



SEZIONE II: AMATORIALITÀ E PARTECIPAZIONE IN QUESTIONE: LA SCENA CONTEMPORANEA

## Acteurs amateurs et créations professionnelles: des chœurs citoyens en représentation

Pierre Katuszewski

Depuis une vingtaine d'années, les distributions de nombreux spectacles diffusés dans le circuit des centres dramatiques nationaux français indiquent, en plus de la liste habituelle des acteurs et des actrices, une catégorie supplémentaire d'interprètes: chœurs amateurs<sup>1</sup>, figurants<sup>2</sup>, comédiens amateurs<sup>3</sup>, chœur<sup>4</sup>, etc. Ces personnes ont comme point commun de ne pas être des professionnels de la scène. Des acteurs non professionnels, ayant donc pour profession une autre activité que celle d'acteur, participent ponctuellement à un spectacle dans lequel jouent des comédiens aguerris et rémunérés – un cas bien particulier dans ce qui constitue la constellation du théâtre amateur et des théâtres amateurs et évoqué rapidement dans l'introduction de l'ouvrage pionnier dirigé par Marie-Madeleine Mervant-Roux (Mervant-Roux 2004). Alors que cette dernière s'interroge sur les différentes acceptions que le mot "amateur" a pris au cours du temps et sur la considération dont il a pu faire l'objet dans les milieux culturel et politique, elle note:

"L'amateurisme trouve une nouvelle jeunesse comme lieu de résistance farouche au commercial d'une part, à l'institutionnel fonctionnarisé d'autre part; dans ce contexte, le mot s'affiche, se porte audacieusement, d'une façon militante. On le voit refaire surface dans les programmes des théâtres subventionnés, lorsque des metteurs en scène professionnels introduisent dans leurs spectacles des interprètes sans expérience (souvent 'même pas amateurs'), voyant là un moyen de réinterroger et revitaliser leur art" (Mervant-Roux 2004: 12).

<sup>1</sup> C'est ainsi qu'est désigné le groupe d'amateurs qui intervient dans *L'Annonce faite à Marie* de P. Claudel, mise en scène par Frédéric Fisbach, création en 1996.

<sup>2</sup> Le programme d'*Inferno (L'Enfer)*, spectacle de Romeo Castellucci créé le 5 juillet 2008 dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes à l'occasion de la 62<sup>e</sup> édition du festival d'Avignon, indique: "Les gens: Romeo Castellucci Alessandro Cafiso, Maria Luisa Cantarelli, Elia Corbara, Silvia Costa, Sara Dal Corso, Manola Maiani, Luca Nava, Gianni Plazzi, Stefano Questorio, Sergio Scarlattella, Silvano Voltolina, et tous les figurants d'une ville à l'autre". [http://www.maillon.eu/media/5/dossier\\_sur\\_le\\_spectacle\\_la\\_divine\\_comedie.pdf](http://www.maillon.eu/media/5/dossier_sur_le_spectacle_la_divine_comedie.pdf) (Dernier accès: 29 mars 2016).

<sup>3</sup> Pour *Enrico V (Henri V)*, spectacle de Pippo Delbono, il est indiqué dans le programme lors des représentations brestoises de novembre 2008: "Avec Pippo Delbono, Gustavo Giacosa, Pepe Robledo et 30 comédiens amateurs brestois (dont des lycéens de l'Iroise)". <http://www.i-voix.net/article-24480003.html> (Dernier accès: 29 mars 2016).

<sup>4</sup> Ainsi, Claudia Bosse compose un chœur de citoyens et citoyennes genevois pour *Les Perses* d'Eschyle. [http://www.theatercombinat.com/projekte/perser/perser\\_genf\\_fr.htm](http://www.theatercombinat.com/projekte/perser/perser_genf_fr.htm) (Dernier accès: 29 mars 2016).

Cependant, ce phénomène très répandu dans la création théâtrale contemporaine n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie. Cet article entend ouvrir quelques voies de réflexion sur ce processus contemporain et exponentiel. Résultat d'une recherche naissante, nous poserons ici quelques hypothèses globales comme autant de pistes à explorer.

Pourquoi ces metteurs en scène font-ils le choix de mêler des professionnels et des non professionnels ? Après avoir constaté, à partir de quelques cas d'étude, que les metteurs en scène font le plus souvent appel à un nombre conséquent de personnes, formant ce qu'ils nomment "un chœur", il s'agira d'analyser ce recours à un groupe formé pour une participation éphémère à une expérience scénique. Ne sommes-nous pas là face à un choix de décloisonnement du plateau de théâtre, généralement réservé aux professionnels? Quel rapport les metteurs en scène entretiennent-ils avec les acteurs amateurs? En quoi peut-on qualifier ces groupements éphémères de chœurs citoyens?

### *Des choix de circonstances: une dramaturgie chorale*

Dans *Inferno* (premier opus d'un triptyque de spectacles composés à partir de *La Divine Comédie* de Dante), Romeo Castellucci choisit d'intégrer une cinquantaine de figurants et des enfants. L'annonce diffusée pour la recherche de ces personnes indique:

"À l'occasion de la première nationale de *l'Enfer* de Romeo Castellecci/Societas Raffaello Sanzio, la fondation théâtrale de l'Émilie Romagne recherche des figurants avec les caractéristiques suivantes: des enfants entre 18 mois et 3 ans (accompagnés d'un parent) [...], des adolescents entre 12 et 17 ans et des adultes entre 18 et 60 ans. Les figurants adolescents et adultes devront bouger selon une chorégraphie de groupe. Ils devront avoir une bonne mobilité et une forme physique normale. [...] Ils devront être disponibles du 12 au 18 octobre 2008 pour un engagement quotidien d'environ 4 heures. [...] Il n'est pas prévu de rémunération, mais l'inscription et le versement de la contribution ENPALS [Institut National de Prévoyance et d'Assistance des Travailleurs du Spectacle] seront garantis pour les jours de travail"<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Nous traduisons, [http://archivio.viefestivalmodena.com/vie2008/italiano/news.asp?T07\\_CidNews=58](http://archivio.viefestivalmodena.com/vie2008/italiano/news.asp?T07_CidNews=58) (Dernier accès: 29 mars 2016).



Le contrat est clair, il s'agit de reprendre en peu de temps un spectacle déjà créé, aucune indication n'est donnée sur le fond du spectacle, seul un engagement physique certain est demandé.

En 1996, Frédéric Fisbach décide de monter *L'Annonce faite à Marie*<sup>6</sup> de Paul Claudel suite à un stage avec des amateurs: "Le projet claudélien est né [...] lorsque Frédéric Fisbach fit travailler sur *L'Annonce*, d'abord sans autre intention qu'un défrichage sur la diction, un groupe d'amateurs dans le réfectoire éclairé au néon d'une colonie de vacances. D'une lecture continue sur deux jours: 'Nous sommes tous sortis bouleversés', raconte le metteur en scène" (Dreyfus 1997).

Dans ce spectacle, les amateurs interviennent deux fois: lors d'un prologue – nous y reviendrons – et pour le début du troisième acte où des paysans révèlent à Mara la cachette de sa sœur Violaine. C'est la seule scène de la pièce qui demande un grand nombre d'acteurs, il était donc pratique de poursuivre le travail avec les amateurs. Ici, une quinzaine d'entre eux prenaient en charge une partie de la partition claudélienne. Dans chaque ville où la pièce a été jouée, un chœur était composé d'un nombre plus important d'acteurs que ceux effectivement présents le soir sur scène. En effet, il était impossible de demander à des non professionnels d'être présents tous les soirs, notamment dans les villes où un grand nombre de représentations eurent lieu. Ainsi, la composition du chœur était différente chaque jour selon les disponibilités des amateurs. Lucie Nicolas, assistante de Frédéric Fisbach, venait en amont des représentations afin de les faire répéter, puis chaque soir une heure environ avant la représentation afin de distribuer les répliques selon les personnes en présence. Ainsi, pour le metteur en scène:

"Après la lecture de *L'Annonce faite à Marie* s'est imposée la nécessité d'une rencontre entre une équipe d'acteurs professionnels et d'une équipe d'amateurs. Il s'agit de proposer le fruit de ce travail comme un spectacle, pour revendiquer le droit à l'existence de spectacles qui sortiraient du 'cadre'. Des spectacles hybrides qui mettraient en jeu une partie des spectateurs, les amateurs, aux côtés des acteurs, face aux spectateurs auditeurs. La présence des amateurs n'est pas anecdotique. Ils forment un chœur qui prend en charge le rôle de Pierre de Craon durant le prologue, puis interviennent au début de l'acte III. Il n'est pas question de faire d'un groupe d'amateurs des apprentis professionnels ou même des

<sup>6</sup> Spectacle créé en 1996 au théâtre Jean Lurçat-Scène Nationale d'Aubusson.



professionnels. Le seul intérêt de l'aventure est de travailler ensemble à partir de nos différences. Pour cela, les groupes d'amateurs changent avec les lieux où nous mène la tournée. Pour ces groupes il s'agit donc d'expériences brèves, caractérisées par l'urgence"<sup>7</sup>.

### *L'effacement du metteur en scène*

Le choix n'est donc pas anodin de mêler des professionnels à des non professionnels. Cependant, les metteurs en scène sont peu prolixes sur les raisons de choix et sur les conditions de travail et il existe peu de témoignages sur la façon dont les répétitions sont menées. Examinons les quelques sources disponibles qui évoquent notamment la question de la présence ou non du metteur en scène dans la phase d'apprentissage du spectacle.

Le point commun d'une grande partie de ces expériences est l'absence quasi permanente du metteur en scène pendant les répétitions. Ce qui est vrai essentiellement lors des reprises des spectacles.

Frédéric Fisbach, nous l'avons indiqué, envoie son assistante sur le lieu de diffusion du spectacle une à deux semaines avant l'arrivée des comédiens professionnels. Concernant Romeo Castellucci, et on peut citer également Pippo Delbono qui employa un chœur d'amateurs pour son spectacle *Henry V* (créé en 1992 et repris de nombreuses fois jusqu'à aujourd'hui), des témoignages de figurants attestent d'un processus de répétition rapide et souvent problématique, un *hiatus* s'installe ainsi entre les attentes et la réalité du terrain, les metteurs en scène étant quasi absents ou peu enclins à expliquer leur travail.

Dans son mémoire de fin d'étude, Aline Papin, qui a participé à la première recréation d'*Inferno* après les représentations avignonaises, explique que

“la recréation allait devoir se faire en très peu de jours [...]. Du plein air, nous passons dans une salle de spectacle. [...] Il fallait composer avec la salle du Forum Meyrin de Genève. Plus que d'adapter le spectacle, il s'agissait de le recréer! Le tout en une semaine, un défi titanesque, mais loin d'effrayer le metteur en scène italien qui a l'habitude de travailler en très peu de temps. Pour nous, les figurants, notre emploi du temps était le suivant: 6 heures de travail du

<sup>7</sup> Extrait du programme du spectacle, 1997.



lundi au jeudi. Le soir du jeudi la représentation générale et les représentations le vendredi, samedi et dimanche. Ce qui est bien court pour une présence sur le plateau d'une quarantaine de minutes tout de même" (Papin 2009: 28).

Après avoir croisé rapidement Romeo Castellucci, trop affairé avec les techniciens du théâtre, les figurants répètent dans le hall adjacent à la salle de spectacle avec la chorégraphe Cindy Van Acker et les comédiens professionnels qui font partie de la distribution. Cindy Van Acker "ne nous parle pas du spectacle. Elle ne nous explique pas notre rôle. Elle ne nous donne pas les clefs de cette multitude d'individus. Nous actons" (Papin 2009: 29). Quant au metteur en scène: "je ne vois que très peu Romeo Castellucci, il est bien évidemment débordé" (Papin 2009: 29). Une seule discussion aura lieu entre les figurants et le metteur en scène, quelques heures avant la dernière du spectacle. Celui-ci est peu prolix et répond de façon évasive aux questions des figurants sur leur rôle dans le spectacle: "celui-ci ne sait pas vraiment quoi nous dire. Il soutient qu'il n'a pas grand-chose à raconter sur son spectacle. Que nous avons tout autant que lui les explications, tout du moins, que notre compréhension est aussi juste que la sienne" (Papin 2009: 29). Devant l'insistance des figurants, il donnera quelques petites explications mais la frustration restera entière.

De la même façon, Baptiste Pizzinat dans son ouvrage ethnographique sur la compagnie Pippo Delbono narre les discussions qui eurent lieu entre les figurants lors des représentations d'*Henri V*, certains ne comprenant pas l'absence du metteur en scène et sa délégation à son plus proche collaborateur, Pepe Robledo, acteur argentin avec lequel il créa sa compagnie. Pippo Delbono n'est en effet présent que pour la générale. Pour la recreation du spectacle à Rouen, Baptiste Pizzinat indique que le groupe d'amateurs est composé d'"habitués", comme lui, qui ont déjà participé deux fois ou plus au spectacle et de novices. Le training est très physique et dure seulement cinq jours. Certains craquent et sont prêts à renoncer mais les autres stagiaires parviennent à les retenir. Pourtant, une fois les représentations passées, l'expérience reste inoubliable comme en témoigne Baptiste Pizzinat: "les stagiaires heureux, émus – Thomas pleurait après le spectacle. Il dira aussi qu'après cette expérience ça va être difficile de reprendre les cours du conservatoire de façon normale" (Pizzinat 2014: 214). Ou bien quand il rapporte les propos d'une autre stagiaire, Emilia:



“J’avais peur, en venant, d’être déçue – parfois la personne de l’artiste ne correspond pas à ce qu’on imaginait – et au contraire, j’en repars avec encore plus d’amour et de respect pour leur travail, et aussi le sentiment de mieux comprendre (mais pas par la tête justement, de comprendre par le corps) leurs travaux. En un mot, c’était magique. Presque sacré. D’ailleurs, en essayant de raconter à mes amis cette expérience, je leur ai fait un peu l’effet d’une illuminée. Mais je crois que c’est ça justement, ils nous illuminent de leur sagesse et de leur talent” (Pizzinat 2014: 260).

Travail intense et exténuant pour un résultat malgré tout exaltant, tel est globalement ce qui ressort des différents témoignages des participants à ces expériences. Il semble que la délégation des répétitions à de proches collaborateurs surprenne les novices qui attendent impatientement la rencontre avec le démiurge, une rencontre qui advient à de rares moments. Le glissement dans le témoignage précédent de “la personne de l’artiste” à “leur travail”, du “il” au “ils”, démontre bien un déplacement de la vision initiale de la participante, la rencontre avec un metteur en scène, à ce qui ressort de l’expérience, la découverte et le fait d’éprouver un travail qui n’appartient pas à lui seulement, mais aussi à ses compagnons de route.

Cet effacement du metteur en scène n’est-il pas la marque symbolique de la destitution progressive de sa figure centrale et tutélaire? Si certains participants y voient un signe d’inattention, c’est peut-être parce qu’ils sont toujours dans le fantasme d’un metteur en scène démiurge alors que celui-ci délègue à ses plus proches collaborateurs, en général des acteurs ayant cofondé les compagnies ou ayant participé aux premiers spectacles de celles-ci.

Le phénomène des amateurs prenant part à un spectacle pour lequel ils sont mêlés à des professionnels reflète ainsi les rapports et les modalités du spectacle vivant contemporain, et notamment l’évolution de la place du metteur en scène, de son image encore démiurgique, à laquelle il participe sans doute, comme Pippo Delbono omniprésent dans ses spectacles ou comme Castellucci qui ouvre *Inferno* en s’avançant dans l’immense Cour d’Honneur du Palais des Papes et en déclarant: “je suis Romeo Castellucci”. Pourtant, juste après, il se fait attaquer par des chiens qui le dévoreraient s’il n’était pas muni d’une combinaison protectrice. Il prend ici la place de Dante qui s’immisçait dans son récit poétique afin d’affirmer sa position de créateur et qui “invente la figure



de l'artiste" comme le rappelle Romeo Castellucci (Perrier 2014: 135). En se faisant ensuite "dévorer", ne signe-t-il pas symboliquement la fin de l'ère de l'artiste, avant de laisser la place à cette masse d'une cinquantaine de figurants? Il ne réapparaîtra d'ailleurs plus dans la suite du spectacle. L'utilisation de figurants semble donc être une manière de marquer une sorte de réappropriation de l'espace scénique par des quidams qui en sont exclus en général et un effacement du metteur en scène, quand il s'agit de recréation de spectacle.

Ces créateurs font partie de la constellation des "écrivains de plateau" (Tackels 2015) qui composent leur spectacle à partir du plateau et des acteurs et plus forcément à partir d'un texte préexistant, même Frédéric Fisbach qui monte le texte fleuve de Claudel n'a pas l'intention, selon nous, de représenter le texte au sens classique du terme<sup>8</sup>, mais de donner de l'importance à l'instant de la rencontre entre les acteurs et les spectateurs, nous le verrons.

Cette posture implique un déplacement, si l'écrivain de plateau est l'initiateur du spectacle, l'essentiel n'est pas de donner une interprétation d'un texte, mais de faire jouer une communauté car "l'écriture de plateau implique [donc] la notion de communauté" (Tackels 2015: 44). Tackels parle ici du processus de création des écrivains de plateau pour lequel la communauté est composée des acteurs, techniciens, etc. Cependant, nous pouvons étendre ces propos aux chœurs d'amateurs qui, d'une certaine façon, en jouant seulement de leur présence sur la scène au moment de la performance, sont les symboles d'un acte qui s'effectue par la force du groupe. Si l'écrivain de plateau est l'organisateur de l'événement, il n'en est plus le centre, laissant la place à un face à face entre des groupes d'amateurs qui partagent leur expérience éphémère avec ceux qui les observent de la salle et qui seront, peut-être, les prochains à monter sur la scène.

### *Expérience et délégation ludiques*

En effet, si certaines personnes sont capables d'effectuer une partition scénique devant un public, devenant acteurs le temps d'un spectacle, d'autres pourraient donc, une fois prochaine, monter

<sup>8</sup> Frédéric Fisbach a ainsi réduit l'aspect didactique de la pièce à une maquette présente dans le hall d'accueil du public: "pour repérer l'endroit où Violaine trouve son refuge de lépreuse, après avoir reçu le baiser fatal de Pierre Craon, maçon bâtisseur de cathédrales, appuyez, comme sur les plans muraux lumineux du métro, sur la touche 'logette du Géyen'. Pour voir où la méchante Mara pousse l'infortunée Violaine après qu'elle eut rendu sa fille Aubaine à la vie, appuyez sur 'trou à sable'. C'est tout pour l'aspect didactique".

[http://next.liberation.fr/culture/1997/01/07/l-annonce-faite-a-la-creusede-preaux-en-salles-des-fetes-frederic-fisbach-se-place-a-la-bonne-distan\\_194966](http://next.liberation.fr/culture/1997/01/07/l-annonce-faite-a-la-creusede-preaux-en-salles-des-fetes-frederic-fisbach-se-place-a-la-bonne-distan_194966) (Dernier accès: 29 mars 2016).



aussi sur une scène. Ainsi, pour reprendre les mots de Denis Guénoun, les acteurs amateurs ne sont-ils pas les délégués temporaires des spectateurs sur la scène? Le temps d'un spectacle, certains d'entre eux se présentent dans l'espace normalement dévolu aux acteurs professionnels. Dans *Le Théâtre est-il nécessaire?*, Denis Guénoun explique que depuis l'avènement du cinéma, on ne se rendrait plus au théâtre pour s'identifier à un personnage mais pour assister à un processus spectaculaire et, qu'ainsi, ce n'est plus la vie du personnage que le spectateur pourrait avoir envie d'imiter, mais l'acteur et son jeu:

“Il n'y a de spectateurs de théâtre, de notre temps, de notre monde, que comme joueurs en puissance. Des myriades d'yeux sont habités de ce regard: millions d'existants en désir de jeu, et à qui le jeu montré sur scène peut offrir l'engouement d'une contamination pratique. Millions de joueurs en demande d'une théâtralité intègre, ludique, nue, qui compagne avec leur désir de jeu, comme toute pratique en puissance compagne avec l'acte devant elle exposé”  
(Guénoun 1997: 166).

Ainsi, par exemple, dans *L'Annonce faite à Marie*, les acteurs, professionnels et amateurs, sont dans le hall des bureaux d'entreprise désaffectés dans lesquels le spectacle a lieu, mêlés aux spectateurs qui attendent que le spectacle commence, rien ne les distingue les uns des autres. Une estrade est dressée dans un coin de la salle et à un moment, la musicienne/chanteuse (Elsa Rueff) commence à dire le texte, ce qui donne le signal du début du spectacle. Les acteurs rejoignent alors la scène pour un chœur qui prononce la première scène de la pièce qui sera ensuite rejouée par l'actrice qui joue Violaine (Valérie Blanchon) et l'acteur qui joue Pierre de Craon (Christian Montout), cette fois-ci dans la salle de spectacle que les spectateurs auront rejointe. Ce prologue est destiné à faire entrer le public dans le jeu, la scène est jouée une première fois, en chœur, afin que le public accepte progressivement la prononciation spécifique adoptée par le metteur en scène. De plus, le fait que le chœur soit issu du public et fondu avec lui renforce l'écoute et l'adhésion à la proposition scénique. En outre, la scénographie offre une continuité entre la scène et la salle puisque les tables et les chaises qui sont sur la scène sont les mêmes que celles qui occupent l'espace du public et le chœur d'amateurs intervient dans cet espace, il assiste en effet à tout le spectacle aux côtés des

spectateurs. Il y a ici, au-delà de l'histoire racontée, la création d'une communauté éphémère de joueurs, tous réunis dans un espace commun grâce à une scénographie "continue" ou "indifférenciée".

Ici, mais aussi dans *Inferno* de Castellucci ou dans le *Henry V* de Pippo Delbono, les acteurs amateurs s'extraient temporairement de leur vie quotidienne afin de jouer à prendre la place d'acteurs dont le jeu est l'activité principale et professionnelle. Il s'agit d'un double jeu: jouer à faire l'acteur et jouer la partition scénique. La notion d'*enromancement*, développée par Aurélien Fouillet dans *L'Empire ludique*, est opérante pour comprendre ce qui se joue: "l'appétence de tout un chacun à se penser, s'imaginer et se vivre comme un autre" (Fouillet 2014: 55). Si les metteurs en scène convoqués ici ne produisent pas un théâtre où l'acteur incarnerait un personnage, un processus d'*enromancement* est à l'œuvre par le fait d'endosser une identité temporaire, celle de l'acteur.

Le jeu, généralement réservé aux acteurs sur la scène, est ainsi partagé. Des spectateurs sont toujours dans la salle pour assister aux spectacles avec les amateurs, "en attendant leur tour [...]". Joueurs en puissance, en puissance de jeu, qui regarde l'autre qui joue pour échanger fictivement ses conduites avec les siennes, en attendant de les croiser vraiment" (Guénoun 1997: 165).

### *Des amateurs en jeu: pour un autre théâtre politique*

Un nombre croissant de metteurs en scène contemporains intègrent donc des amateurs dans leur création. Ce choix n'est pas anodin et dénote d'une double tendance. Il s'agirait, d'une part, de faire monter des spectateurs-joueurs en puissance sur la scène afin de fonder des communautés d'expérience ludique, et, d'autre part, d'affirmer l'appétence d'une partie des praticiens du théâtre contemporain à proposer un théâtre qui déplace le sens de la notion de représentation. Ainsi, ce qui est montré sur la scène n'est plus la représentation du monde réel ou extrathéâtral par l'intermédiaire d'une fiction dont les personnages sont incarnés par des acteurs. Ici, les acteurs amateurs représentent leurs concitoyens au sens politique du terme "délégation". À une question sur la prise de risque de faire jouer des amateurs, Romeo Castellucci déclare:



“Il ne s’agit pas de ça, j’ai confiance. J’aime beaucoup l’idée de travailler avec des inconnus. Il s’agit de rencontrer une force, comment dire, citoyenne. Est-ce que c’est rapprocher le théâtre d’un public beaucoup plus universel en travaillant sur des tableaux et des émotions qui vont être partagés par tous? Du fait de retirer le texte, et de travailler sur des tableaux, des images, est-ce que c’est allé vers une universalité? Oui, le texte oblige à un parcours intellectuel qui est fermé. [...] je vais au théâtre pour reconnaître quelque chose que je connais déjà, un répertoire. C’est plutôt un discours. Je crois que le théâtre, et l’art en général, c’est plutôt un voyage vers l’inconnu”<sup>9</sup>.

La constitution d’une communauté ludique éphémère déplace le pouvoir du metteur en scène, qui laisse la place à ces chœurs de citoyens composés d’anonymes qui peuplent un théâtre où les corps sont montrés pour ce qu’ils sont, troublant encore plus la frontière entre la scène et la salle, par leur nombre et leur proximité avec les spectateurs.

Ces chœurs ont un aspect paradoxal: si ces écrivains de plateau font jouer un nombre important d’acteurs amateurs, composant donc un chœur, ils n’en effacent pas moins l’individualité de chacun. Ainsi, par exemple, dans *Inferno*, “des corps roulent sur eux-mêmes sur la scène. [...] Ils roulent lentement sur eux-mêmes comme une masse humaine dans laquelle les individus se fondent. [...] Les corps se relèvent un à un, redeviennent individus, qui viennent offrir à tour de rôle leurs visages au public” (Danan 2013: 36-38), ou encore, dans *L’Annonce faite à Marie*, lors de la scène des paysans, la voix de chaque amateur résonnent singulièrement au moment d’énoncer les répliques qui lui adviennent ce soir-là.

Ainsi, il s’agit d’exposer des individualités qui, dans le même temps, agissent et parlent à l’unisson. Elles forment ce que nous proposons de nommer des chœurs citoyens car ces derniers ne sont pas uniformes mais composés de toutes (ou presque!) les catégories de la société. En Grèce antique, les chœurs des spectacles étaient également composés de citoyens, à l’époque des hommes uniquement:

“si les protagonistes étaient des acteurs professionnels, le chœur était quant à lui composé de citoyens. Exemptés de toutes leurs autres charges politiques et militaires pendant toute la durée

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=OqO3UMGJC0Y> (Dernier accès: 29 mars 2016).



des répétitions et des représentations, les citoyens désignés comme choreutes étaient même passibles d’amende en cas de refus. Chanter et danser dans un chœur tragique, c’était donc faire de la politique, agir en citoyen, et pas seulement représenter le politique dans une distanciation mimétique” (Klimis 2009: 103).

De nos jours, la citoyenneté n’est bien évidemment plus seulement réservée aux hommes. C’est ainsi que lorsqu’elle décide de monter *Les Perses*, Claudia Bosse “lance, comme une bouteille à la mer, un appel à 500 citoyens genevois, habitants de Genève sans distinction de nationalité, par voie de presse et par internet”, au final, ils seront 180 à participer à l’expérience, “de 18 à 80 ans, étudiants, ouvriers, cadres, indépendants, femmes au foyer, chômeurs, retraités, tous les âges, toutes les classes sociales; toutes les couches de la population étaient représentées, ainsi qu’une vingtaine de nationalités” (Klimis 2009: 105).

Le projet de Claudia Bosse est exemplaire de l’utilisation d’amateurs dans un but de réappropriation de l’espace public que constitue le théâtre, dans le dossier de presse du spectacle, il est indiqué que:

“créer aujourd’hui un chœur de 500 personnes, citoyennes et de tous les quartiers et communes de Genève, pose ces structures de la démocratie et de la tragédie antique comme modèles d’une pratique contemporaine. Expérimenter la démocratie signifie ici: entrer dans un théâtre en tant que représentant de la cité, pour une fois en acteur et non en spectateur. Il s’agit ainsi de lier le modèle du chœur antique avec le modèle de la ‘pièce didactique’ de Bertolt Brecht, qui abolit la frontière entre le public passif et les interprètes professionnels. Lors des représentations, une centaine de spectateurs se mêlera au chœur des 500, formant un réseau de corps étroitement tissé”<sup>10</sup>.

Ce procédé d’inclusion d’amateurs au sein de spectacles professionnels s’inscrit dans une dynamique propre au théâtre contemporain et permet donc d’interroger de nouvelles propositions dramaturgiques et spectaculaires. Au-delà d’une “sortie de la représentation” (Katuszewski 2014), au sens d’imitation de la réalité, il s’agit de reformuler la dimension politique de la représentation.

<sup>10</sup> <http://docplayer.fr/2351430-Les-perses-472-d-eschyle.html> (Dernier accès: 29 mars 2016).



Ainsi, un théâtre que l'on peut qualifier d'édifiant s'efface pour laisser la place à une expérience commune aux acteurs, professionnels et non professionnels, et aux spectateurs. La participation, la délégation temporaire à quelques-unes et la communauté éphémère créée le temps du spectacle sont les éléments fondateurs et fondamentaux de ce mélange entre professionnels et non professionnels.



### Bibliographie

DANAN, JOSEPH

2013 *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Actes Sud-Papiers, Arles.

FOUILLET, AURELIEN

2014 *L'Empire ludique. Comment le monde devient (enfin) un jeu*, François Bourin, Paris.

GUENOUN, DENIS

1997 *Le Théâtre est-il nécessaire?*, Circé, Belval.

KATUSZEWSKI, PIERRE

2014 *Changer de rythme pour sortir de la représentation. Pippo Delbono et Romeo Castellucci*, in Sandra Bornand, Maria Manca (dir.), *D'un rythme à l'autre*, Paris, Inalco, Cahiers de Littérature Orale, n°73-74, pp. 123-139.

KLIMIS, SOPHIE

2009 *Le souffle citoyen. Inventer le chœur tragique au XXI<sup>e</sup> siècle: les Perses d'Eschyle, mise en scène par Claudia Bosse*, in Florence Fix, Frédéric Toudoire-Surlapierre (dir.), *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon.

MERVANT-ROUX (dir.), MARIE-MADELEINE

2004 *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, CNRS, Paris.

PAPIN, ALINE

2009 *L'Acteur survivra t-il ou comment travailler pour Romeo Castellucci?*, Exigence partielle à la certification finale, Haute école de théâtre de Suisse Romande, inédit. Mémoire consultable en ligne, [http://www.hetsr.ch/upload/file/C\\_Papin\\_Aline\\_rech\\_04\\_09.pdf](http://www.hetsr.ch/upload/file/C_Papin_Aline_rech_04_09.pdf) (Dernier accès: 29 mars 2016).

PERRIER, JEAN-LOUIS

2014 *Ces années Castellucci*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon.

PIZZINAT, BAPTISTE

2014 *Le Temps des assassins. Une approche ethnographique*, L'Amandier, Paris.

TACKELS, BRUNO

2015 *Les Écritures de plateau. État des lieux*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon.



### Abstract – IT

Da circa vent'anni, diversi registi e coreografi integrano nelle loro distribuzioni attori non professionisti: Frédéric Fisbach, ne *L'Annonce faite à Marie* in scena nel 1996, ha fatto ricorso a un coro di attori non professionisti, così come Pippo Delbono nel suo *Henry V* (2003). Romeo Castellucci e Jérôme Bel nelle loro performance mischiano attori non professionisti con attori professionisti, mentre Pina Bausch riprende il suo famoso spettacolo *Kontakthof* con i pensionati e con gli adolescenti. Perché questi creatori hanno scelto di mescolare professionisti e non professionisti? Dopo aver constatato che questi registi e coreografi hanno ricorso a un numero significativo di non professionisti che spesso formano quello che essi chiamano "un coro", si analizzerà la partecipazione effimera di questi gruppi nell'esperienza scenica. Non è questa forse l'espressione di una volontà di "contaminare" il palcoscenico teatrale, di solito riservato ai professionisti?

### Abstract – ENG

In the last twenty years, several directors and choreographers incorporate non-professional actors in their show: Frédéric Fisbach in *L'Annonce faite à Marie*, staged in 1996, joined a chorus of amateur actors to professional actors, as well as Pippo Delbono in his *Henry V* (2003). Romeo Castellucci and Jérôme Bel also combine non-professional actors with professional actors in their performances, and Pina Bausch, replayed her famous *Kontakthof* show with retirees and teenagers. Why these directors and choreographers are choosing to mix professional and non-professional actors? After noting that they generally involve a significant number of people, forming what they call "a choir", we will analyze this fleeting participation in a scenic experience. Aren't we facing a choice of "contamination" of the theater stage, usually reserved to the professional actors?

### Abstract – FR

Depuis une vingtaine d'années, plusieurs metteurs en scène et chorégraphes intègrent des acteurs non professionnels à leur spectacle: Frédéric Fisbach dans *L'Annonce faite à Marie* mis en scène en 1996 intègre un chœur d'acteurs amateurs, comme Pippo Delbono avec son *Henry V* (2003). Romeo Castellucci, Jérôme Bel mêlent également des acteurs non professionnels à des acteurs professionnels dans leurs spectacles, quant à Pina Bausch, elle reprend son célèbre spectacle *Kontakthof* avec des personnes retraitées puis avec des adolescents. Pourquoi ces créateurs font-ils le choix de mêler des professionnels et des non professionnels? Après avoir constaté qu'ils font le plus souvent appel à un nombre conséquent de personnes, formant ce qu'ils nomment "un chœur", il s'agira d'analyser ce recours à un groupe formé pour une participation éphémère à une expérience scénique. Ne sommes-nous pas là face à un choix de décloisonnement du plateau de théâtre, généralement réservé aux professionnels ?



PIERRE KATUSZEWSKI

È *Maître de Conférences* in Studi Teatrali presso l'Università Bordeaux Montaigne. È autore di *Ceci n'est pas un fantôme. Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antiques et contemporain* (Kimé, 2011) e di *Théâtre de Pasolini* (Ides et Calendes, 2015). È Editore della rivista *Horizons/Théâtre* (Presses Universitaires de Bordeaux). È inoltre attore e regista teatrale.

PIERRE KATUSZEWSKI

Is Lecturer in Theatre Studies at the Bordeaux Montaigne University. He is author of *Ceci n'est pas un fantôme. Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antiques et contemporain* (Kimé, 2011) and of *Théâtre de Pasolini* (Ides et Calendes, 2015). He is editor of the journal *Horizons/Théâtre* (Presses Universitaires de Bordeaux), as well as actor and director.

PIERRE KATUSZEWSKI

Est *Maître de Conférences* en Études Théâtrales à l'université Bordeaux Montaigne. Il est l'auteur de *Ceci n'est pas un fantôme. Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antiques et contemporain* (Kimé, 2011) et du *Théâtre de Pasolini* (Ides et Calendes, 2015). Il est rédacteur en chef de la revue *Horizons/Théâtre* des Presses Universitaires de Bordeaux. Il est également comédien et metteur en scène.