

# D'autres rapports avec le texte

Les modèles dramatiques, les modes et les mots dans la mise en scène amateur.

**Marie-Madeleine Mervant-Roux**, chercheur au CNRS (Iaras, arts du spectacle) responsable du groupe de recherche sur le théâtre amateur

Je n'interviens pas ici en tant que chercheur individuel "spécialiste du théâtre amateur" mais comme responsable, et donc auditrice attentive, du groupe de recherche constitué en 1998 dans mon laboratoire, au CNRS. Notre groupe, composé d'une vingtaine de personnes, a pris pour objet les activités théâtrales amateurs aujourd'hui, en excluant d'emblée le théâtre à l'école, le mot "amateur" n'étant pas pris dans son sens large et individualisé de "débutant" mais dans son sens adulte : nous nous sommes intéressés aux groupes non professionnels constitués comme tels. Se trouvaient réunis au CNRS des universitaires — souvent concrètement liés à des projets relevant de l'amateurisme — et des amateurs praticiens (responsables de troupes, formateurs) déjà engagés dans une réflexion, voire une théorisation de leur pratique. Autrement dit, et même si le recours à l'histoire a été fondamental pour la critique des mythes nombreux entretenus à propos de ce mode de théâtre, le "terrain" a primé, le but ultime n'étant pas l'addition des données partielles en un panorama exhaustif des réalités non-professionnelles, mais la recherche, à partir de quelques descriptions et analyses approfondies, d'une meilleure appréhension de ce qu'on appelle, en une formule beaucoup trop simple pour ne pas faire écran : "le théâtre amateur".

Constatant la fréquence de deux jugements contradictoires et schématiques :

1/ "Théâtre amateur et théâtre professionnel, au fond, c'est pareil. L'essentiel, c'est l'amour du théâtre..."

2/ "Le théâtre amateur est une copie imparfaite, inférieure par nature, du théâtre professionnel".

Nous avons remis en cause l'hypothèse commune aux deux opinions, selon laquelle il n'existerait qu'un modèle de référence, le modèle professionnel — un certain modèle professionnel... Nous ébauchons dans l'ouvrage la description d'un autre mode de réalisation de la fonction dramatique, lequel ne serait pas dérivé du premier (toujours pensé comme "La Référence") et ne lui serait pas non plus inférieur, mais posséderait ses propres règles. .

Si notre hypothèse est juste, si nous sommes bien en présence d'un mode original d'existence du théâtre, le processus d'élaboration amateur de la forme théâtrale sera différent, et la place du texte dans ce processus risque d'être, elle aussi, différente. En ce cas, la question d'un éventuel "élargissement", d'une

éventuelle "ouverture" du répertoire doit être posée de manière à tenir compte de cette différence, c'est-à-dire que l'on devra abandonner la vieille idée, plus ou moins explicite dans les discours, mais toujours vivace, d'un "retard" structurel, chronique, des amateurs par rapport aux professionnels.

Par exemple, on note souvent qu'en milieu amateur, la composition du groupe compte beaucoup dans le choix du texte à jouer (alors que les professionnels adaptent la distribution au choix de l'œuvre). Si on veut absolument "ouvrir", "élargir" le répertoire des troupes en question, on indiquera qu'aujourd'hui on peut faire jouer un personnage par dix acteurs différents ou au contraire faire jouer dix personnages par le même acteur (suggestions qui peuvent d'ailleurs être scéniquement fructueuses !), mais on n'aura pas sérieusement pris en compte ce phénomène particulier, particulier aux groupes amateurs, qui fait qu'au départ il y a telle ou telle personne, interprète potentielle, certes, mais tout d'abord membre du groupe.

Or, il ne s'agit pas du tout d'une donnée anecdotique ou purement technique, une sorte de premier handicap par rapport au modèle professionnel, mais un des signes que l'inscription de l'activité dramatique dans la société se définit *autrement*. Ni mieux, ni moins bien. Autrement. Et ce constat va bien au-delà des questions de *casting*, pour lesquelles on peut toujours trouver des solutions. Le rapport réel, profond, concret, au texte, au moment où le choix se fait, est lié à cette autre relation du jeu théâtral et du jeu social et mérite d'être examiné en lui-même.

Pour le faire avec vous rapidement, je vais recourir à des images archétypales et toujours parlantes. Je vais évoquer la pièce qui s'est constituée dans la recherche comme une des grandes références de nos réflexions et de l'ouvrage en préparation, *Le Songe d'une nuit d'été*, très souvent jouée par des amateurs, et plus précisément la première réunion des artisans-comédiens, avant le début des répétitions. Celui qui apporte le texte, c'est Quince, le charpentier. C'est lui qui l'a choisi (la pièce s'intitule "La très lamentable comédie et la très cruelle mort de Pyrame et Thisbé"), c'est lui qui a déterminé la distribution. Les acteurs ont probablement déjà joué ensemble ; l'annonce de l'attribution des rôles suscite des réactions personnelles vives, d'enthousiasme ou de gêne. Flute n'a pas du tout envie de jouer un rôle de jeune fille, Bottom se verrait bien en lion, et Snug (le Lion) a peur, lui, d'effrayer les spectatrices. On évoque aussi, bien sûr, les difficultés de la mémorisation chez ces interprètes mal entraînés. Rien de tel dans la

scène symétrique d'Hamlet, où les problèmes évoqués sont d'ordre technique, internes au travail théâtral. Les comédiens, ambulants, professionnels, n'ont d'ailleurs pas de nom. Leurs personnes privées ne comptent pas.

Cette comparaison fait apparaître de façon simple une première différence fondamentale dans l'appréhension du texte, laquelle tient au statut de l'acteur, à la position sociale de celui-ci, à son rapport personnel au réel et à la fiction. Il convient donc de se méfier, non seulement des clichés franchement dévalorisants dont sont victimes les amateurs (cette méfiance-là va de soi), mais aussi des silences, pleins de bonnes intentions, sur certains caractères réels du théâtre amateur. Celui-ci est si varié et multiforme qu'on trouve toujours une exception à faire valoir pour ne pas reconnaître ces caractères tels qu'ils sont. Dans cette perspective de doute méthodique, j'ai travaillé sur un corpus offrant quelques données objectives :

- deux répertoires de troupes de province, l'un pour la période de 1945 aux années 1980, l'autre de 1947 à 1997

- un répertoire, lui aussi commenté, pour la période 1969-2000 (celui du TRAC de Beaumes-de-Venise, communiqué par Vincent Siano<sup>5</sup>),

- l'inventaire déjà partiellement analysé du Festival de Lizio pour les années 1983-1999, document inédit communiqué par Alain Rault, de l'ADEC,

- les inventaires publiés annuellement dans la revue de la FNCTA (période allant de 1995 à 2000).

La méthode utilisée pour observer le texte dans ce travail s'inscrit dans une démarche théorique plus large, consistant à substituer à la notion d'œuvre, statique, objectivée, naturalisée, ce que Gérard Genette a appelé " l'œuvre de l'art ", c'est-à-dire à considérer la réalisation artistique dans le temps, sans l'abstraire de son contexte d'usage et sans réduire cet usage à sa seule dimension sociale, comme si celle-ci pouvait être séparée de sa dimension esthétique.

Que pouvons-nous apprendre de ces différents inventaires concernant la place du texte dans la représentation amateur, c'est-à-dire les rapports du théâtre amateur avec le texte ?

Un des obstacles souvent donnés à la formulation d'une réponse générale fait déjà partie de la réponse : c'est la formidable hétérogénéité de ce qu'on peut appeler le répertoire amateur, souvent présentée comme un signe des temps, de nos temps troublés et confus. Sans remonter aux mille facettes de la théâtromanie du XVIIIe siècle, on peut montrer que cet éclectisme n'est pas récent. Et, par exemple, rappeler le palmarès du premier Concours inter-fédéral universitaire et amateur Léo-Lagrange de 1950 :

Premier prix : le Cercle Molière, de Nice, avec *La Maison de Bernarda* de Garcia Lorca.

Deuxième prix : la Rampe (troupe des cheminots d'Ermont) avec *Georges Dandin*, de Molière, et *Mais ne te promène donc pas toute nue* de Feydeau.

Troisième prix : le groupe Spartacus, de Paris, avec *L'Homme et sa liberté*, un montage de textes

recueillis par Chris Marker, accompagné de chœurs parlés.

Quatrième prix (hors palmarès) : le Théâtre de la Rue, d'Alger, avec *Le Baladin du monde occidental*, de Synge, et *Le Petit Rétable de don Cristobal*, de Garcia Lorca.

Au-delà de l'hétérogénéité, un premier grand constat s'impose à la lecture des cahiers de répétitions, des programmes, des affiches et des témoignages adjacents : le théâtre joué par les groupes amateurs est plus que d'autres (plus que l'autre ?) un théâtre fondé sur le texte. Dans l'intitulé de mon exposé, j'ai utilisé le terme de "mise en scène". Je dois maintenant indiquer que celui-ci n'a pas ici le sens usuel qu'il a chez les professionnels.

Il signifie tour à tour dramaturgie, animation, mise en place, direction d'acteurs..., puisque le spectacle amateur — sauf exceptions — n'est pas le produit d'une conception scénique globale, d'un projet scénographique global. Il peut, bien sûr, y avoir écriture scénique et scénographie, mais organisées par la lecture du texte.

Deux détails significatifs de cette fonction axiale du texte : d'une part, la rareté de ce qu'on appelle le "théâtre d'images" chez les amateurs, alors que les modèles sont connus et les techniques disponibles (autour des groupes amateurs, les techniciens curieux ne manquent pas...), d'autre part, la présence naturelle des auteurs aux festivals et manifestations.

La place, la fonction du texte est donc essentielle. Que le texte soit un classique, un écrit contemporain, un montage ou une création du groupe, il est au départ l'élément décisif, il est ensuite le pivot du travail.

Cependant, paradoxalement, on ne peut pas parler d'un "théâtre de texte". Pourquoi ? La raison est délicate à formuler. Parce que le texte *n'est pas exactement appréhendé comme une œuvre à transmettre*. Il est l'occasion (parfois magnifique) de mettre en scène, au sens le plus simple, ce qui fait la vie ; il est l'occasion (parfois magnifique) d'échanges symboliques, indirects bien sûr, avec d'autres, avec l'assistance et ce qu'il y a au-delà d'elle.

En amont du choix définitif, le texte est lu, imaginé, deviné, soupesé, rêvé dans un cadre qui n'est pas d'abord — ou pas seulement — la scène seule ou le moment de la représentation. Il est comme projeté dans un espace beaucoup plus large (et d'abord celui de la communauté dans laquelle s'inscrit le groupe), et dans un temps passé-présent-futur beaucoup plus long (celui de l'aventure, ou du roman du groupe).

Mais, troisième constat, on ne peut pas non plus parler d'instrumentalisation du texte. Ce que je viens d'évoquer comme un usage "local" du texte ne doit pas être décrit comme les "usages sociaux" de la photographie l'ont été par l'équipe de Pierre Bourdieu dans *Un art moyen*. Le texte dramatique entre en effet dans un jeu qui est aussi une démarche esthétique dont on peut vérifier qu'elle n'est pas incohérente.

Je voudrais présenter ici quelques aspects de cette cohérence : les répertoires étudiés comportent

des constantes, où l'ancien et le contemporain, il faut le souligner, se mêlent souvent. J'ai retenu trois notions : les modèles dramatiques, les modes, les mots.

### > Les modèles dramatiques

On pourrait évoquer longuement la question de la définition des modèles... Notons simplement que lorsqu'il s'agit de présenter par tableaux les données statistiques concernant les textes des répertoires amateurs, personne ne reprend les catégories en usage dans le domaine professionnel.

On notera d'abord qu'il y a très peu de tragédies et beaucoup de comédies (du boulevard, ou néo-boulevard, à Eduardo de Filippo en passant par Aristophane...) Faut-il considérer cette quasi-absence de la tragédie comme une tare, le signe d'une superficialité coupable, la preuve que théâtre amateur signifie divertissement ? À lire les programmes, à écouter les membres des troupes et les animateurs, on est conduit à formuler d'autres hypothèses et à expliquer cette restriction soit par l'intuition qu'ont les amateurs de leurs propres limites, c'est-à-dire une sorte de modestie — si l'on se situe sur le plan moral — ou — je préfère ce mot — de justesse esthétique, soit par leur hésitation à se montrer assumant de très grandes figures, la personne réelle affleurant toujours plus et autrement que dans le théâtre professionnel.

— La seconde remarque concerne le grand nombre d'adaptations de romans et nouvelles. L'étude des répertoires du début du siècle et de l'immédiat après-guerre montre qu'il s'agit d'une pratique traditionnelle. Ce constat est l'occasion de rappeler le lien historique de ce théâtre avec l'oralité (le conte, le récit, le roman-feuilleton populaire). Les mêmes titres circulent du journal, ou du livre (plus tard de la télévision et du cinéma) à la scène. Les nombreux mélodrames et les comédies policières sortaient, et sortent encore souvent tout droit des ouvrages romanesques.

— Autre originalité frappante : le nombre des très petites formes et des montages inventifs.

On peut être tenté d'expliquer la prédilection pour le montage (la revue, le récital, le florilège, la soirée thématique...) par un ensemble de raisons techniques. Je propose d'y voir aussi une manifestation de la porosité générale naturelle du théâtre amateur : à la porosité déjà évoquée du théâtral et du social vient s'accorder une grande porosité des formes et aussi des arts du spectacle (art dramatique, musique, chant, poésie, variétés...).

— On repère beaucoup de textes-monologues.

Il se peut qu'il y ait là un excellent moyen de combler "l'acteur vrai" que comptent de nombreuses troupes amateurs, mais il s'agit encore une fois du rapport privilégié de l'amateurisme avec l'oralité. Beaucoup de ces textes d'ailleurs relèvent de l'autofiction et traduisent un besoin de dire le réel empruntant d'autres voies que chez les professionnels.

— Beaucoup de productions textuelles sont inclassables, du point de vue de la forme et du genre, car elles naissent de projets eux-mêmes vraiment originaux parce que non programmés comme tels.

— Je voudrais clore ces premières remarques par une découverte qui me paraît révélatrice de la manière amateur et nous emmène aux antipodes des clichés sur l'usage sommaire que feraient de la scène les non-professionnels : on constate que ceux-ci jouent de très nombreuses pièces comportant ce que l'on appelle du "théâtre dans le théâtre" ou plus largement des structures méta-théâtrales : Le Songe d'une nuit d'été, bien sûr, mais aussi Dreyfus, Le Théâtre ambulant Chopalovitch, Ay Carmela, Le Spectateur condamné à mort... Chacun est en mesure d'enrichir cette liste. Tout se passe comme si le théâtre amateur jouait lui-même sa place fragile, sa distanciation spontanée et son grand amour du théâtre.

J'évoquerai plus vite les deux autres notions.

### > Les modes

Dans une institution dédiée aux écritures dramatiques aujourd'hui, il était nécessaire de réfléchir à la relation du théâtre amateur avec la mode, le moderne, l'immédiatement contemporain. On peut noter en ce domaine deux phénomènes apparemment contradictoires :

— une sorte d'indifférence générale aux modes (aux modes des professionnels), attitude qui peut susciter des railleries en ce temps du culte du neuf, avec un fonds de répertoire qui peut être vieux ou vieillot.

— çà et là, parfois chez les mêmes, une grande sensibilité à "l'air du temps" et aux engouements saisonniers (transmis par la télévision, le cinéma, quelques rumeurs...).

On a vu rapidement apparaître dans les listes Brèves de comptoir ou Un air de famille...

Sur ces remarques, deux commentaires :

— le temps du théâtre amateur n'est pas du tout le temps du théâtre professionnel (ce point demanderait de longs développements).

— pour jouer (au sens fort de ce verbe), il faut maîtriser. Maîtriser les formes, les codes. Éviter ce qui intimide. Le "grand âge" rassurant d'une pièce ou au contraire la familiarisation donnée par la déferlante médiatique peuvent conférer l'audace, la confiance nécessaires. L'essentiel étant la valeur présente du texte dans la logique souterraine du groupe.

### > Les mots

Je rappellerai une évidence : l'énorme importance de dire, du dire, chez l'acteur dont ce n'est pas le métier et pour le public "non professionnel".

Le premier symptôme en est la remarquable place des textes poétiques, au sens précis de l'adjectif (Dubillard, Prévert, Tardieu, Vian...) , qu'on ne sépare pas, et c'est symptomatique, du théâtre proprement dit.

Importance de dire et, parfois, de se dire, avec des exigences proportionnelles à la valeur donnée à l'acte de s'exprimer : on rencontre très peu de théâtre "social" dans les répertoires amateurs, la mise en scène du réel semble devoir commencer par l'écriture du texte, dont les répliques appartiennent alors vraiment aux acteurs. L'autre trace de ce phénomène est la richesse des sous-textes, des échanges muets,

des “lézards” dans les salles où l’on se connaît et se comprend à demi-mot.

Un tel phénomène ne va pas sans laisser des traces esthétiques : beaucoup de travail sur l’auditif, le vocal, le musical, l’écoute : récitants, voix off, usage de bandes magnétiques, travail choral, etc. On les voit, de ce fait, travailler le silence, qui est un élément esthétique important.

Ces quelques notations, très incomplètes, permettent de comprendre que le fait de se limiter, de se restreindre, de ne pas tout jouer, tout tenter, n’est pas nécessairement l’effet de l’ignorance et encore moins d’une étroitesse d’esprit, mais résulte peut-être d’une perception intuitive des constituants vitaux du théâtre que l’on fait — et qui n’a pas les mêmes fondations que le théâtre professionnel, même si les modèles circulent, même si les relations augmentent et si beaucoup de textes sont, en fait, partagés.

Dans l’enquête publiée en 19967, Olivier Donnat remarquait que les amateurs les plus cultivés (en matière de théâtre) étaient aussi ceux qui écrivaient eux-mêmes leurs textes ! L’accès à beaucoup d’œuvres aurait donc pour résultat qu’on les jouerait moins, pour mieux s’en inspirer. Je crois que ce constat chiffré, statistique, signifie en réalité quelque chose de plus profond : la connaissance, la culture théâtrale aident à une réappropriation du texte. Celle-ci peut naturellement s’effectuer par l’acte d’écrire soi-même, ou par l’acte de retraduire, ou d’adapter, ce que font beaucoup d’amateurs. Mais elle peut aussi consister en un apprivoisement imaginaire des œuvres, qui deviendraient alors “jouables” non parce qu’elles se feraient plus simples mais parce qu’on pourrait les rêver. Étant donné la valeur symbolique du texte dans le projet, puis dans la vie du groupe, étant donné le véritable roman que constitue parfois son choix, le rôle de ceux que nous pouvons appeler les “passeurs” (Quince, le charpentier, joue ce rôle dans *Le Songe*) est essentiel et délicat. Les passeurs, ce serait, au fond, les amateurs, mais à l’autre grand sens du mot : les connaisseurs, les lettrés, les lecteurs, les liseurs, dévoreurs d’ouvrages et prêteurs de livres, les acteurs professionnels, les auteurs eux-mêmes, les bibliothécaires, les libraires... tous ceux qui reconstituent aujourd’hui, un tant soit peu, l’articulation disparue des Amateurs (au sens de curieux, lettrés...) et des Amateurs (au sens de pratiquants). Cette articulation, me semble-t-il, est le sujet de ces journées.

Journées d’étude, 2001