire des spectacles dérangeants, crus, longs, c'est à l'appréciation de chaque troupe, les spectateurs peuvent aimer des choses intellectuelles que d'autres appelleraient prise de tête, si c'est bien fait, c'est du théâtre. Si ce n'est pas respectueux, il faut intervenir, on ne peut pas maltraiter le... Je vais te donner un exemple qui vient de ma dernière pièce, *Moi, Ô ta, rivière d'Hiroshima*, je mets une didascalie qui est à mon sens importante, au moment du flash atomique, je dis attention, il doit y avoir un flash mais il ne doit pas être perturbant pour le spectateur, car nous sommes au théâtre. Au théâtre, si tu montres des Nazis tirant sur la foule, tu ne tires pas à balles réelles, bien entendu, tu respectes ton spectateur, tu ne l'agresses pas trop, s'il doit être agressé, c'est mentalement, en aucun cas physiquement. C'est une des limites qu'il faut mettre. Dans la vulgarité, c'est pareil, on peut être grossier, Aristophane l'a été mais en aucun cas ce ne doit être gratuit. C'est quelque chose sur quoi on travaillait beaucoup à la SACD, on a le droit d'employer les mots les plus crus, à condition que ce ne soit pas pour choquer le *bob*, le bourgeois, il faut qu'il y ait une vraie volonté, que ce soit dans une stratégie théâtrale.

9.15 Entretien T05

Le festival de Cholet

Cholet, c'est un public de festival, des gens qui ont l'habitude d'aller au théâtre, ça dure cinq jours, je l'ai fait plusieurs fois, en tant que comédien ou spectateur, j'ai discuté avec des gens qui prenaient une semaine de congés pour voir tous les spectacles, c'est une institution. Ce n'est pas la majorité des gens mais tu en as. Une dame de Cholet, avec sa fille, tous les ans, elle prend une semaine de congés. Rapport qualité/prix, c'est imbattable, on voit douze spectacles mais je ne pense pas que ce soit représentatif. [...] Quand tu joues dans

une commune qui t'a invité, après avoir joué, tu te changes, parce c'est le comédien qui vient discuter, pas le personnage, t'arrives 10 minutes après, il n'y a plus personne, alors que dans un festival, les gens sont là, discutent, tu peux avoir des discussions intéressantes avec le public-public, le public-comédiens qui participent au festival. [...] Après, c'est un peu dur, il ne faut pas que la pièce dure plus de 50 minutes, je n'ai pas connu ça mais il paraît que certaines années, tu as un chronomètre et au bout de 50 minutes, la salle s'allume, le rideau se ferme, le jury se lève.

9.16 Entretien T10

Festival d'Avignon

Ça a été parmi les plus beaux jours de ma vie, surtout dans le cadre de la passion. J'avais pris une metteure en scène professionnelle qui m'en a fait baver des ronds de chapeaux [...], elle avait travaillé avec le directeur d'un petit théâtre qui avait vu les répétitions, on avait fait la création lumière dedans, ils nous ont pris une semaine dans leur théâtre, c'était énorme. Le directeur faisait des productions à Avignon, il nous a entendus parler d'Avignon dans la loge, je me rappelle très bien, il est rentré, il a dit, je vous produis, il a payé l'hébergement à l'intérieur des remparts, la location de la salle, les publicités, il a dit, je garde la caisse, on a eu du monde tous les jours à 14h, à 9h on tractait déjà.

9.17 Entretien T15

Cet entretien a été enregistré avec un organisateur du festival de la Mansonnrière, à Maisons-Laffitte dans la région parisienne qui interprétait *Le Malade imaginaire*, de Molière, pendant le 33^{ème} festival de Narbonne.

Le festival a été créé il y a 24 ans, a fait partie de FESTHEA jusqu'en 2013. C'est un public habitué à voir des choses un peu intellos, un peu « prises de tête », souvent depuis 5-6 ans, il nous est arrivé de mettre une ou deux pièces genre *Le Père Noël est une ordure*, *L'Esprit de famille*, etc. Parce que j'aime beaucoup *Andromaque* de Racine et j'aime aussi beaucoup *Le Fil à la patte* de Feydeau.

Il ne faut pas oublier qu'on est aussi tenus de faire rentrer de l'argent, on est tenus à avoir un nombre de spectateurs, on accueille 3000 personnes chaque année. On avait fait un sondage, dans le public, 50% viennent de Maisons-Laffitte et des environs et 50% des membres des autres troupes qui viennent voir leurs copains jouer. Comme les gens viennent, ils restent pour 4-5 jours parce que c'est en région parisienne, ils viennent voir les autres spectacles, contrairement aux autres festivals, ici [à Narbonne], certains jouent et ne restent pas, c'est normal [...]

On a très peu de subventions, on en a de la mairie. Il y a un esprit de famille et on essaie de varier dans une sélection. Encore une fois, je suis désolé, sur les 35 pièces, on n'en sélectionne que 11, les pièces qui ne sont pas sélectionnées nous demandent pourquoi elles ne le sont pas. Je suis assez franc du collier, avant de

démarrer, je leur dis, « ce n'est que mon avis, il y a les trois autres qui sélectionnent mais on trouve qu'il n'y a pas assez de rythme, que la distribution n'est pas bonne ». Quelques-uns le prennent mal, d'autres nous remercient, ça leur permet d'évoluer, de revoir le truc. [...]

Il y a deux moments importants, on organise un repas, où toutes les troupes se rencontrent, le lendemain de l'ouverture, on leur offre un déjeuner et toutes les compagnies sont représentées, elles peuvent échanger. Certaines restent ensemble mais de plus en plus, comme certaines reviennent régulièrement, ça se fait régulièrement, elles se mélangent. [...]

L'autre rencontre, après chaque spectacle, il y a une demi-heure le « critique-café », où les comédiens avec le metteur en scène discutent avec les gens du public et surtout, c'est assez sympa, depuis 17 ans, nous sommes en partenariat avec un lycée, des collégiens viennent voir toutes les pièces, discutent avec les comédiens et avec le metteur en scène et à la fin, remettent le prix des collégiens. C'est juste après le spectacle, avant on le faisait le soir ou le lendemain mais souvent les comédiens ne pouvaient pas revenir. Les collégiens qui ont fait partie de ce jury, reviennent 2-3-4 ans après, en tant qu'adultes. On s'est fait des amis dans les gens, qui nous hébergent, nous invitent à dîner chaque année. [...]

Ce qui se fait beaucoup aussi, les compagnies recrutent à Maisons-Laffitte. Nous, on a une comédienne qu'on a trouvée dans une autre compagnie, notre metteur en scène lui a proposé de nous rejoindre pour jouer dans *Le Malade imaginaire*. Moi, j'ai rencontré la compagnie lors d'un festival. »

9.18 Entretien T16

Cet entretien a été enregistré avec un amateur suisse, qui est présent aussi bien sur scène ou en position de spectateur, ou parmi les membres des comités de nombreux festivals, dans divers pays francophones.

Le festival « la Tour en Scène »

À la Tour-de-Peilz, je fais partie du Comité de sélection et je suis responsable de la programmation.

La programmation, c'est comment remplir le plus judicieusement possible les salles, sachant qu'on ne peut pas programmer deux spectacles directement à la suite l'un de l'autre, l'aspect logistique de la chose⁹⁴¹. La sélection, c'est la réception des candidatures, avoir visionné certains spectacles, ce qui est plus facile, soit prendre les captations vidéo, bien souvent de qualité moyenne, si pas douteuse, si pas dégueulasse. Et à une, 2-3, voire plusieurs personnes, dire, « là, je le sens », même si l'image est mauvaise, même si le son n'est pas bon. Et puis on bataille entre nous pour dire, celui-là je le prends.

On était les deux mêmes cette année [2015] à avoir généralement les mêmes coups de cœur mais c'est indépendant, au point de vue des goûts théâtraux, il ne joue absolument pas dans les mêmes pièces que

⁹⁴¹ Il s'agit d'une terminologie différente de celle habituellement employée.

moi, il a une autre vision. On essaye de prendre des pièces un peu plus “ sophistiquées ” entre guillemets, sans vouloir dire qu’on essaie de prendre du théâtre conceptuel, on essaie de sortir du gros boulevard mais de temps en temps, on en prend aussi, parce qu’il faut ouvrir à tout public. Pour cette édition, il y a eu une ou deux pièces pour lesquelles il y a eu de grosses discussions, alors on compare, ce qu’on préfère personnellement.

Le festival est ouvert à tout le monde. Cette année, il y a eu un peu moins de public, ça tombait tard dans la saison, une fois la mi-juin les gens préfèrent passer leurs après-midis aux grillades. Comme dans tout festival, beaucoup des participants sont des festivaliers ou des copains des festivaliers. Disons 50% d’étrangers, je veux dire hors théâtraux, ça me paraît optimiste mais raisonnable. On a une jauge à 80, avec une ouverture de 7 m sur 5 m, je crois et une à 250 à 10-12 m sur 9 m de profondeur. Il y avait 12 pièces. La jauge à 80 est assurée d’être remplie, celle à 250 arrive régulièrement à une centaine de spectateurs. C’est payant mais tous les festivaliers ont accès gratuit, les gens de la fédération suisse FSSTA, ont une carte qui leur permet 2 entrées gratuites par spectacle. L’entrée est à environ 10 €.

Le festival « Double défi »

À Mont-Laurier, il y aura 15 ou 16 pays représentés cette année [en 2015]. Ce qui est fascinant, c’est que chaque pays vient et joue dans sa langue. Ce n’est pas toujours évident pour donner les prix, c’est international, pas spécialement francophone. J’ai vu *La Leçon* d’Ionesco, jouée en arabe, par une troupe égyptienne. Quand c’est une pièce qu’on connaît, d’autres fois, c’est plus style création, on se laisse surprendre, on regarde beaucoup la scénographie, la manière dont les comédiens sont capables de rendre leur émotion dans une langue qu’on ne comprend pas. On a un mini-scénario d’une ou deux lignes.

Les jurés, il y a 4 ans, il y avait beaucoup de québécois, il y avait des français. Il y avait un belge et moi, on était une dizaine de personnes. Il faut “ juger ” entre guillemets une vingtaine de pièces, il y avait un président du jury, qui est le président de la fédération québécoise d’amateur, Réal Couture et qui fait ça très bien, même si on peut dire c’est américanisé, on prend les pièces que chacun a vu, vous allez donner pour la meilleure pièce, le meilleur comédien, la meilleure mise en scène, en choisir 3, 2 ou 1. Il y en a 17 qui tombent et après on repart. C’est arrivé une fois, les 5 membres du jury ont donné à la même pièce 3, elle était à 15, la suivante était à 8 ou 9, on n’entre plus en discussion, spontanément, c’était le coup de cœur. On peut dire, c’est trop mathématique, c’est un choix, les troupes qui viennent savent à quoi elles s’exposent, les membres du jury savent ce qu’on attend d’eux, si on n’est pas content, on ne va pas jouer ou on refuse d’être dans le jury. Il y a un petit défraiement en argent, comme il y a [8] troupes au total, ça représente une certaine somme et le petit objet souvenir que la troupe peut mettre sur son site internet.

Ça dure une semaine, il y a 3 salles, des représentations l’après-midi, parfois ça se chevauche, le jury est divisé [réparti], c’est compliqué mais ça fonctionne bien, il doit y avoir 4 pièces par jour. Pour éviter que le jury soit toujours le même, disons qu’il y a 5 membres du jury A et 5 du jury B, on va à la 1ère pièce, ceux du B vont voir une autre pièce. Pour la représentation suivante, le dernier du jury A passe dans B et le premier de B passe dans A, on fait un roulement. C’est intéressant, on ne reste pas pendant une semaine avec les

mêmes personnes. On préférerait que tout le monde voie toutes les pièces mais voir 5 pièces par jour, ça peut se faire pendant deux jours mais après, c'est fini. Les salles font 100-120 et la grande de 350 à 300. Le public, c'est beaucoup de festivaliers, comme c'est la grosse manifestation, il y a beaucoup de gens.

Les organisateurs, c'est une association qui s'appelle " Double défi ", l'idée avait été lancée par Jules Boyer, l'ancien président de la fédération, décédé depuis, le premier défi c'était d'avoir des gens qui ne font absolument pas de théâtre mais qui sont dans les notables de la ville, de monter une pièce sous la direction d'un metteur en scène professionnel, ensuite ils la jouent, toute la population de Mont-Laurier vient les voir, il y a le pharmacien. C'est une ville de 15000 habitants, la capitale administrative des Hautes-Laurentines, les gens des environs viennent facilement, sachant que le docteur va jouer. J'ai vu une pièce qu'ils ont montée, même si ce ne sont pas des théâtres, il y en a qui ont déjà fait ça deux ou trois fois, certains font ça avec énormément de sérieux, parce que le second défi, je trouve ça génial, c'est que les bénéfices générés par la représentation sont utilisés pour promouvoir l'activité de jeunes entrepreneurs, la culture soutient l'entreprise, de manière paradoxale. Si mes souvenirs sont bons, il y a 4 ans, c'était aux environs de 30000 \$ canadiens. Plutôt que passer par la banque, c'est distribué aux jeunes entrepreneurs⁹⁴². »

⁹⁴² On pourrait rapprocher cette idée de faire subventionner le secteur marchand par la culture de la recherche de réciprocité.

Bibliographie

Sur les amateurs et le théâtre

Ouvrages imprimés

Actes du colloque international « Le théâtre des amateurs, un théâtre de société(s) », 24, 25 et 26 septembre 2004, Rennes, ADEC-Maison du théâtre amateur, Théâtre s en Bretagne, CNRS/LARAS, 2005.

ASLAN, Odette, *L'Acteur au XX^e siècle : éthique et technique*, Paris, Editions L'Entretemps, Collection Les Voies de l'acteur, 2005 [2^e édition revue et augmentée, 1^{ère} édition 1974].

AUGEREAU, Flore, « Le théâtre étudiant, un moyen alternatif de formation ? Focus sur une association rennaise : L'Arène Théâtre », in Robert GERMAY et Philippe POIRRIER [dir.], *Le théâtre universitaire, Pratiques et expériences*, Editions Universitaires de Dijon, collection U-Culture(s), Dijon, 2013, p. 225-233.

BARBERIS, Isabelle et POIRSON, Martial, *Économie du spectacle vivant*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je, 2013.

BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Folio Essais, 2006.

BOISSON, Bénédicte, « Changer d'esthétique mais préserver le collectif », in Marie-Christine BORDEAUX, Jean CAUNE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX [textes réunis et présentés par], *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Paris, Éditions L'Entretemps, Champ théâtral, 2011, p. 176-185.

BOISSON, Bénédicte, FOLCO, Alice, MARTINEZ, Ariane, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Quadrige Manuels, 2010.

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

BORDEAUX, Marie-Christine, [questions et restitution], « Entretien avec Yves Doncque, Vincent Siano, conseillers techniques en Art dramatique (Jeunesse et Sports) et Guy Saez (directeur de recherche au CNRS institut d'études politiques de Grenoble). Les voies de l'accompagnement : points de vue croisés », in Marie-Christine BORDEAUX, Jean CAUNE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX [textes réunis et présentés par], *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, Champ théâtral, 2011, p. 196-213.

- BORDEAUX, Marie-Christine, CAUNE, Jean, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine [textes réunis et présentés par], *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, Champ théâtral, 2011.
- BORDEAUX, Marie-Christine, CAUNE, Jean, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Présentation » in Marie-Christine BORDEAUX, Jean CAUNE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX [textes réunis et présentés par], *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Paris, Éditions L'Entretemps, Champ théâtral, 2011, pp.15-25.
- BRECHT, Bertolt, *L'Art du comédien*, trad. Jean Tailleur et Guy Delfel, traduction des inédits, choix des textes, préface et notes de Jean-Louis Besson. - Nouvelle édition révisée et augmentée sous la direction de Jean-Marie Valentin, Paris, L'Arche Éditeur, 1999 [édition originale 1992].
- CAUNE, Jean, « La fonction poétique », in Marie-Christine BORDEAUX, Jean CAUNE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX [textes réunis et présentés par], *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Paris, Éditions L'Entretemps, Champ théâtral, 2011, p. 217.
- CAUNE, Jean, « L'esthétique du théâtre des amateurs a-t-elle une spécificité ? », in Marie-Christine BORDEAUX, Jean CAUNE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX [textes réunis et présentés par], *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Paris, Éditions L'Entretemps, Champ théâtral, 2011, p. 31-40.
- CHELLI, Émilie, « La convivialité au service du théâtre. Quelques pistes psychanalytiques », 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. 289-298.
- CORVIN, Michel, [sous la direction de], *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008 [nouvelle édition revue et augmentée].
- DELABY, Hugues, « Les Tréteaux d'Artois, une expérience de troupe amateur à Arras », in Christiane PAGE [études réunies par], *La Notion de troupe au XX^e siècle. Chantier pour une recherche. Actes du colloque organisé le 4 avril 2004 à l'université d'Artois*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2010, p. 47-51.
- DELBREIL, Daniel, DESCIMON, Christiane, RASOLI, Mathieu, « Théâtre amateur en milieu lycéen. Le club-théâtre du lycée Van-Gogh d'Ermont », in Marie-Christine BORDEAUX, Jean CAUNE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX [textes réunis et présentés par], *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Paris, Éditions L'Entretemps, Champ théâtral, 2011, p. 219-231.
- DENIZOT, Marion, « Entre projet politique et mutations esthétiques : une expérience d'accompagnement artistique », in Marie-Christine BORDEAUX, Jean CAUNE, Marie-Madeleine

- MERVANT-ROUX [textes réunis et présentés par], *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Paris, Éditions L'Entretemps, Collection Champ théâtral, 2011, p. 138-148.
- DENIZOT, Marion, Jeanne Laurent : une fondatrice du service public pour la culture : 1946-1952, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2005.
- DONNAT, Olivier, *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, Ministère de la Culture, Département des études et de la prospective, 1996.
- DORT, Bernard, *Le Spectateur en dialogue : le jeu du théâtre*, Paris, P.O.L., 1995.
- DORT, Bernard, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance [*Encyclopedia Universalis*, supplément II, « Les enjeux »] », *Le Jeu du Théâtre. Le Spectateur en dialogue*, Paris, POL, [1984] 1995, p. 245-274.
- ERHEL, Évelyne, « Grandeur et décadence du théâtre universitaire », 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. 319-344.
- ETHIS, Emmanuel, [sous la direction de], *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, Collection Questions de culture, 2002.
- ETHIS, Emmanuel, FABIANI, Jean-Louis, MALINAS, Damien, *Avignon ou Le public participant*, Montpellier, L'Entretemps éditeur, Collection Champ théâtral, 2008.
- FABIANI, Jean-Louis, *L'Éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, Collection Art, culture, publics, 2008.
- FERAL, Josette, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, collection Champ théâtral, 2011.
- FLEURY, Laurent, « Généalogie d'un théâtre "sans qualités". Le théâtre amateur, l'éducation populaire et l'État culturel » 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. 51-74.
- FLEURY, Laurent, *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection Res Publica, 2006.
- GIRARD, René *Shakespeare. Les feux de l'envie*, trad. Bernard Vincent. Paris, Grasset, collection Le livre de poche-Biblio Essais, 1990.
- GOMEZ, Étienne, « "Aujourd'hui ici, demain là, après-demain ailleurs" : une histoire du mot troupe dans la langue française », in Christiane PAGE [études réunies par], *La Notion de troupe au*

XX^e siècle. Chantier pour une recherche. Actes du colloque organisé le 4 avril 2004 à l'université d'Artois, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2010, p. 9-16.

GREGOIRE, Mathieu, *Les Intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes*, Paris, Éditions La Dispute, Collection Travail et salariat, Novembre 2013.

GUENOUN, Denis, « L'assemblément », in *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé, Collection Penser le théâtre, 1998 [1^{ère} éd. 1988], p. 98-107.

GUENOUN, Denis, « La représentation en débat » in Robert ABIRACHED [sous la direction de], *L'Histoire du théâtre au XX^e siècle*, Paris, Avant-scène théâtre, Collection L'Anthologie, 2011, p. 649-657.

GUENOUN, Denis, *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, Collection L'Extrême contemporain, 2005.

GUENOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Saulxures, Éditions Circé, Collection Penser le théâtre, 1997.

HEED, Sven, *Roger Blin. Metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959)*, Paris, Circé, 1996.

HELEINE, Suzanne, « La question de la mise en scène dans le théâtre amateur », 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. 174-180.

HENNION, Antoine, *La Passion musicale*, Paris, Métailié, Sciences humaines, 2007.

HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie, GOMART, Émilie, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française, Collection Questions de culture, 2000.

KONIGSON, Élie, « Traditions et lisières », in *Un art urbain au pied du mur : les rendez-vous de Lieux publics, Marseille, Palais du Pharo 29-30 janvier 1993 / Lieux publics, Centre national de création pour les arts de la rues*, Marseille, 1993, p. 14-17.

LAJARTE (DE), Isabelle, *Les Peintres amateurs*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Logiques sociales, 1991.

LARRUE, Jean-Marc, « Les amateurs et la question de l'art », in Marie-Christine BORDEAUX, Jean CAUNE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX [textes réunis et présentés par], *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Paris, Éditions L'Entretemps, Champ théâtral, 2011, p. 41-52.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche Éditeur, 2002.

- LENOIR, Jean-Yves et SAVARY, Marie-Françoise, *Le Valet de Cœur : deux vies, une passion du théâtre*, Clermont-Ferrand, Les Éditions du Valet de Cœur, 2012.
- MCAULEY, Gay, *Not Magic but Work. An Ethnographic account of the rehearsal process*, Manchester, Manchester University Press, Collection Theatre. Theory, practice, performance, 2012.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Des “sociétés d'amateurs” au “théâtre amateur” : les liens du lexical avec l'économie », in Catherine NAUGRETTE [dir.], *Le prix de l'art. Le coût et la gratuité* (San Servolo, Université d'été, 06-10/06/2011), Paris, L'Harmattan, Collection Arts et médias, 2013, p. 61-74.
- 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.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « 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. 7-15.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Le répertoire des amateurs. Ethnographie du texte dramatique », 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. 114-136.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, Collection Arts du spectacle, 1998.
- MEYER, Michel, *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, Collection Chemins philosophiques, 2014.
- MORINIERE, Thomas, *Le Théâtre des amateurs. Un jeu sur plusieurs scènes*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, Collection Champ social, 2007.
- OGUET, François, « La choralité dans *Biographie : un jeu*. L'individu et le groupe », in Marie-Christine BORDEAUX, Jean CAUNE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX [textes réunis et présentés par], *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Paris, Éditions L'Entretemps, Collection Champ théâtral, 2011, p. 244-259.
- PAGE, Christiane, « Une troupe, un chef : la troupe comme un seul homme ? », in Christiane PAGE [études réunies par], *La Notion de troupe au XX^e siècle. Chantier pour une recherche. Actes du colloque organisé le 4 avril 2004 à l'université d'Artois*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2010, p. 23-32.

- PAGE, Christiane, [études réunies par], *La Notion de troupe au XX^e siècle. Chantier pour une recherche. Actes du colloque organisé le 4 avril 2004 à l'université d'Artois, Valenciennes*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2010.
- PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, Collection U Lettres, 2016 [1^{ère} éd. Nathan 1996].
- PIEMME, Jean-Marie, *Le Souffleur inquiet et autres écrits sur le théâtre*, Bruxelles, Espace Nord, Collection essai/théâtre, 2012.
- PROUST, Serge, « Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique », in Nathalie HEINICH et Roberta SHAPIRO [sous la direction de], *De l'artification*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Collection Cas de figure, 2012, p. 95-111.
- REDON, Gaëlle, « Le théâtre en amateur : des pratiques complexes, des praticiens variés », in Florent GAUDEZ [sous la direction de], *Les Arts moyens aujourd'hui, Tome I*, Paris, L'Harmattan, Collection Logiques sociales, série Sociologie des arts, 2008, p. 315-23.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur les sciences et les arts. Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Classique, 1987.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre* (3 volumes), Paris, Belin, Collection Belin sup. Lettres, 2010 [1^{ère} éd. 1998].
- VIGEANT, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval (Québec), Mondia éditeurs, Collection Synthèse, 1989.

Rapports imprimés

- ADEC-Maison du théâtre amateur de Rennes, « Le projet artistique, culturel et citoyen de l'ADEC-maison de théâtre amateur. Perspectives 2016-2018 », document dactylographié, distribué au Conseil d'administration en vue de préparer l'Assemblée générale du 19 mai 2016.
- ADEC-Maison du théâtre amateur de Rennes, « Le projet de l'ADEC-maison de théâtre amateur. Perspectives 2013-2015 », document dactylographié, version du 30 août 2013.
- DREYFUS, Armand, *Enquête sur le théâtre amateur en France*, Rapport général, 1984.
- CHECCO-POUGET, Joséphine, *Le Songe d'une nuit d'été. Dossier de mise en scène*, 2013.
- Compagnie Fantaizic, *L'Olympe en folie*, Dossier de presse.
- DUCROT, Jacques et FONNET, André, *Quand les amateurs entrent en scène. Une histoire du théâtre amateur (1907-1997)*, Paris, FNCTA, 1997.
- FNCTA, *Assemblée Générale Ordinaire, Rapport moral*, Paris, samedi 30 avril 2016.

FNCTA, *Mémento de l'animateur intervenant*, document interne, version 2012.

FOUANO, Jean, « Promenade sentimentale dans le fonds Jean Vilar », *Les Cahiers Jean Vilar*, n° 111, Avignon, Éditions Maison Jean Vilar, 2011.

La participation d'acteurs amateurs dans des créations professionnelles modifie-t-elle votre rapport à la mise en scène ?. *Théâtre du Peuple de Bussang*, 2015-07-26, transcription personnelle soumise à la FNCTA et au ministère de la Culture, janvier 2016 [non publiée à ce jour, août 2016].

La pratique amateur, un enrichissement pour un art ? Colloque tenu au Théâtre du Peuple de Bussang, 16 juillet 2013. Transcription personnelle soumise à l'administrateur du Théâtre du Peuple, juillet 2013 [non publiée à ce jour, août 2016].

La Pratique théâtrale des amateurs. Quels enjeux ? Quels partenariats ? Les actes de la rencontre nationale du théâtre des amateurs au Théâtre du Peuple de Bussang, 28-29 mai 2010, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication.

OGUET, François, « Témoignage » (atelier « transmission – renouvellement – faire savoir), *Pour un théâtre d'aventures ! Les actes. 2^{ème} rencontre nationale du théâtre des amateurs. Beaumes-de-Venise*, 19-20 octobre 2012, Site du Ministère de la culture et de la Communication, p. 105-109.

Pour un théâtre d'aventures ! Les actes. 2^{ème} rencontre nationale du théâtre des amateurs. Beaumes-de-Venise, 19-20 octobre 2012, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication.

Travaux universitaires

DENIZOT, Marion, « Labiche, un objet illégitime des Études théâtrales ? », Colloque international du bicentenaire d'Eugène Labiche, « Les Mondes de Labiche », Paris, 8-10 octobre 2015, organisé par Olivier Bara (UMR 5611 LIRE (Lyon 2)), Violaine Heyraud (CRP19 (Sorbonne-Nouvelle)) et Jean-Claude Yon (CHCSC (UVSQ)), avec le soutien de la BnF, de la SACD et du Théâtre du Palais-Royal, (inédit, à paraître aux Presses de la Sorbonne-Nouvelle).

DUPONT, Jean-Jacques, *Recherches sur le théâtre d'amateurs en France aujourd'hui. Sa place, son fonctionnement, son évolution*, thèse de doctorat de 3^e cycle en Études théâtrales, dir. Bernard Dort, Université Paris III, 1973.

FRANGNE, Pierre-Henry, « L'idée de création artistique : présupposés, sens et enjeux », communication à la *Journée d'études sur le geste créateur dans les pratiques théâtrales en amateur*, Rennes, 18 mars 2016. [Communication non publiée en juillet 2016].

INGRAM, Mark Scott, *Performing Culture : a French "popular theatre" troupe in local, national and European perspective*, Ann Arbor (University of Michigan Press), UMI Research Press, 1996.

Le geste créateur dans les pratiques théâtrales en amateur. Journée d'études organisée à l'Université de Rennes 2, le 18 mars 2016.

MURAT, Roland, *Représentations des émotions et implication chez les comédiens amateurs et comédiens professionnels. À quoi pensent-ils quand ils mettent en scène leurs émotions ?*, Toulouse, Université Toulouse II-Le Mirail, Mémoire de Master 2R, septembre 2010.

OGUET, François, *Exigences esthétiques et pratiques de théâtre en amateur. Le jeu et le métier*, Rennes, Université Rennes 2, Mémoire de Master 1, année universitaire 2007-2008, juillet 2008.

OGUET, François, *Plaisir et esthétique dans les pratiques théâtrales en amateur*, Rennes, Université Rennes 2, Mémoire de Master de recherche en Arts du spectacle, année universitaire 2008-2009.

Articles de périodiques

COORDINATION DES FEDERATIONS DES ASSOCIATIONS DE CULTURE ET DE COMMUNICATION (COFAC), *Pratiques en amateurs. Juris associations*, Collection Suppléments, 2013.

DUMONTET, Mathilde, « L'oubli progressif de Roger Blin. Retour sur une présence anecdotique dans l'histoire du théâtre », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 270, « Les oublis de l'histoire du théâtre », dir. Marion Denizot, juin 2016, p. 83-94.

EL ZA M, Gilles, « Quelle place pour les amateurs », *Les idées en mouvement, Le mensuel de la ligue de l'enseignement*, mai 2014, n° 219, p. 12.

LARRUE, Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Montréal, [Ressource électronique], Numéro 12, automne 2008, p. 13-29.

ROUILLON, Vincent, « Notes de lecture. *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art* », *FNCC, La Lettre d'Échanges*, n° 70, mi-juin 2011, p. 1-3.

SCHOENSTEIN, Patrick, « Notre public ne suivra pas », *Théâtre & Animation*, n° 152, Avril 2014, p. 4.

Pièces de théâtre

BARCILON, Jalie, GUERIN, Stéphane, MAGNIN, Jean-Daniel, NIMIER, Marie, SIGAL, Nicole, SIMEON, Christian, THIBAUT, Carole, *L'État du lit*, Paris, L'avant-scène théâtre, Collection Quatre-vents, 2012.

KATCHA, Vahé, *Le Repas des fauves*, adaptation Julien Sibre, Paris, L'Avant-scène théâtre, Collection Quatre-vents, 2014 [1^{ère} éd. 2011].

Décrets et textes de lois

Décret N° 53-1253 du 19 décembre 1953 relatif à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnelles⁹⁴³.

Circulaire du 13 juillet 2000 relative à la licence d'entrepreneur de spectacles⁹⁴⁴.

Loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine.

Sites internet, textes en ligne et podcasts

« *Acting a Better Way with Actors Globally* », Site de l' ABWAG, <http://www.abwag.com/>, consulté le 8 octobre 2016.

« Alègre Jean-Paul », Site *Wikipédia*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_AI%C3%A8gre, consulté le 9 août 2016.

« ANRAT (Histoire de l') », Site de l'ANRAT, <http://www.anrat.net/pages/histoire>, consulté le 29 septembre 2016.

Biennale Charles Dullin, *Site de la Biennale Charles Dullin*, <http://www.biennale-charlesdullin.fr/>, consulté le 29 août 2016.

BOZONNET, Marcel, « À voix nue. Au service du théâtre », *Site de France Culture*, <http://www.franceculture.fr/emission-a-voix-nue-marcel-bozonnet-25-2014-11-18>, émission du 18 novembre 2014, réécoutable pendant 1000 jours, consulté le 21 août 2016.

CADILHAC, Julie, « Éric Lacascade, Molière et... Tartuffe », *Site BSC News*, <http://bscnews.fr/201112071957/Cote-planches/eric-lacascade-moliere-ettartuffe.html>, publié le 7 décembre 2011, consulté le 24 juillet 2016.

Centres Nationaux des Arts de la Rue (CNAR), Site du ministère de la Culture et de la Communication, <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Theatre-spectacles/Organismes/Creation-Diffusion/Centres-Nationaux-des-Arts-de-la-Rue-CNAR>, consulté le 28 septembre 2016.

COMPAGNIE TROTOBAS, *Mon cul sur la commode*, <http://www.billetreduc.com/2930/evt.htm>, consulté le 26 juillet 2016.

⁹⁴³ Ce décret est reproduit à la suite de l'article de L. FLEURY, « Généalogie... », *op. cit.*, p. 73-74 ; on peut aussi le trouver en ligne : <http://www.culture.gouv.fr/culture/dts/reglement/decret53.html>, consulté le 5 août 2016.

⁹⁴⁴ Parue au Journal officiel n°256 du 4 novembre 2000 page 17517, texte n° 30. Source : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000767808>, consulté le 10 septembre 2016.

- « Cul sur la commode (Le). Chansons joyeuses des années 30 », site Agora vox, <http://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/le-cul-sur-la-commode-chansons-139425>, consulté le 24 septembre 2016.
- DREVILLE, Valérie, « Le théâtre de la valeur », site du festival d'Avignon, <http://www.festival-avignon.com/fr/ateliers-de-la-pensee/2015/theatre-en-travail-le-theatre-de-la-valeur>, consulté le 26 juillet 2016.
- DUVIC, Bruno, « Sur la scène du théâtre amateur », *Site de France Inter. Un jour en France*, <https://www.franceinter.fr/emissions/un-jour-en-france/un-jour-en-france-29-avril-2016>, consulté le 28 juillet 2016.
- « École du spectateur (L') », Site de l'ANRAT, <http://www.anrat.net/pages/ecole-du-spectateur>, consulté le 29 septembre 2016.
- « École du spectateur (Charte de l') », Site de l'Office central de coopération à l'école (OCCE COOP), http://www.occe.coop/~thea/IMG/pdf/_Charte_ecole_du_spectateur-2.pdf, consultée le 29 septembre 2016.
- FNCTA, « Festivals nationaux », *Site de la FNCTA*, http://www.fncta.fr/festivals/fest_nat.php, consulté le 29 août 2016.
- FNCTA, « Fiche de description du stage "Comment parler d'un spectacle que j'ai vu" », *Site de la FNCTA*, <http://www.fncta.fr/newsletter/newsletter.php?id=41>, consulté le 23 juillet 2016.
- FNCTA, « Fiches techniques », *Site de la FNCTA*, <http://www.fncta.fr/accueil/index.php>, consulté le 31 mars 2016.
- Festival FriScènes, « Règlement », *Site FriScènes*, <http://www.friscenes.ch/reglement.pdf>, consulté le 20 août 2016.
- « Festival national de théâtre contemporain amateur de Châtillon-sur-Chalaronne. Page permanente », *Site de l'Union régionale Rhône-Alpes de la FNCTA*, <http://fncta-rhone-alpes.fr/festival-national-de-theatre-contemporain-amateur-de-chatillon-sur-chalaronne/>, consulté le 29 août 2016.
- « Festival national de théâtre contemporain amateur de Narbonne – FNCTA », *Page Facebook*, <https://www.facebook.com/festivalnationaldetheatreamateurdenarbonne/?fref=ts>, consulté le 29 août 2016.
- « Festival national de théâtre contemporain amateur de Narbonne. Règlement du XXXIV^e festival », Site FNCTA, http://fncta.fr/infos-articles/articles/article_494.pdf, consulté le 19 septembre 2016.
- Festival de Paris 2015, « Annexe A, Règlement, article 11 », Site FNCTA Union Régionale Île-de-France, document PDF disponible depuis <http://www.fnctaidf.fr/inscription-au-17eme-festival-de-paris/>, consulté le 28 août 2016.

« Festival Scènes d'automne. 13^e festival », *Site de l'ADEC-maison du théâtre amateur*, <http://adec-theatre-amateur.fr/festivals/13e-festival-scenes-dautomne>, consulté le 29 août 2016.

« Festival Scènes de mars 2017. Appel à candidatures », *Site de l'ADEC-maison du théâtre amateur*, <http://adec-theatre-amateur.fr/appe-candidatures-scenes-de-mars-2017-chartres-de-bretagne>, consulté le 29 août 2016.

Festival des Tragos, <http://www.tragos.fr/>, consulté le 20 août 2016.

Festivals en langue régionale, <http://www.scenes-du-nord.fr/Winterspiel,800.html> ; <http://www.teatr-brezhonek.org/l-association/article/activites-et-projets> ; <http://fncta-midipy.fr/le-partenariat-avec-la-catalogne/> ; <http://www.lejpb.com/idatzia/20071003/art204653.php> et http://www.eke.eus/fr/institut-culturel-basque/nouvelles/?ev_subject=ev_sub_antzerkia ; sites consultés le 18 septembre 2016.

FriScènes 2015, *Site FriScènes*, <http://www.friscenes.ch/category/friscenes-2015/>, consulté le 20 août 2016.

« Festival "Les Estivades" de Marche en Famenne », <http://estivades2015.cifta.org/>, consulté le 20 août 2016.

LATARJET, Bernard, « Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant », Site du ministère de la Culture et de la Communication, Compte rendu de mission. Avril 2004, http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/latarjet/rapport_7mai2004.pdf, consulté le 4 août 2016.

Lettre de Théâtre & Animation (La), « La lettre théâtre & animation / Spéciale International / Juillet 2014 », *Site FNCTA*, <http://www.fncta.fr/newsletter/newsletter.php?id=26>, consulté le 20 août 2016.

Mascarille, base de connaissance consacrée au théâtre, <http://www.mascarille.fr/>, consultée le 2 octobre 2016.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « 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, Vol 5, p. 159-176, Site HAL Archives ouvertes, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00655302v1>, consulté le 13 août 2016.

NICHET, Jacques, « Le théâtre n'existe pas », Site du Collège de France, <http://www.college-de-france.fr/site/jacques-nichet/inaugural-lecture-2010-03-11-18h00.htm>, consulté le 14 août 2016.

PASCAL, Guillaume, *Contes défaits*, Site de la Théâtrothèque, <http://www.theatrotheque.com/web/lire.php?fiche=3191>, consulté le 15 août 2016.

POUILLAUDE, Frédéric « Figures de l'artiste en professionnel : le cas de l'intermittence du spectacle », séminaire de l'IRI, 25/03/2008,
http://www.iri.centrepompidou.fr/documents/audio/seminaires/FiguresDeLAMateur/25_03_2008/Synthese_25-03-08.pdf, consulté le 17 août 2016.

Pour un théâtre d'aventures ! Les actes. 2^{ème} rencontre nationale du théâtre des amateurs. Beaumes-de-Venise, 19-20 octobre 2012, Site du ministère de la Culture et de la Communication, <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Documentation-scientifique-et-technique/Pour-un-Theatre-d-Aventures>, consulté le 7 août 2016.

Prévert en Octobre, Site de l'Écarquille-Théâtre, <http://ecarquille-theatre.eklablog.fr/prevert-en-octobre-a23649092>, consulté le 24 septembre 2016.

« Printemps Annemassien du Théâtre sans Frontière. PATAF 2015 », *Site du théâtre du Torrent*, <http://www.theatre-du-torrent.fr/category/presse/> et <http://www.theatre-du-torrent.fr/wp-content/uploads/2015/02/DOSSIER-CANDIDATURE-11%C2%B0-PATAF-2015.pdf>, consulté le 21 août 2016.

RIBAC, François, « Le mouvement des intermittents et la crise de la politique culturelle », *Mouvements*, 2003/5 no30, p. 108-115. DOI : 10.3917/mouv.030.0108, <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2003-5-page-108.htm>, consulté le 3 septembre 2016.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Collection complète des œuvres de J. J. Rousseau, tome 6 Lettre à d'Alembert*, https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_M._d%E2%80%99Alembert, [584-585], consulté le 17 septembre 2016.

« Théâtre et monde du travail », Groupe fermé d'abonnés facebook, https://www.facebook.com/groups/theantre/permalink/1308902869128105/?notif_t=group_description_change¬if_id=1473239949080637, consulté le 29 septembre 2016.

Philosophie

Ouvrages imprimés

APEL Karl Otto, *L'Éthique de la discussion*, tr. Mark Hunyadi, Paris, Éditions du Cerf, 1994.

APEL Karl Otto, *Sur le problème d'une fondation rationnelle de l'éthique à l'âge de la science. L'à priori de la communauté communicationnelle et les fondements de l'éthique*, tr. Raphaël Lellouche et Inga Mittmann, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987.

- ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Presses Pocket, Collection Agora, 1993 [orig. 1958, 1^{ère} éd. fr. Calmann-Lévy 1981].
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. M. Magnien, Paris, Librairie générale française, Collection Le livre de poche classique, nouvelle éd. 1994.
- BEARDSLEY, Monroe, *Æsthetics : Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1988 [1^{ère} éd. Harcourt, Brace & World Inc, 1958].
- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, P. Rusch et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 2000, (Première version, 1935), p. 67-113 ; (Deuxième version, 1938), p. 269-316.
- BENOIST, Jocelyn, *Les limites de l'intentionnalité. Recherches phénoménologiques et analytiques*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, Collection Problèmes et controverses, 2005.
- BERGSON, Henri, « La conscience et la vie », in *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Quadrige, 2003 [1^{ère} éd. 1919], p. 12.
- BERNER, Christian et THOUARD, Denis, « L'art comme faire humain : l'esthétique de Schleiermacher », in Friedrich Daniel Ernst SCHLEIERMACHER, *Esthétique. Tous les hommes sont des artistes*, trad. par Christian Berner, Élisabeth Décultot, Marc de Launay et Denis Thouard, Paris, Éditions du Cerf, Passages, 2004.
- BIDET, Alexandra, QUERE Louis, TRUC, Gêrôme, « Ce à quoi nous tenons. Dewey et la formation des valeurs » in John DEWEY, *La Formation des valeurs*, textes traduits et présentés par Alexandra BIDET, Louis QUERE et Gêrôme TRUC, Paris, La Découverte, Éditions Les Empêcheurs de penser en rond, 2011 (textes et conférences originaux datant de 1918 à 1944), p. 7-56.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 2001.
- CARROLL, Noël, [dir.], *Theories of Art Today*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2000.
- CARROLL, Noël, « Quatre concepts de l'expérience esthétique », trad. J.-P. Cometti, in Jean-Pierre COMETTI, Jacques MORIZOT, Roger POUIVET, *Esthétique contemporaine*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2005, p. 101-142.
- CARROLL, Noël, *Philosophie des films*, [Oxford, Blackwell, 2008,] trad. fr. É. Dufour, L. Julliet, J. Servois et A. Zielinska, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2013.
- CAYLA, Fabien, CHISHOLM, Frederick, SELLARS, Wilfrid, *Routes et dérives de l'intentionnalité. La correspondance R. Chisholm-W. Sellars*, Combas, Éditions de l'éclat, collection Tiré à part, 1991.
- COHN Danièle et LIBERTI Giuseppe [textes réunis et présentés par], *Esthétique : connaissance, art, expérience*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012.
- COMETTI, Jean-Pierre, *La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions théoriques, Collection Saggio Casino, 2009.

- COMETTI, Jean-Pierre, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2010.
- COMETTI, Jean-Pierre et TIERCELIN, Claudine, (sous la direction de), *Cent ans de philosophie américaine*, Pau, Publications de l'Université de Pau, Collection Quad, 2003.
- COMTE-SPONVILLE, André, *Du tragique au matérialisme (et retour). Vingt-six études sur Montaigne, Pascal, Spinoza, Nietzsche et quelques autres*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.
- CURRIE, Gregory, *The Nature of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- DANTO, Arthur, *La Transfiguration du banal*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- DANTO, Arthur, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986.
- DANTO, Arthur, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1997 [*L'Art contemporain et la clôture de l'Histoire*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, Collection Poétique, 2000].
- DAVIES, David, *Art as Performance*, Oxford, Blackwell, 2004.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Épiméthée, 2011.
- DEWEY, John, « Théorie de la valuation », *La Formation des valeurs*, textes traduits et présentés par Alexandra BIDET, Louis QUERE et Gêrôme TRUC, Paris, Éditions La Découverte, Collection Les Empêcheurs de penser en rond, 2011 (textes et conférences originaux datant de 1918 à 1944), p. 57-171. [« Theory of valuation », texte initialement publié dans *International Encyclopedia of Unified Science*, 4, vol. II, Chicago, The University of Chicago Press, 1939, p. 1-67. Repris dans *The Later Works (1925-1953)*, Carbondale, Southern Illinois University Press, vol. 13, p. 189-251].
- DEWEY, John, « Valeur, référence objective et critique », in *La Formation des valeurs*, textes traduits et présentés par Alexandra BIDET, Louis QUERE et Gêrôme TRUC, Paris, Éditions La Découverte, Collection Les Empêcheurs de penser en rond, 2011 (textes et conférences originaux datant de 1918 à 1944), p. 185-219 [« Value, objective reference and criticism », *The Philosophical Review*, 4, vol. XXXIV, 1925, p. 313-332. Repris dans *The Later Works (1925-1953)*, Carbondale, Southern Illinois University Press, vol. II, p. 78-97].
- DEWEY, John, *L'Art comme expérience*, trad. Jean-Pierre COMETTI *et al.*, Pau et Tours, Publications de l'Université de Pau et Éditions Farrago, 2006 (conférences prononcées en 1931).
- DEWEY, John, *La Formation des valeurs*, textes traduits et présentés par Alexandra BIDET, Louis QUERE et Gêrôme TRUC, Paris, Éditions La Découverte, Collection Les Empêcheurs de penser en rond, 2011 (textes et conférences originaux datant de 1918 à 1944).

- DICKIE, George, « The Institutional Theory of Art », in Noël CARROLL, *Theory of Art Today*, Madison, University of Wisconsin, 2000, p. 93-108.
- DUFLO, Colas, *Jouer et philosopher*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Pratiques théoriques », 1997.
- EISLER, Rudolf, *Kant-Lexikon*, édition et trad. par Anne-Dominique Balmès et Pierre Osmo, Paris, Éditions Gallimard-NRF, Collection Bibliothèque de philosophie, 1994.
- Encyclopédie de la philosophie*, Paris, Librairie Générale Française, Collection Encyclopédies d'aujourd'hui, 2002.
- FREGE, Gottlob, « Sens et dénotation » (ou « Sens et référence ») in *Écrits philosophiques*, tr. Claude Imbert, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 102-126.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, trad. P. Fruchon, Seuil, 1996.
- GENETTE, Gérard, « La clé de Sancho », *Poétique*, n° 101, Paris, Seuil, 1995.
- GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art II : La relation esthétique*, Éditions du Seuil, 1997.
- GOODMAN, Nelson, « Quand y a-t-il art ? », trad. D. Lories, in Gérard GENETTE, [dir.] *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil, 1992.
- GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art*, trad. Jacques Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990 [1^{ère} éd. orig. 1968].
- GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992 [1^{ère} éd. orig. 1978].
- HABERMAS, Jürgen, *De l'éthique de la discussion*, Paris, Éditions Flammarion, Collection Champs, 1992.
- HABERMAS, Jürgen, « De la culture discutée à la culture consommée : évolution du public », in *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. Marc B. de Launay, Paris, Payot, Collection Critique de la politique, 1978.
- HABERMAS, Jürgen, *Morale et communication. Théorie de l'agir communicationnel*, t.2, Paris, Fayard, 1987.
- HUME, David, « De la norme du goût », *Essais esthétiques*, tr. Renée Bouveresse, Paris, Éditions Garnier Flammarion, Collection GF, 2000.
- INGARDEN, Roman, *The Cognition of the Literary Work of Art*, translated by Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olsen, Evanston, Northwestern University Press, 1973.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, 3 vol., Paris, Éditions du Seuil, Collection Points, 1980.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une théorie esthétique de la réception*, tr. Claude Maillard, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1990.

- JIMENEZ, Julien, « L'éthique ou les intermittences de la morale », in Ludwig WITTGENSTEIN, *Conférence sur l'éthique*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio plus Philosophie, 2008.
- JIMENEZ, Marc, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, Folio Essais Inédit, [1^{ère} éd. 2005] 2010.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, [édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié], Paris, Gallimard, Folio, [1^{ère} éd. 1989] 1995.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, [édition publiée sous la direction de Alain Renaut], Paris, Éditions GF Flammarion, [1^{ère} éd. Aubier 1995] 2000.
- LEMAIRE, Stéphane, *Les désirs et les raisons*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, Collection Analyse et philosophie, 2008
- LEVINSON, Jerrold, « Le contextualisme esthétique », trad. R. Pouivet, in Jean-Pierre COMETTI, Jacques MORIZOT, Roger POUIVET, *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, Collection Textes clés, 2005, p. 447-460.
- LEVINSON, Jerrold, *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, New York, Clarendon Press, 2006.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Éditions Gallimard, Collection NRF, 1960.
- MICHAUD, Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Éditions Jacqueline Chambon, 1999.
- MICHAUD, Yves, *L'artiste et les commissaires*, Éditions Jacqueline Chambon, 1989.
- MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais, Livre I*, Paris, Éditions Garnier Flammarion, 1969.
- MOORE, George Edward, *Principia Ethica*, tr. Michel Gouverneur, révisé par Ruwen Ogien, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Philosophie morale, 1998 [1^{ère} éd. 1903].
- MORIZOT, Jacques, « Introduction », in Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, trad. Jacques Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990 [1^{ère} éd. orig. 1968].
- NANCY, Jean-Luc, *La Communauté désavouée*, Paris, Galilée, Collection « La philosophie en effet », 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Cas Wagner. Œuvres philosophiques complètes*, tome 8, Paris, Gallimard, 1974.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, § 19 ; voir aussi *Œuvres philosophiques complètes. XI. Fragments posthumes. Automne 1884 – automne 1885*, trad. Michel Haar et Marc B. de Launay, Paris, Éditions Gallimard, collection NRF, 1982.
- OGIEN, Ruwen, *L'éthique aujourd'hui. Maximalistes et minimalistes*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio essais, 2007.

- PEIRCE, Charles Sanders, « Comment rendre nos idées claires » et « Conséquences des quatre incapacités », *Œuvres philosophiques I, Pragmatisme et pragmaticisme*, sous la dir. de Claudine Tiercelin et Pierre Thibaud, Éd. du Cerf, 2002.
- PEIRCE, Charles Sanders, « Conséquences des quatre incapacités », *Œuvres philosophiques I, Pragmatisme et pragmaticisme*, sous la dir. de Claudine Tiercelin et Pierre Thibaud, Éd. du Cerf, 2002.
- POPELARD, Marie-Dominique, *Ce que fait l'Art*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Philosophies, 2002.
- POUVET, Roger, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, Collection Chemins philosophiques, 2007.
- PUTNAM, Hilary, *Raison, vérité et histoire*, trad. Abel Gerschenfeld, Paris, Éditions de Minuit, 1984 [*Reason, Trust and History*, Cambridge University Press, 1981].
- RANCIERE, Jacques, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Éditions 10/18, Collection Fait et cause, 2004.
- RANCIERE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.
- RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, collection « L'ordre philosophique », 2000.
- Routledge Philosophy Guidebook to Wittgenstein and the "Tractatus logico-philosophicus"*,
- SANTAYANA, George, *Winds of Doctrine : Studies in Contemporary Opinion*, New York, Charles Scribner's Sons, 1913.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, éd. Gallimard, collection Tel, 1994 [1^{ère} éd. 1943].
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Les Essais du collège international de philosophie, 2000.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 1992.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 1^{ère} éd. 1996, rééd. 2009.
- SCHILLER, Friedrich von, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. Robert Leroux, Paris, Aubier Éditeur, Collection Domaine allemand bilingue, 1992 (éd. org. 1862).
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, « Discours académiques sur le concept d'art (1831-1832) », in *Esthétique. Tous les hommes sont des artistes*, trad. par Christian Berner, Élisabeth Décultot, Marc de Launay et Denis Thouard, Paris, Éditions du Cerf, Collection Passages, 2004, p. 217-251.

- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, *Esthétique. Tous les hommes sont des artistes*, trad. par Christian Berner, Élisabeth Décultot, Marc de Launay et Denis Thouard, Paris, Éditions du Cerf, Collection Passages, 2004.
- SHUSTERMAN, Richard, « La fin de l'expérience esthétique » in Jean-Pierre COMETTI et Claudine TIERCELIN [sous la direction de], *Cent ans de philosophie américaine*, Pau, Publications de l'Université de Pau, Collection Quad, 2003, p. 315-333.
- SHUSTERMAN, Richard, « Of the Scandal of Taste : Social privilege as nature in the aesthetic theories of Hume and Kant », in *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*, Cornell University Press, 2002.
- SHUSTERMAN, Richard, « Préface », in John DEWEY, *L'Art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti et al., Pau et Tours, Publications de l'Université de Pau et Éditions Farrago, 2006 (conférences prononcées en 1931), p. 7-16.
- SHUSTERMAN, Richard, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Christine Noille, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- SIBLEY, Frank, « Les concepts esthétiques », in Danielle LORIES, [éd. et trad.], *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck Éditeur, Collection Méridiens, 1988, p. 41-70.
- WEITZ, Morris, « Le rôle de la théorie en esthétique », in Danielle LORIES [éd. et trad.], *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, Méridiens, 1988, p. 27-40.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Conférence sur l'éthique*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio plus Philosophie, 2008.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus philosophicus*, tr. Gilles-Gaston Grangé, Paris, Éditions Gallimard, Collection Tel, 2002 [1^{ère} éd. française 1993, orig. 1922].

Articles de périodiques imprimés

- BEARDSLEY, Monroe, « L'Esthétique en France aujourd'hui : un bilan sans perspective », *Pratiques, Réflexions sur l'art*, n° 10, 2001.
- GRIMALDI, Nicolas, « Le premier devoir d'un philosophe, c'est d'abord de s'excuser de l'être », Entretien avec Jérôme Serri, *Lire*, n° 431, décembre 2014 – janvier 2015, p. 90-97.
- JOST, François, « À qui profite la question de l'identité ? », *MédiaMorphoses*, n° 16, avril 2006, p. 55-59.
- RORTY, Richard, « L'espoir social et la fin du socialisme », tr. Jean-Pierre Cometti, *Les lettres françaises*, 16 janvier 1992.
- TIERCELIN, Claudine, « Vagueness and the Ontology of Art », *Cognitio*, vol. 6, n° 2, 2005.

VAN OORT, Richard, « Three Modes of Fiction: The Logical, the Phenomenological, and the Anthropological (Searle, Ingarden, Gans) », *New Literary History* 29 (3), 1998, p. 439-465.

Ressources électroniques, sites internet et podcasts

ARISTOTE, *Poétique*, 1449b28. [Ressource électronique, texte bilingue :

<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetique.htm>], consulté le 27 juillet 2016.

« Intentionnalité », *Wikipédia*, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Intentionnalit%C3%A9>, consulté le 1^{er} août 2016.

« Objectif / Subjectif », *Site de Philosophie du Laboratoire Ouvert Grenoblois* (LOG),

<http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/reperes/theorie.htm>, consulté le 30 août 2016.

« Supervenience », *Stanford Encyclopedia of Philosophy*,

<http://plato.stanford.edu/entries/supervenience/>, consulté le 2 août 2016.

« Tractatus logico-philosophicus », *Wikipédia*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Tractatus_logico-philosophicus, consulté le 2 août 2016.

Sciences humaines et sociales

Ouvrages imprimés

ANCEL, Pascale, (éd.), *Les non-publics. Les arts en réception* (2 vol.), Paris, L'Harmattan, Collection Logiques sociales, 2004.

BECKER, Howard, *Les ficelles du métier : comment produire sa recherche en sciences sociales*, Paris, traduction de l'anglais par Jacques Mailhos révisée par Henri Peretz, Éditions La Découverte, 2002.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, P. Rusch et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 2000, (Première version, 1935), p. 67-113 ; (Deuxième version, 1938), p. 269-316.

BERNER, Christian et THOUARD, Denis, « L'art comme faire humain : l'esthétique de Schleiermacher », in Friedrich Daniel Ernst SCHLEIERMACHER, *Esthétique. Tous les hommes sont des artistes*, trad. par Christian Berner, Élisabeth Décultot, Marc de Launay et Denis Thouard, Paris, Éditions du Cerf, Passages, 2004.

BIDET, Alexandra, QUERE Louis, TRUC, Gêrôme, « Ce à quoi nous tenons. Dewey et la formation des valeurs » in John DEWEY, *La Formation des valeurs*, textes traduits et présentés par Alexandra

- BIDET, Louis QUERE et GÉRÔME TRUC, Paris, La Découverte, Éditions Les Empêcheurs de penser en rond, 2011 (textes et conférences originaux datant de 1918 à 1944), p. 7-56.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Le sens commun, 1979.
- BOURDIEU, Pierre et PASSERON, Jean-Claude, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection Le sens commun, 1970.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 2001.
- CAILLOIS, Roger, *Des jeux et des hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, Collection Folio Essais, 1991 [1^{ère} éd. 1967].
- CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien*, Paris, Éditions Gallimard, 1990-1994 [DL 1980].
- CHABROL, Claude, [dir.], *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.
- COENEN-HUTHER, Jacques, *Observation participante et théorie sociologique*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- COHN Danièle et LIBERTI Giuseppe [textes réunis et présentés par], *Esthétique : connaissance, art, expérience*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012.
- COLLIOT-THELENE, Catherine, *La Sociologie de Max Weber*, Paris, Éditions la Découverte, Collection Repères, 2014 [nouvelle édition].
- CURRIE, Gregory, *The Nature of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- DETWEILER, Robert, *Story, Sign, and Self: Phenomenology and Structuralism as Literary Critical Methods*, Philadelphia, Fortress Press, 1978.
- DUCHAMP, Marcel, « The Creative Act », in *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, edited by Michel SANOUILLET and Elmer PETERSON, London, Thames & Hudson Pty Ltd, 1975, p. 138-140.
- DUFOUR, Éric, *La Valeur d'un film*, Paris, Armand Colin – Dunod Éditeur, Collection Cinéma/arts visuels, 2015.
- ELLESTRÖM, Lars, « Introduction », in Lars ELLESTRÖM [ed.] *Media borders, multimodality and intermediality*, New-York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 1-10.
- ELLESTRÖM, Lars, « The Modalities of Media : A Model for Understanding Intermedial Relations », in Lars ELLESTRÖM, [ed.] *Media borders, multimodality and intermediality*, New-York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 11-39.
- FLECHET, Anaïs, GOETSCHEL, Pascale, HIDIROGLOU, Patricia, JACOTOT, Sophie, MOINE, Caroline, VERLAINE, Julie, [sous la direction de], *Une histoire des festivals. XX^e-XXI^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, Collection Histoire contemporaine, 2013.
- FLEURY, Laurent, *Max Weber*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je, 2009.

- FLEURY, Laurent, *Sociologie de la culture et pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, Collection 128, 2006.
- FREGE, Gottlob, « Sens et dénotation » (ou « Sens et référence ») in *Écrits philosophiques*, tr. Claude Imbert, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 102-126.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, trad. P. Fruchon, Seuil, 1996.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel, 2011 [1^{ère} éd. 1961].
- GIRARD, René, *Shakespeare. Les feux de l'envie*, tr. Bernard Vincent, Paris, Éditions Grasset – Le livre de poche, Collection Biblio Essais, 1993 [1^{ère} éd. 1990].
- GREIMAS, Algirdas Julien, « Les Actants, les Acteurs et les Figures », in Claude CHABROL [dir.], *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 161-176
- HEINICH, Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 2014.
- HEINICH, Nathalie, SHAPIRO, Roberta [sous la direction de], *De l'artification*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Collection Cas de figure, 2012.
- HERMAN, David, « Spatial Reference in Narrative Domains », *Text* 21 (4), 2001, p. 515-541.
- HONNETH, Axel, *La Lutte pour la reconnaissance*, tr. Pierre Rusch, Paris, Les Éditions du Cerf, Passages, 2002 (éd. orig. 1992).
- INGARDEN, Roman, *The Cognition of the Literary Work of Art*, translated by Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olsen, Evanston, Northwestern University Press, 1973.
- LAHIRE, Bernard, « Champ, hors-champ, contrechamp », in *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte/Poche, 2001.
- LEPAGE, Franck, [coordonné par l'équipe de *Cassandra* à partir des enquêtes réalisées par] *Éducation populaire, une utopie d'avenir*, Paris, Éditions Les liens qui libèrent, 2016.
- LORET, Éric, *Petit manuel critique*, Paris, Les Prairies ordinaires, Collection « Essais », 2015.
- MAUSS, Marcel, « Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques » in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, Collection Quadrige, 2004 [1^{ère} éd. 1973, Extrait de *l'Année Sociologique*, seconde série, 1923-1924, t. I], p. 143-279.
- MENGER, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Editions du Seuil, La République des idées, 2002.
- MENGER, Pierre-Michel, *Profession artiste. Extension du domaine de la création*, Paris, Éditions textuel, Conversations pour demain, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Éditions Gallimard, Collection NRF, 1960.
- PANOFSKY, Erwin, « Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art. Contribution au débat sur la possibilité de « concepts fondamentaux de la science de l'art » [1924], in Danièle

Cohn et Giuseppe Liberti [textes réunis et présentés par], *Esthétique : connaissance, art, expérience*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012, p. 235-280.

PASSERON, Jean-Claude, REVEL, Jacques, *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Enquête, 2005.

PASSERON, Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique : un espace non-poppérien de l'argumentation*, Paris, Éditions Albin Michel, Collection Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 2006

POUJOL, Geneviève, *L'Éducation populaire : histoire et pouvoirs*, Paris, Éditions Économie et humanisme – Éditions Ouvrières, Collection Politique sociale, 1981.

RALITE, Jack, *Complicités avec Jean Vilar – Antoine Vitez*, Paris, Éditions Tirésias, 1996.

RUFFEL, Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2016.

SHAPIRO, Roberta, « Avant-propos », in Nathalie HEINICH et Roberta SHAPIRO [sous la direction de], *De l'artification*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Collection Cas de figure, 2012, p. 16-26

STERNE, Jonathan, *MP3. The Meaning of a Format*, Durham, Duke University Press, Collection « Sign, Storage, Transmission », 2012.

TODOROV, Tzvetan, « Reading as Construction », in *Essentials of the Theory of Fiction*, edited by Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy, Durham, Duke University Press, 2005 [3rd edition], p. 151-163.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Éditions F. Maspero, Collection Textes à l'appui. Histoire classique, 1972.

WEBER, Max, *Le Savant et le politique*, trad. Catherine Colliot-Thélène, Éditions La Découverte, Collection Sciences humaines et sociales, 2003.

ZARKA, Samuel, *Art contemporain : le concept*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Intervention philosophique, 2010.

Travaux universitaires

MERLO, Seth, *Narrative, Story, Intersubjectivity: Formulating a Continuum for Examining Transmedia Storytelling*, Perth, Thesis presented for the degree of Doctor of Philosophy of Murdoch University, 2014.

Ressources électroniques, sites internet et podcasts

COORDINATION DES FEDERATIONS ET ASSOCIATIONS DE CULTURE ET DE COMMUNICATION, *Site COFAC*,

<http://www.cofac.asso.fr/>, consulté le 27 juillet 2016.

« Féminisation des noms de métiers (mise au point) », *Site de l'Académie française*,

<http://www.academie-francaise.fr/actualites/la-feminisation-des-noms-de-metiers-fonctions-grades-ou-titres-mise-au-point-de-lacademie>, consulté le 16 septembre 2016.

KIEFER, Anselm, « L'art survivra à ses ruines », leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 2010, <http://books.openedition.org/cdf/393?lang=fr>, consulté le 12 août 2016.

Ministres français de la culture (Liste des), Site Wikipédia,

https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_ministres_fran%C3%A7ais_de_la_Culture, consulté le 13 septembre 2016.

RALITE, Jack, « Penser à neuf pour les 50 ans », *Site du théâtre de la Commune d'Aubervilliers*,

<http://lacomune-aubervilliers.fr/penser-a-neuf-pour-les-50-ans>, consulté le 28 juillet 2016.

VALERY, Paul, « Discours de réception du 23 juin 1927 », *Site de l'Académie française*,

<http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-paul-valery>, consulté le 26 juillet 2016.

Culture générale et littérature

Ouvrages imprimés

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, t. 3, *Le Temps retrouvé*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, chapitre III « Matinée chez la princesse de Guermantes », 1987 [1^{ère} éd. Gallimard 1929].

REY-DEBOVE, Josette et REY, Alain [texte remanié et amplifié sous la dir. de], *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Éditions Le Robert, 2001, [1^e éd. 1993].

REY, Alain [sous la direction de], *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005.

Ressources électroniques, sites internet et podcasts

« Aspect (expérience d') », Wikipédia,

https://fr.wikipedia.org/wiki/Exp%C3%A9rience_d%27Aspect, consulté le 4 septembre 2016.

BREL, Jacques, [enregistrement recueilli par Henry Lemaire, Knokke-le-Zoute, 1971], « Toute sa vie, l'homme rêve de foutre le camp », Site du *Soir*, commémoration, vingt ans après le décès du chanteur, 9 octobre 1998. http://archives.lesoir.be/l-interview-de-jacques-brel-par-henry-lemaire-toute-sa-_t-19981009-Z0FVTG.html, consulté le 30 juillet 2016.

Freeimages, Site d'images libres de droits, <http://fr.freeimages.com/>, consulté le 2 octobre 2016.

« Féminisation des noms de métiers (mise au point) », *Site de l'Académie française*, <http://www.academie-francaise.fr/actualites/la-feminisation-des-noms-de-metiers-fonctions-grades-ou-titres-mise-au-point-de-lacademie>, consulté le 16 septembre 2016.

Sigles

AC	Analyse chorale
ACSE	Agence nationale pour la Cohésion Sociale et l'Égalité des chances
ADEC	Art Dramatique Expression Culture
ADP	Aéroports de Paris [Fondation Groupe]
AITA	Association Internationale du Théâtre Amateur (1952)
ANETH	Aux Nouvelles Écritures Théâtrales
ANRAT	Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale
ATOCEP	Association Théâtrale des Œuvres Catholiques d'Éducation Populaire (1930-50)
ATOPC	Association Théâtrale des Œuvres de Patronages Catholiques (1910-30)
ATP	Association du Théâtre Privé
BASE	Brevet d'Aptitude à l'Animation Socio-Éducative
BnF	Bibliothèque nationale de France
CA	Comité d'Administration
CD	Comité Départemental (FNCTA)
CEMEA	Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active
CFDT	Confédération française démocratique du travail
CIFTA	Conseil International des Fédérations Théâtrales d'Amateurs (1947) - Conseil International des Fédérations Théâtrales d'Amateurs de Culture Latine (1985)
CNAR	Centres Nationaux des Arts de la Rue
CNRS	Centre National de la Recherche Scientifique

COC	Comité d'Organisation Châtillon
COES	Comité d'Organisation des Entreprises du Spectacle
COFAC	Coordination des Fédérations et Associations de Culture et de Communication
CTP	Conseiller Technique et Pédagogique
DDCS	Direction Départementale de la Cohésion Sociale
DGCA	Direction générale de la création artistique
EOR	Élèves officiers de réserve
FéCTAF	Fédération Catholique du Théâtre Amateur Français (1950-75)
FESTHÉA	Festival de Théâtre Amateur (Tours)
FFSTA	Fédération Française des Sociétés Théâtrales d'Amateurs (1932-57)
FISTA	Fédération Internationale des Sociétés Théâtrales d'Amateurs (1907-32)
FNCTA	Fédération Nationale des Compagnies de Théâtre et d'Animation (depuis 1975 ; voir aussi FISTA, FFSTA, FNSTA)
FNFR	Confédération Nationale des Foyers Ruraux
FNSTA	Fédération Nationale des Sociétés de Théâtre Amateur (1957-74) ; Fédération Nationale des Sociétés de Théâtre et d'Animation (1974-5)
FNTU	Fédération Nationale du Théâtre Universitaire (1962)
FSTA	Fédération des Sociétés de Théâtre Amateur (1907)
FSSTA	Fédération Suisse des Sociétés Théâtrales d'Amateurs
IRI	Institut de recherche et d'innovation (Centre Pompidou)
MJC	Maison des Jeunes et de la Culture
MEDEF	Mouvement des entreprises de France
NECTART	Nouveaux enjeux sur la culture, les transformations artistiques et la révolution technologique

OCCE COOP	Office central de coopération à l'école
PAR	<i>Positive Audience Responses</i>
PATAF	Printemps Annemassien du Théâtre sans Frontière
PEPS	Procédure d'Évaluation Permanente des Spectacles (fiche de)
PTT	Postes, Télégraphes et Téléphones
RENATHEA	Rencontre Nationale de Théâtre des Armées
SACD	Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques
SACEM	Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique
SNSP	Syndicat National des Scènes publiques
SYNDEAC	Syndicat National Des Entreprises Artistiques et Culturelles
TNB	Théâtre National de Bretagne
TNP	Théâtre National Populaire
TQS	Théâtre des Quatre Saisons
UAICF	Union Artistique et Intellectuelle des Cheminots Français
UFOLÉA	Union Française des Œuvres Laïques d'Éducation Artistique
UHB	Université de Haute-Bretagne
UNEDIC	Union Nationale interprofessionnelle pour l'Emploi Dans l'Industrie et le Commerce
UR	Union Régionale (FNCTA)

Crédits photos

- Photo de couverture : « énergie 1 », par Dan Neacsu⁹⁴⁵
- Illustration 1. Débat « Attroupons-nous », p. 47 : Élise Calvez
- Illustration 3. Des photographies extraites du dossier du Marionnettiste de Łódź, p. 106 : Grand Prix Charles Dullin 2014, Émile Zeizig⁹⁴⁶
- Illustration 4. Deux comédies musicales écartées sur dossier, p. 108 : *Les Nonnes*, par le Théâtre de la Loutre ; *L'Olympe en folie*, par la compagnie Fantaizic
- Illustration 5. Une même pièce, deux mises en scène, p. 137 : Vahé Katcha, *Le Repas des fauves* : Compagnie Min' de rien, festival de Kerhervy, 2016 ; Théâtre du Torrent, Grand Prix Charles Dullin 2014, Émile Zeizig⁹⁴⁷
- Illustration 6. *Contes défaits*, p. 149 : Antoine Camblor
- Illustration 7. Forum à Châtillon sur l'engagement social, p. 194 : Émile Zeizig⁹⁴⁸

⁹⁴⁵ <http://fr.freeimages.com/photo/energy-1-1176465>, consulté le 2 octobre 2016.

⁹⁴⁶ <http://www.mascarille.com/galerie/index.php?/category/2649>, consulté le 2 octobre 2016.

⁹⁴⁷ <http://www.mascarille.com/galerie/index.php?/category/2648>, consulté le 2 octobre 2016.

⁹⁴⁸ <http://www.mascarille.com/galerie/index.php?/category/2776>, consulté le 2 octobre 2016.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Remerciements.....	iii
Sommaire.....	vi
Introduction : une histoire de terrain.....	1
La situation des amateurs dans l’histoire de l’art théâtral.....	2
Une pratique théâtrale propre aux amateurs.....	3
Les études consacrées aux amateurs.....	5
Variété et vitalité des festivals.....	7
La FNCTA et les festivals.....	8
Le Masque d’or.....	13
L’ADEC et l’organisation des festivals.....	15
Aperçu de quelques festivals organisés par d’autres fédérations.....	16
Les festivals organisés par des troupes.....	19
Festivals locaux et régionaux.....	20
Les cadres des festivals : thèmes, lieux, calendriers.....	22
À la recherche de l’exigence.....	24
La constitution du corpus.....	25
L’implication personnelle, de la pratique à la théorie.....	28
De la pratique à la théorie et retour.....	31
Les tensions introduites par la poursuite d’une qualité professionnelle dans les pratiques en amateur.....	32
1 Le rôle du plaisir dans la relation à l’art.....	37
1.1 Le plaisir d’être bénévole.....	38
1.1.1 L’engagement des bénévoles.....	38
1.1.2 Le plaisir et la gratuité.....	40
1.2 Le plaisir de jouer.....	44
1.2.1 Le coût du plaisir de jouer et le droit d’auteurs.....	44
1.2.2 L’ouverture aux spectateurs autres que ceux qui viennent habituellement.....	46
1.2.3 Les conseils donnés par la FNCTA.....	52
1.2.4 Le plaisir de se comparer aux autres.....	57
1.3 Le plaisir de la réception.....	60
1.3.1 Les informations diffusées à propos des festivals.....	61
1.3.2 La fréquentation des spectacles.....	66
1.3.3 Les attentes des spectateurs « pour le plaisir ».....	72
1.3.4 Des moments de rencontres pendant les festivals.....	75
1.3.5 Des avis très consensuels.....	78
1.4 Les pratiques théâtrales en amateur et leurs spécificités.....	83
1.4.1 Le fait de pratiquer en amateur.....	84
1.4.2 Une typologie des troupes.....	86
1.4.3 Les effets de la proximité.....	88
1.5 La relation esthétique et le plaisir.....	93
1.5.1 Une théorie de la conduite esthétique.....	93
1.5.2 La sphère esthétique et le domaine artistique.....	95
2 Le jugement esthétique : formation et exercice.....	99
2.1 Les enjeux et les outils de la programmation.....	99
2.1.1 Les conseils donnés par la FNCTA.....	100
2.1.2 Dossiers de candidature et intentions de mise en scène.....	103
2.1.3 Peut-on programmer sans sélectionner, ni juger ?.....	110
2.1.4 L’évaluation des spectacles.....	113
2.1.5 Décerner des récompenses.....	122
2.2 Une formation des membres de jurys et de bénévoles à l’analyse chorale.....	123
2.2.1 Le compte rendu d’un spectacle.....	124
2.2.2 La restitution faite aux troupes.....	127
2.2.3 La programmation.....	130

2.3	La prise en charge des position artistiques	132
2.3.1	L'intention, la description et l'évaluation	132
2.3.2	« On ne peut comparer que ce qui est comparable »	135
2.3.3	Peut-on « être en faveur de » sans favoriser ?	140
2.3.4	« On va nous taxer d'élitisme »	142
2.3.5	Y a-t-il de « bons » et de « mauvais » spectacles ?	145
2.3.6	Le manque d'assurance et les stratégies d'évitement	150
3	Les valeurs pratiquées dans les festivals	155
3.1	Les valeurs collectives en relation avec les valeurs esthétiques	156
3.1.1	La responsabilité de la mise en scène	157
3.1.2	Les responsabilités dans un fonctionnement collectif	161
3.1.3	Le spectacle, l'individu, le groupe	165
3.1.4	La spécialisation des fonctions au sein de la troupe	169
3.1.5	La curiosité est-elle réciproque ?	171
3.2	Les valeurs du savoir-faire et les rapports entre amateurs et professionnels	176
3.2.1	Les relations aux frontières	176
3.2.2	Le respect mutuel, un remède à une mise en concurrence délétère ?	182
3.3	Les valeurs de l'engagement dans le théâtre et dans la vie	190
3.3.1	Facettes de l'investissement	191
3.3.2	Quand l'esthétique s'entremêle avec l'engagement social	193
3.3.3	L'intrication des valeurs	198
3.4	La construction collective des festivals et la responsabilité sociale	201
4	Conclusion : valeurs des pratiques, valeurs des discours	211
4.1	Les discussions à propos des choix esthétiques	211
4.2	Les rencontres entre troupes et leurs effets	214
4.3	La place des intentions dans le théâtre amateur	218
4.3.1	Les intentions et les effets	220
4.3.2	Les intentions et les actions	222
4.4	La pratique en premier lieu	225
	Liste des annexes	229
5	Annexe : Cadre théorique	232
5.1	Théorie de la conduite esthétique	233
5.1.1	La notion de conduite esthétique	234
5.1.2	Un trait anthropologique intentionnel, transculturel et anhistorique	235
5.1.3	L'appréciation et la subjectivité	237
5.1.4	Contre la théorie spéculative de l'art	239
5.2	La place de l'intention dans les théories de l'art	241
5.2.1	Définition procédurale de l'œuvre d'art	243
5.2.2	Définition historico-intentionnelle de l'œuvre d'art	247
5.2.3	Définition fonctionnelle de l'œuvre d'art	250
5.2.4	Description et évaluation de l'œuvre d'art	255
5.3	Théorie de l'expérience artistique	256
5.3.1	Le pragmatisme de Dewey et l'art comme expérience	256
5.3.2	Le caractère actif et unificateur de l'expérience artistique	259
5.4	La formation des valeurs	260
5.4.1	Pragmatisme et valeur	261
5.4.2	L'objection du relativisme	263
5.4.3	Vision unifiée et vision analytique de l'art	265
5.4.4	Valeurs holistes et valeurs analytiques	268
5.4.5	Les valeurs artistiques sont-elles relatives ?	269
5.4.6	Tous les hommes sont-ils des artistes ?	272
5.4.7	Grand art et esthétique populaire	273
5.4.8	Une analyse de l'expérience par les usages	275
5.5	Régimes de l'art et contemporanéité	280
5.6	Compléments sur le théâtre	286
5.6.1	Les rapports du théâtre avec l'époque	286
5.6.2	Pratique théâtrale et intermédialité	288
5.6.3	Le rôle de l'acteur amateur, une proposition d'analyse	292
5.6.4	Survenance de la qualité artistique	302
5.6.5	Le théâtre, un art de l'éphémère	303
6	Annexe : Compléments sur la programmation des festivals	306
6.1	Les conseils organisationnels dans la formation d'animateur-intervenant à la FNCTA	306
6.2	Les stages et fiches techniques proposés par la FNCTA	309

6.3	Les fiches de lecture de la FNCTA.....	311
6.4	Les troupes de la FNCTA ont joué.....	313
6.5	Les démarches à effectuer envers la SACD	315
6.6	Extraits de dossiers de candidature à des festivals	316
6.6.1	<i>Le Théâtre ambulant Chopalovitch</i> par La Trappe.....	316
6.6.2	<i>Le Marionnettiste de Łódź</i> par les Caquetants	317
6.7	Commentaires de l’ADEC-maison du théâtre amateur sur les évaluations de spectacles.....	317
6.8	L’ANRAT et l’école du spectateur.....	320
7	Annexe : Participations, observations, entretiens.....	322
7.1	Un engagement qui dépasse les festivals retenus	322
7.2	Résumé du corpus.....	323
7.3	Grand Prix Charles Dullin 2014	324
7.3.1	Liste des spectacles du Grand Prix Charles Dullin 2014.....	324
7.3.2	Entretiens menés à l’occasion du Grand Prix Charles Dullin 2014.....	325
7.3.3	Fréquentation des spectacles du Grand Prix Charles Dullin 2014.....	326
7.4	13 ^{ème} Festival Scènes d’automne 2014	326
7.4.1	Liste des spectacles du 13 ^{ème} festival Scènes d’automne 2014.....	326
7.4.2	Entretiens menés à l’occasion du festival Scènes d’automne 2014.....	328
7.4.3	Fréquentation des spectacles du festival Scènes d’automne 2014.....	329
7.5	29 ^{ème} Festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015.....	329
7.5.1	Liste des spectacles du 29 ^{ème} festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015	329
7.5.2	Entretiens menés à l’occasion du festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015	331
7.5.3	Fréquentation des spectacles du festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015	333
7.6	33 ^{ème} festival de Narbonne 2015.....	334
7.6.1	Liste des spectacles du 33 ^{ème} festival de Narbonne 2015	334
7.6.2	Entretiens menés à l’occasion du festival de Narbonne 2015.....	335
7.7	Sélection du Masque d’or 2016 pour la région Ouest	337
7.7.1	Liste des spectacles de la sélection du Masque d’or 2016.....	337
7.7.2	Entretiens menés à l’occasion de la sélection du Masque d’or 2016.....	337
7.8	Autres spectacles et entretiens dans d’autres cadres.....	337
7.8.1	L’état du lit (Gare aux amateurs).....	338
8	Annexe : Guide d’entretien	340
8.1	Présentation générale des questions.....	340
8.2	Questions générales à poser lors des entretiens.....	341
8.3	Questions particulières destinées aux membres des troupes	341
8.4	Questions à poser aux organisateurs.....	342
8.5	Questions à poser aux membres de comités ou de jurys	342
8.6	Questions à poser aux bénévoles	343
9	Annexe : Extraits d’entretiens	344
9.1	Entretien O01.....	344
9.2	Entretien O03 (Patrick Schoenstein)	345
9.3	Entretien O05.....	347
9.4	Entretien O06 (Jean-Paul Saby).....	348
9.5	Entretien O13.....	349
9.6	Entretien O14.....	350
9.7	Entretien O15.....	350
9.8	Entretien O17.....	350
9.9	Entretien O20.....	351
9.10	Entretien O21.....	351
9.11	Entretien O22.....	352
9.12	Entretien O25.....	353
9.13	Entretien P4	353
9.14	Entretien P7 (Jean-Paul Alègre)	354
9.15	Entretien T05	357
9.16	Entretien T10	358
9.17	Entretien T15	358
9.18	Entretien T16	359
	Bibliographie.....	362
	Sur les amateurs et le théâtre.....	362
	Ouvrages imprimés	362
	Rapports imprimés	367
	Travaux universitaires	368
	Articles de périodiques.....	369

Pièces de théâtre	369
Décrets et textes de lois	370
Sites internet, textes en ligne et podcasts	370
Philosophie	373
Ouvrages imprimés	373
Articles de périodiques imprimés	379
Ressources électroniques, sites internet et podcasts	380
Sciences humaines et sociales	380
Ouvrages imprimés	380
Travaux universitaires	383
Ressources électroniques, sites internet et podcasts	384
Culture générale et littérature	384
Ouvrages imprimés	384
Ressources électroniques, sites internet et podcasts	384
Sigles	387
Crédits photos	391
Table des matières	393

Liste des figures

Figure 1. Vision unifiée et vision analytique de l'art	267
Figure 2. Analyse du rapport scène-salle	292
Figure 3. Co-construction par l'auteur et le lecteur	295
Figure 4. La traduction de la narration en histoire	297
Figure 5. Critique, attente, évaluation	298
Figure 6. Interprétation	300

Liste des illustrations

Illustration 1. Débat « Attroupons-nous »	47
Illustration 2. Affiches des festivals	62
Illustration 3. Des photographies extraites du dossier du Marionnettiste de Łódź	106
Illustration 4. Deux comédies musicales écartées sur dossier	108
Illustration 5. Une même pièce, deux mises en scène	137
Illustration 6. <i>Contes défaites</i>	149
Illustration 7. Forum à Châtillon sur l'engagement social	194
Illustration 8. Moteur de recherche et exemple de fiche de lecture FNCTA	312

Liste des tableaux

Tableau 1. Fiche PEPS 2008 : Information	115
Tableau 2. Fiche PEPS 2008 : appréciation	116
Tableau 3. Fiche PEPS 2008 : commentaires	117
Tableau 4. Modèle PEPS FNCTA 2012 : recto	118
Tableau 5. Modèle PEPS FNCTA 2012 : verso	119
Tableau 6. Fiche PEPS pour le festival de Châtillon-sur-Chalaronne 2015	120
Tableau 7. Fiche de sélection pour le festival de Maisons-Laffitte	121
Tableau 8. Auteurs les plus représentés par les troupes FNCTA en 2013-4	313
Tableau 9. Tarifs Charles Dullin et pourcentages estimés	326
Tableau 10. Tarifs et pourcentages des 13 ^{èmes} Scènes d'automne 2014	329
Tableau 11. Tarifs du 29 ^{ème} festival de Châtillon-sur-Chalaronne	333
Tableau 12. Entrées par tarif du 29 ^{ème} festival de Châtillon-sur-Chalaronne	333
Tableau 13. Entrées au 33 ^{ème} festival de Narbonne	334

Exigence artistique et intrication des valeurs dans les festivals de théâtre amateur

Résumé

Cette thèse pose la question de l'exigence artistique dans les pratiques théâtrales en amateur. On s'appuie principalement sur l'observation de festivals de portée départementale ou nationale, suivant l'hypothèse que ces manifestations favorisent les discussions sur les choix esthétiques. La recherche se déploie autour d'une interrogation : quand une activité artistique se pratique dans un cadre non professionnel, comment s'articulent les objectifs d'amélioration de la qualité des spectacles avec le souci de maintenir un respect mutuel ? Constituée à partir de l'analyse des représentations et des rencontres inscrites à l'affiche des festivals, l'étude a été complétée par des entretiens avec les membres des troupes participantes, des comités d'organisation ou des jurys, dont certains artistes professionnels. On structure les résultats obtenus en s'intéressant d'abord aux conditions dans lesquelles les amateurs satisfont leur passion et en évoquant les moyens et les outils dont ils se dotent collectivement pour y parvenir. Puis on envisage les façons dont les amateurs exercent leur jugement quand il leur faut construire le programme d'un festival. On aborde alors les festivals en les considérant comme des expériences de vie et on considère les valeurs mises en œuvre dans ces aventures humaines. Un dialogue est instauré entre tous ces aspects et différentes conceptions théoriques de l'art, selon que l'accent est placé sur ce qui se passe lors d'une représentation, sur les intentions, sur l'expertise ou sur les effets. On insiste sur la dimension sociale de ces pratiques et sur le fait que le temps disponible est consacré de préférence au plateau, plutôt qu'aux discours.

Mots clés : Esthétique – Expérience artistique – Festival – Jugement esthétique – Théâtre amateur – Valeurs esthétiques

Artistic requirement and values entanglement in amateur theatre festivals

Abstract

This thesis deals with the question of the artistic demand in amateur theatre practices. It mainly relies on the observation of national or departmental festivals, based on the assumption that these events allow for the debating about aesthetical choices. The research is driven by on the interrogation: when one practises an artistic activity as a non-professional, how to articulate the objectives of improving the quality of the shows with the concern for maintaining a mutual respect? The study analyses performances and group discussions scheduled during the festivals, completed by interviews with some members of companies, or of the organising committees, or of the juries, some of them being professional artists. The results are taken up, in turn, beginning with the conditions under which the amateurs satisfy their passion, including the means they collectively develop and put into action, therefore. Then the ways of assessing one's taste when having to elaborate the program of a festival are examined. It is then proposed to regard festivals as whole experiences of life and to take into account the values which are at work during these human adventures. All these aspects are put into dialogue together with some theoretical conceptions of art, according to the most significant elements: intentions, expertise, effects. The social dimension of the practices is underlined, as well as the fact that amateurs have rather spend their time on scene, rather that discussing.

Keywords : Aesthetics – Aesthetic judgement – Aesthetic values – Amateur Theatre – Experience – Festival

 <p>UNIVERSITÉ BRETAGNE LOIRE</p>	<p>Université Rennes 2 École Doctorale : Arts, Lettres et Langues EA 3208 : Arts : pratiques et poétiques Laboratoire Études théâtrales</p>	 <p>UNIVERSITÉ RENNES 2</p>
--	---	--

Exigence artistique et intrication des valeurs dans les festivals de théâtre amateur

François Oguet, 2017-01-31

Errata et compléments

Références dans les notes de bas de page

Les numéros de page dans les renvois à des notes de bas de page internes au document sont générés automatiquement ; il arrive que ces numéros soient décalés d'une unité, les causes de ce dysfonctionnement n'ont pu être identifiées.

Page	E : Erratum – C : Complément
iv	C [...] souci de qualité. <u>Christine Michenaud a accepté d'assumer la présidence quand je m'en suis retiré, perpétuant et renouvelant ce travail collectif.</u> Yvan Dromer [...]
v	E [...] <u>d'initiation</u> [...] les membres du corps enseignants et les doctorants [...]
1	E [...] telle était l'ambition affichée en 2004 par l'ouvrage collectif [...] que nous jugerions pertinent [...]
5	E [...] à l'exception d'un mémoire de Roland Dumas <u>Murat</u> [...]
10	E [...] propose de promulguer <u>des arrêtés afin de limiter</u> [...]
19	C [...] répartition des rôles <u>organisationnels</u> [...]
20	C [...] travail préparatoire (<u>voir § 1.2.2, p. 47 et § 9.13, p. 353</u>) [...]
21	C [...] « puisent dans le vivier » de leurs ateliers (<u>voir n. 207, p. 81</u>) [...]
23	C [...] jours de congés suffisants. <u>Nous donnons quelques exemples qui anticipent sur les cas retenus.</u> [...] Les 13 ^{èmes} Scènes d'Automne se sont déroulées <u>au Pôle Sud de Chartres-de-Bretagne.</u> [...]
25	C n. 81 <u>Voir le rapport avec la casuistique in Jean-Claude Passeron [...] 2005 , p. 10 et 95-127.</u> [...]
29	C n. 87 [...] septembre 2016). <u>Rousseau répond à la question sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes, qu'il veut mettre en évidence indépendamment des faits contingents pour en montrer le caractère inévitable.</u> [...]
30	C [...] les garde-fous de méthode <u>sont requis</u> : [...]
34	C [...] une certaine authenticité (<u>voir la discussion sur les « non-praticiens » commentée par la n. 182, p. 71</u>) [...]
34	E [...] objectifs de qualité artistiques [...]
40	C n. 105 [...] précisons que <u>cette interlocutrice, Sylvie Gavignon</u> [...]
48	C [...] leurs qualités artistiques (<u>voir § 2.1.3 Peut-on programmer sans sélectionner ni juger ?, p. 110</u>) [...]
40	E n. 121 [...] fréquentation des spectacles, p. 62 [...]
49	C [...] et la question <u>ne se pose-t-elle pas</u> tout autant [...]
51	C [...] aux autres spectateurs et <u>demandons-nous</u> dans quelle mesure [...]

Page	E : Erratum – C : Complément
52	C 1.2.3 Les conseils donnés par la FNCTA <u>en matière d'organisation de festivals</u>
53	C n. 135 Cette précision <u>sur la dissolution de l'ANETH</u> est un ajout [...]
54	C n. 137 [...] des auteurs invités <u>lors de l'édition 2015</u> .
56	C [...] avec d'autant plus d'acuité <u>(et sont développés aux § 2.1 Les enjeux de la programmation, p. 100 et 2.2 Une formation à l'analyse chorale, p. 123)</u> que les troupes [...]
57	C n. 148 [...] Arène Théâtre <u>(voir n. 372, p. 143)</u> s'en rapprocherait [...]
59	C [...] se succéder <u>(voir n. 193, p. 175)</u> ; « ceux-là [...] [...] c'est ingérable » <u>(Entretien 001)</u>
64	E n. 165 [...] note 137, p. <u>54</u> , Site [...]
65	C n. 166 [...] les informations données <u>selon les festivals (références aux éditions précédentes, annonces de manifestations à venir)</u> s'interprètent [...]
66	C [...] À ee <u>un prochain</u> stade [...]
70	C [...] dans quelle mesure <u>il</u> convient [...] [...] on <u>pourra</u> préférer dépenser son argent <u>à</u> aller voir [...]
71	C [...] 18 ans le fassent <u>(voir n. 191, p. 74)</u> .
75	C [...] ce type de remarques <u>visant l'amélioration (voir § 2.2.2 La restitution faite aux troupes, p. 127)</u> leur soit communiqué [...] [...] si l'une des explications <u>ne réside pas dans le fait</u> que [...] n. 193 [...] de la paresse <u>(voir aussi n. 933, p. 341)</u> .
78	C [...] l'absence d'enjeu <u>puisque ce n'est pas un concours</u> .
80	E n. 205 [...] Voir note 378, p. <u>145</u> .
81	E [...] du spectacle vivant <u>est</u> souvent invoquée.
84	E suppression doublon : [...] activité professionnelle <u>(voir n. 6, p. 3)</u> Est dénommé [...] <u>professions du spectacle</u> ²¹³ .
88	E n. 227 : Cette hypothèse [...], p. 233 . <u>Les considérations théoriques sous-tendant cette hypothèse sont développées § 5.6.3, Le rôle de l'acteur amateur, p. 292.</u>
90	C n. 235 : Voir <u>la citation de P. Schoenstein § 1.3.2</u> [...]
91	E [...] à conforter ou reproduire des situations [...]
92	C n. 242 : [...] nous avancerons <u>(voir § 2.3.1 L'intention, la description et l'évaluation, p. 132)</u> .
94	C [...] « théorie spéculative de l'art » <u>(ce qui suit est repris et complété § 5.1.4 Contre la théorie spéculative de l'art, p. 239)</u> .
97	E [...] le geste performatif de Marcel Duchamp [...] [...] ne suffit-il pas [...] contraintes par exemple <u>certains amateurs prendront simplement plaisir à se fixer des contraintes</u> [...]
100	C 2.1.1 Les conseils donnés par la FNCTA <u>en matière de programmation</u>
100	E suppression doublon : [...] démarches à entreprendre : le Mémento [...]

Page	E : Erratum – C : Complément
	palmarès. (Voir n. 138, p. 54).
101	E Suppression doublons : Cette distinction [...] fournis. (Voir n. 141, p. 55). En 1984, [...] en ligne. (Voir n. 132, p. 52).
103	C n. 278 [...] « arts premiers » (voir n. 264, p. 97).
104	E n. 280 [...] réflexions préparatoires qui avaient pourtant produit [...]
109	E [...] craignant également que bien que non retenue [...]
111	C [...] <i>Mon cul sur la commode</i> (voir n. 188, p. 150) et <i>L'Amant</i> [...]
114	E [...] tenter de pallier <u>se protéger contre</u> les accusations [...]
122	E [...] informations données aux troupes, qui mentionnent [...]
122	C n. 311 : [...] qui se font payer (Entretien O26).
123	C [...] <u>Après avoir donné des éléments de réponse, un exercice de comparaison</u> (voir § 2.3.2 « On ne peut comparer que ce qui est comparable »), à partir de deux versions [...]
127	C [...] la représentation rennaise du <i>Repas des fauves</i> , <u>de Vahé Katcha, par la troupe Min' de rien</u> , lors de la réunion [...]
129	C [...] qui comptent un grand nombre de comédiens, <u>comme c'est le cas pour la troupe Min' de rien</u> , sont en mesure [...]
131	C n. 338 : [...] éludent la difficulté <u>en s'abstenant de l'aborder.</u>
135	C [...] de faire quelque chose (Voir n. 364, p. 139) : nous pensons que [...]
139	E [...] ne résistent pas davantage <u>toujours</u> [...].
140	E [...] une fonction dissuasive <u>protectrice</u> : si des insinuations [...]
140	E n. 367 : [...] un effet apparenté <u>que nous apparentons</u> au sentiment [...]
143	E [...] Cependant, nous évitons d'ouvrir [...]
144	E [...] laisser entendre que le <u>spectacle</u> n'a pas été choisi [...]
146	E [...] les comédiens alors simulent <u>simulent alors</u> un rembobinage [...]
151	C n. 391 : <u>Ou entre réussite et intention, voir note</u> [...].
152	C [...] envers un genre <u>souvent considéré comme mineur</u> (voir n. 395) [...]
153	C [...] une des déclarations recueillies (Entretien T13) [...] n'en a été témoin. puisque Dans les faits [...]
157	C n. 403 : <u>La 13^{ème} édition du festival régional des Scènes d'automne. En dehors des terrains retenus on peut citer par exemple la plaquette de la 13^{ème} édition du festival</u> [...]
158	C [...] « chef de troupe » (voir n. 415, p. 163), qui sait convaincre [...]
161	E [...] <u>fût-elle</u> le résultat [...]
163	C [...] MJC de Narbonne (Entretien O21) : ces troupes [...]
164	C [...] de participer <u>en parallèle</u> à des projets [...]
165	E [...] Rien ne s'oppose non plus à ce <u>il ne peut être garanti non plus</u> que [...]
171	E [...] si tant est qu'un tel trait la détermine la démarche [...]
171	C n. 437 : [...] poste <u>de dépenses</u> était le salaire [...]
172	E [...] quand on voir voit le rendu [...]

Page	E : Erratum – C : Complément
183	E [...] Cofac 3 , Bagads [...]
189	C n. 483 : [...] assister à un spectacle amateur.
191	C [...] par nécessité <u>économique</u> . Dans le cas [...]
192	C n. 493 : [...] de la troupe <u>des artisans interprétés par des</u> comédiens amateurs [...] n. 496 : Voir n. 550, p. 117 et § 7.8.1 L'état du lit [...]
195	E [...] n'a pas été développée au cours [...] [...] mais qui nous semble sous-jacente aux attitudes [...]
196	C [...] payer des droits (voir § 1.2.1, p. 44), louer [...] [...] coûtent moins cher (voir n. 479, p. 186). La diversité [...]
199	C [...] toute autre considération (voir § 2.3.1, p. 132). Du point de vue [...] [...] du <i>Repas des fauves</i> (voir § 2.3.2, p. 135) se réclament [...]
200	E [...] dont nous nous réclamons (voir § 5.4.4, p. 268), ces niveaux [...]
202	C Jean-Paul Sartre (voir n. 364, p. 139) ? Et, dans ce cas [...] [...] de l'importance (voir n. 358, p. 138) ? Le chercheur [...]
203	C Si on transpose Pour transposer aux festivals [...] à propos de la musique, <u>il convient de noter que l'idée de construction</u> [...] [...] nous adhérons (voir § 5.3.2 <u>Le caractère actif et unificateur de l'expérience artistique</u>), pour considérer [...]
204	C [...] l'exclusion ou du mépris, envers certaines catégories d'humains, engendre [...] [...] leur paraissant aujourd'hui [...]
206	C [...] <i>Mon cul sur la commode</i> (voir n. 388, p. 150) à jouer [...]
208	C [...] lieu de défraiement (voir n. 479, p. 186). Et les mairies [...]
211	E [...] fierté d'être des amateurs de pratiquer en amateur.
211	C [...] plus propices <u>à l'échange</u> que la forme festivalière [...]
212	C certaines circonstances s'y opposent <u>ne voient pas se produire de véritables échanges</u> . On aura compris [...]
213	C [...] comme Bussang (voir n. 547, p. 216), sauf que [...]
215	C [...] <i>Mon cul sur la commode</i> (voir n. 388, p. 150), enfin si [...] n. 546 : leur montage (voir n. 193, p. 75).
221	C [...] le contingent les <i>circonstances</i> et les <i>modes de faire</i> constituent [...]
222	E n. 569 : [...] p. 108-114. <u>Voir aussi</u> Catherine COLLIOT-THELENE [...]
223	E [...] qui ont assisté <u>participé</u> aux représentations [...]
232	C n. 593 : Voir note 93 94, p. 31.
233	E [...] Les discussions que soulève cette option nous orienterons <u>orienteront</u> vers des réflexions [...] [...] Cette annexe rassemble [...] <u>hypothèses personnelles</u> . [...] [...] au moins partiellement, à l'attitude observée [...]
241	E [...] de son ouvrage ; on mentionnera <u>nous mentionnerons</u> notre position [...]
242	E suppression d'un doublon : [...] catégories de choses. On admettra [...]

Page	E : Erratum – C : Complément
	catégories de choses. Nous retenons [...]
245	E [...] de perdre ce qui fait leur individualité les rassemble s'ils évitaient d'affronter affrontaient leurs désaccords [...]
249	E [...] ce qui touche un « juges véritables juge véritable » quand on [...]
250	E n. 672 : Voir en annexe § 5.6.4 Survenance de la qualité artistique § 5.6.5 Le théâtre, un art de l'éphémère.
261	E [...] vision analytique de l'art sera évoqué. On abordera [...]
264	C n. 749 : [...] termes aussi généraux (<u>voir § 2.2.2 La restitution faite aux troupes, p. 130 ; § 2.3.2 « On ne peut comparer que ce qui est comparable », p. 135 ; n. 360, p. 139.</u>)
272	C [...] qui lui est contemporaine (<u>voir § 5.2.3 Définition fonctionnelle de l'œuvre d'art.</u>)
274	E [...] citant † T. Adorno [...]
278	C [...] citation de J.-P. Sartre (<u>voir n. 364, p. 139</u>) ; É. Dufour [...]
279	C n. 811 : [...] notamment (<u>voir n. 675, p. 251</u>).
283	E [...] Lionel Ruffel, <u>qui propose de voir [...]</u>
287	E Si H.-T. Lehmann suggère de voir [...]
292	E n. 865 : R. Murat [...] op.cit. Roland MURAT, <i>Représentations des émotions et implication chez les comédiens amateurs et comédiens professionnels. À quoi pensent-ils quand ils mettent en scène leurs émotions ?</i> , Toulouse, Université Toulouse II-Le Mirail, Mémoire de Master 2R, septembre 2010, § 7.3 [...].
293	E [...] de l'acteur qui veint faire <u>vient faire concurrence</u> à la présence effective [...]
294	C [...] sur les pratiques en amateur (<u>voir § 1.4 Les pratiques théâtrales en amateur et leurs spécificités</u>), la particularité [...]
296	E [...] d'une tension entre la tension l'intention chez le <i>créateur</i> [...]
297	E [...] équivalente à « l'éternel » au <u>parcours répété</u> de ce schéma, entre <u>depuis</u> le moment [...] processus et <u>jusqu'à</u> celui où [...]
298	E [...] par médiateurs <u>agents</u> non représentés [...]
323	E [...] observation directe de trente-quatre <u>trente-sept</u> représentations [...] [...] sur <u>cinquante-quatre</u> entretiens [...]
	n. 928 : [...] différentes. <u>Par ailleurs</u> , dans le cadre [...]
324	E [...] <u>vingt-et-un-deux</u> témoignages [...]
336	E Durée de l'entretien avec Jacques Clément : <u>Enregistrement perdu</u>
338	C [...] auteur lui-même et « <u>grand amateur d'inattendu, selon les mots de Jean-Michel Ribes (Préface à <i>L'État du lit</i>, p. 9)</u> , avait passé commande [...]
341	C n. 933 : [...] de la configuration (<u>voir n. 193, p. 75</u>).
345	E [...] petite salle de 90 <u>80</u> places [...] la salle de 74 places compte un public [...]
346	E [...] locales pas possibles, les conditions [...]
347	E Suppression doublon (p. 43) : Sur les prix décernés [...] eux-mêmes.
347	C Entretien O05 (<u>Philippe Chignier</u>)
348	C [...] fils de Jean (<u>Le film, <i>Amateur, il n'y a pas de plus beau nom</i>, d'après</u>

Page	E : Erratum – C : Complément
	<u>l'expression de Jacques Copeau, est un hommage à Jean Saby, réalisé par son petit-fils, Alexandre Donot, pour son projet de fin d'études à la Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son, FEMIS, en 2012), qui présida [...]</u>
349	C [...] des tas de choses. ➤ En 1968, [...] devenue « les comédiens [...] l'image », « on était deux [...]
352	E Suppression doublon : [...] C'est vrai [...] e'est nous .
353	E [...] Mais <u>on</u> est dans le monde [...] [...] On se réunit une <u>fois</u> par mois [...]
355	C [...] joue <i>Malaussène</i> (<u>voir N.175, p. 68</u>), il joue [...]
359	C [...] La programmation ²⁴¹ , c'est comment [...] de la chose ⁹⁴⁴ .