

Amateurisme et expertise, convergence des buts

Thomas Horeau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2333>

DOI : [10.4000/doublejeu.2333](https://doi.org/10.4000/doublejeu.2333)

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 37-54

ISBN : 978-2-84133-930-3

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Thomas Horeau, « Amateurisme et expertise, convergence des buts », *Double jeu* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 26 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2333> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2333>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

AMATEURISME ET EXPERTISE, CONVERGENCE DES BUTS

La réflexion qui suit porte sur une série d'expériences artistiques menées entre 2011 et 2016 par la compagnie Gongle¹. Rassemblant des professionnels, semi-professionnels, amateurs ou simples curieux issus du champ théâtral et du champ footballistique, ces rencontres ont notamment donné lieu à trois performances réalisées dans des espaces culturels et sportifs de la ville de Montreuil, en région parisienne. À travers la présentation de ces formes spectaculaires et plus spécifiquement du rôle qu'y jouent les non-professionnels, il s'agit ici de s'intéresser au rapport entre la dimension technique et la fonction sociale du travail de l'acteur de théâtre et, par extension, de réfléchir au problème de la représentation des cultures² non artistiques. L'hypothèse sous-jacente étant que le savoir-faire et l'engagement des novices invitent à mettre en question les conceptions de l'acteur qui font aujourd'hui autorité³.

L'engouement pour les formes participatives impliquant professionnels et pratiquants occasionnels génère des confusions à propos du statut du participant, qui n'est pas nécessairement un amateur, dans le sens où il pratiquerait régulièrement le théâtre pour son plaisir⁴. Comme l'ont montré les travaux de Marie-Madeleine Mervant-Roux, l'acteur amateur ne se définit

-
1. Voir plus loin. Les informations relatives à l'histoire de la compagnie, à ses méthodes de travail et à ses productions sont issues d'un entretien réalisé le 19 février 2018 avec la metteuse en scène du groupe, Nil Dinç, de la documentation disponible sur le site Internet www.gongle.fr, et de notre expérience en tant que spectateur et intervenant bénévole dans plusieurs projets.
 2. La notion de culture est ici utilisée dans le sens où l'entend Howard S. Becker, comme « la somme des attendus partagés que les individus utilisent pour coordonner leurs activités » : Howard S. Becker, *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan (Logiques sociales), 1999, p. 25.
 3. Voir plus loin.
 4. Voir l'entretien réalisé avec Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Non, le "participant" n'est pas un amateur », propos recueillis par Marie-Christine Bordeaux, *L'Observatoire*, n° 40, 2012, p. 13-15.

ni par son manque de technique, ni par son inexpérience, mais plutôt par la structure dans laquelle il s'inscrit, et par la fonction sociale que l'activité théâtrale revêt pour lui⁵. Il en va autrement de la figure du participant dont le statut, beaucoup plus vague, varie selon le contexte de production et d'exploitation des spectacles. Souvent totalement profane, ignorant des techniques de jeu et des conventions esthétiques et sociales du milieu théâtral, le participant s'implique dans le travail de création pour des raisons parfois bien différentes de celles qui motivent les amateurs et les professionnels du théâtre. Quel rôle peut bien jouer cette figure dans un art dominé par les critères du professionnalisme ? Quel est l'enjeu de ces rencontres ?

En France, le principe d'excellence structure largement le fonctionnement du spectacle vivant. Inscrit dans le programme de Malraux dès 1962, ce principe a contribué à légitimer la professionnalisation du champ théâtral et à minorer l'importance et la visibilité des pratiques amateurs⁶. De nos jours, la part la plus instituée du secteur encadre la formation, dicte ses critères esthétiques, organise la diffusion et détermine *in fine* la valeur artistique⁷, de sorte que l'art du théâtre apparaît aujourd'hui comme une affaire de spécialiste. Mais concrètement, en l'absence de critères précis, l'argument de l'excellence se traduit surtout par une pratique de la cooptation, et la reconnaissance d'un travail dépend principalement de sa diffusion dans le circuit professionnel. Autrement dit, la légitimité d'une œuvre s'évalue à l'aune du professionnalisme.

La conception de l'acteur qui prévaut dans ce modèle est celle de l'artiste-interprète de métier. Formé au sein d'institutions qui l'encouragent à parfaire sa technique et à étoffer son réseau relationnel, l'acteur professionnel est le représentant d'un milieu qui, outre le fait qu'on y trouve une forte proportion de personnes issues de classes favorisées⁸, produit les formes culturelles les plus valorisées. Dans l'institution théâtrale, l'acteur de métier ne donne donc pas seulement corps à un texte ou à une fiction, il représente aussi un monde social et une culture.

Dans ce contexte favorisant la reproduction des hiérarchies culturelles, les travaux qui intègrent des personnes extérieures aux mondes du théâtre

-
5. Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Amateur », in *Dictionnaire critique de l'acteur : théâtre et cinéma*, Vincent Amiel et al. (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 26.
 6. Laurent Fleury, « Généalogie d'un théâtre "sans qualité" : le théâtre amateur, l'éducation populaire et l'État culturel », in *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), Paris, CNRS Éditions (Arts du spectacle), 2004, p. 60.
 7. Philippe Henry, *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui : une filière artistique à reconfigurer*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble (Art, culture, publics), 2009, p. 39-53.
 8. Marie Gouyon et Frédérique Patureau, « Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles (1991-2011) », *Culture chiffres*, n° 6, 2014, p. 9-10.

à leurs dispositifs apparaissent comme des réponses judicieuses à l'isolement et à l'autoréférence qui menacent de scléroser l'institution théâtrale. Certes, la démarche n'est pas toujours exempte d'opportunisme et Marie-Madeleine Mervant-Roux met justement en garde contre les pratiques qui font du novice un « figurant moderne » que l'on abuse par un « feu de paille spectaculaire »⁹. Il est vrai que la participation peut entretenir une forme d'« illusion démocratique »¹⁰, notamment lorsque le participant est mis au service d'un ensemble dont l'agencement lui échappe ou lorsque les artistes l'utilisent comme l'ingrédient d'une œuvre sur laquelle ils apposent leurs signatures. Mais à bien y regarder, cette forme d'instrumentalisation de l'acteur n'est pas l'apanage du travail avec les non-professionnels. On la retrouve potentiellement partout où la pratique de la mise en scène est conçue comme un acte démiurgique exprimant la subjectivité d'un seul individu. Au-delà de la caution sociale ou de l'ouverture de façade à la diversité qu'elles constituent parfois, ces pratiques invitent à repenser en profondeur la finalité, le fonctionnement et les conventions esthétiques de la création théâtrale contemporaine. Car pour donner corps à d'autres discours et d'autres représentations du monde que celles qui ont cours dans son milieu, le professionnel du théâtre doit questionner ses propres représentations, inventer d'autres méthodes de travail, s'écarter des chemins balisés du professionnalisme et s'affranchir de l'impératif d'excellence.

STATUT DU PARTICIPANT : LE CAS DE LA COMPAGNIE GONGLE

Structuré en association loi 1901 depuis 2006, le groupe d'artistes et de chercheurs Gongle mène des « projets d'expérimentations sociales et théâtrales »¹¹ avec des personnes venues d'horizons divers, désireuses de s'emparer de l'appareil théâtral pour se représenter elles-mêmes. Souhaitant « faire du théâtre un espace de confrontation et de dialogue autour des activités, des productions et des aspirations des différents acteurs de nos sociétés »¹², le groupe réalise des performances en faisant appel à des acteurs sociaux évoluant dans des milieux parfois très éloignés du monde de l'art. Le théâtre n'est pas ici une fin en soi mais un instrument au

9. Marie-Madeleine Mervant-Roux, « "Non, le participant"... », p. 13.

10. Marie-Christine Bordeaux et Françoise Liot, « Introduction au dossier », *L'Observatoire*, n° 40, 2012, p. 12.

11. Voir le site Internet de la compagnie : www.gongle.fr [consulté le 10 septembre 2018].

12. *Ibid.*

moyen duquel les participants s'engagent dans un travail de production de connaissances et d'objets artistiques qui visent notamment à questionner les hiérarchies sociales et culturelles. Ces productions sont désignées par le terme « Gonleg », une anagramme du mot « Gogle » destinée à souligner la singularité de la démarche et à s'affranchir des ancrages disciplinaires.

Les collectifs qui mènent les projets sont à géométrie variable. Selon la densité des activités, l'équipe s'enrichit périodiquement de la présence de salariés intermittents ou en contrat aidé, de volontaires en service civique et de bénévoles qui s'engagent pour un temps donné dans la réalisation d'un projet. Très largement, le participant est ici celui qui, de près ou de loin, prend part au projet. Il n'y a pas de profil type du participant et, sur le plateau, il n'est pas rare de voir se côtoyer des acteurs n'ayant aucune expérience artistique avec des artistes amateurs ou professionnels, l'enjeu étant justement de favoriser la rencontre entre des milieux qui s'ignorent.

Outre la volonté affichée de décloisonner les cultures et de questionner les hiérarchies qui déterminent leur visibilité, la présence d'acteurs extérieurs au monde professionnalisé des arts s'explique plus prosaïquement par le type de financement auquel l'association fait appel. En effet, les projets de Gogle s'inscrivent pour la plupart dans le cadre de politiques publiques qui encouragent la participation citoyenne¹³. Les financements ne relèvent pas forcément de l'aide à la production artistique et les attendus des commanditaires diffèrent. Comme l'explique Nil Dinç – metteuse en scène et fondatrice du groupe –, Gogle répond à des appels à projets de politiques publiques et non de politiques culturelles. « Les représentants de ces institutions, précise-t-elle, ne s'intéressent pas vraiment à l'art. [...] Mais en revanche, ce sont des gens qui s'intéressent à la recherche et avec qui on peut parler de politique »¹⁴. Dans ce cadre, l'association n'est donc pas prioritairement mandatée pour produire un objet artistique mais pour œuvrer à la cohésion sociale, réaliser un travail d'insertion et surtout pour conduire une « expertise citoyenne » qui pourra éventuellement être utile aux décideurs.

Si la compagnie prend ces missions au sérieux, elle ne manque pas de marquer ses distances. D'abord, le poids politique de l'expert citoyen est considéré avec une lucidité teintée d'ironie : « On s'engage à leur fournir des préconisations, explique Nil Dinç, mais eux, ils ne s'engagent pas à les suivre »¹⁵. Ensuite, l'usage même de la notion de citoyenneté est perçue comme une tendance à dépolitiser la parole des acteurs sociaux, et, pour

13. Les projets de Gogle sont notamment financés par les programmes européens Erasmus + et par le fonds du Commissariat général à l'égalité des territoires (CGET).

14. Nil Dinç, entretien réalisé à Montreuil (Seine-Saint-Denis) le 19 février 2018.

15. *Ibid.*

le dire de manière schématique, à remplacer la capacité de décision par la possibilité d'émettre un avis. Enfin, pour répondre à la stratégie d'évitement des associations à qui incombaient jadis les tâches qu'on assigne aujourd'hui aux artistes, le groupe implique volontiers des associations militantes ou des fédérations d'éducatrices populaires.

Le participant est donc ici un acteur social qui s'engage pour des raisons politiques – puisqu'il s'agit de prendre part, modestement mais concrètement, à un projet de transformation sociale –, mais aussi personnelles, parce qu'il trouve un intérêt à partager ses connaissances et à en acquérir de nouvelles. La dimension de formation et d'insertion, d'« encapacitation »¹⁶ des acteurs en somme, est une composante essentielle du travail. Si l'acteur amateur pratique essentiellement pour son plaisir, l'engagement du participant correspond davantage à « une stratégie vis-à-vis de son propre parcours »¹⁷. Il ne se satisfait pas d'une rétribution en capital symbolique. Au-delà de la communauté de valeurs, la cohérence et la viabilité des projets reposent sur une communauté d'intérêts.

Le théâtre de Gongle est conçu comme un espace de production et de diffusion de connaissances qui intéressent à la fois les commanditaires, les artistes et les participants. Et la création théâtrale est d'abord appréhendée en regard de son utilité sociale et des effets politiques qu'elle pourrait provoquer. Loin d'être « l'innocent » qui accède à peu de frais à « un moment de célébrité factice »¹⁸, le participant est ici celui qui, quelles que soient ses affinités artistiques et ses compétences en matière d'expression scénique, utilise le théâtre comme un instrument de formalisation de représentations dont il peut maîtriser les contenus et les formats et dont la diffusion lui semble utile, celui qui conçoit la scène comme une tribune et qui assume la responsabilité d'une prise de parole publique. Pour appréhender cette conception de l'acteur au-delà des positions de principe, il convient de s'intéresser de plus près aux réalisations de la compagnie.

LE FOOTBALL : TERRAIN D'ENQUÊTE ET D'HYBRIDATION

Entre 2011 et 2016, Gongle a réalisé plusieurs performances sportives et théâtrales portant sur le football. Si le ballon rond ne semble *a priori* pas rencontrer de problèmes de visibilité, les pratiques amateurs, la culture

16. Le terme « encapacitation » est un néologisme employé pour traduire la notion anglo-saxonne d'*empowerment*. Il désigne le processus par lequel une personne ou un groupe de personnes gagnent en autonomie et en capacité d'agir.

17. Nil Dinç, entretien réalisé à Montreuil (Seine-Saint-Denis) le 19 février 2018.

18. Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Non, le "participant"... », p. 13.

des supporters et le football d'éducation populaire sont en grande partie occultés par une couverture médiatique principalement focalisée sur le football marchand. Aussi les spectacles de Gongle tentent-ils de rendre compte de la complexité du phénomène et d'insister sur les formes de contestation et de conception du politique qui ont cours dans les espaces reculés du champ footballistique :

Les paradoxes et les excès du football marchand auraient de quoi détourner définitivement les citoyens de ce sport si les tribunes et les terrains ne regorgeaient pas de luttes sociales et politiques, permettant l'invention de façons de s'organiser, de résister et de se représenter collectivement. Bien que fragiles, ces espaces politiques constituent de précieuses ressources pour penser les façons de faire de la politique aujourd'hui¹⁹.

Présenté les 24 et 25 septembre 2011 sous la forme d'un diptyque au théâtre Berthelot de Montreuil et sur un terrain de proximité, le *Gonleg Football Turquie-France*²⁰ affirme sa dimension utopique d'invention de situations. Le premier volet reproduit ainsi une conférence de presse au cours de laquelle les représentants de deux clubs fictifs expliquent les raisons historiques et sociales de leur rivalité. À l'issue de ces échanges parfois houleux, les rivaux conviennent d'une trêve et s'accordent sur la possibilité de changer les règles du jeu. Ces nouvelles règles, destinées à développer la dimension narrative du spectacle sportif et à permettre aux supporters d'agir concrètement sur le cours du match, sont expérimentées le lendemain sur un terrain proche du théâtre. Plus que d'un attrait pour l'interdisciplinarité, le caractère hybride de la dramaturgie – à la croisée du documentaire théâtral et de la performance sportive – procède ici d'une volonté de concilier les différentes attentes des participants et de composer avec leurs aspirations et leurs préoccupations : le footballeur peut exprimer sa subjectivité, le supporter acquiert le pouvoir d'intervenir dans le jeu et l'amateur de théâtre, spectateur ou comédien, se trouve plongé dans une situation dramatique.

Le *Gonleg Football Allemagne-France*, performance réalisée en plein air sur le terrain municipal André-Blain de Montreuil en septembre 2013, met en scène un match entre semi-professionnels et amateurs commenté en direct par le régisseur et la dramaturge du spectacle, et ponctué de chants accompagnés par un orchestre sommaire. Les spectateurs regardent donc deux espaces de jeu : le demi-terrain où se déroule la partie de football, et la zone dédiée à la musique et aux prises de parole (fig. 1 et 2). Dans un prologue, la metteuse en scène explique au public que la performance est

19. Voir le site Internet du projet : <http://gongle.fr/terrain-des-negociations/> [consulté le 10 septembre 2018].

20. Ce projet avait donné lieu à une première série de performances à Istanbul l'été précédent.

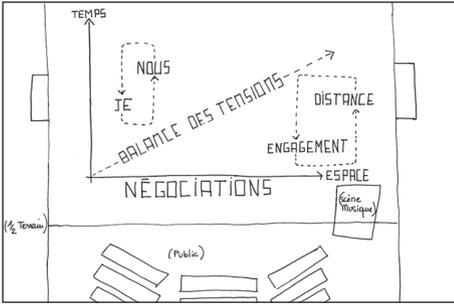


Fig. 1 – Schéma du dispositif scénique.
Source : www.gongle.fr.



Fig. 2 – Disposition du public le soir du spectacle (cliché Albane de Joinville).
Source : www.gongle.fr.

le résultat d'une sorte « d'espionnage industriel »²¹ destiné à comprendre comment se pratique la politique dans le milieu du football. L'un des participants, sociologue et ancien footballeur semi-professionnel, précise :

ce soir nous prenons le football comme un analyseur mais aussi un catalyseur des formes d'assemblée politique dans les sociétés démocratiques. [...] le terme « négociation » est au centre de ce dispositif, à la fois parce qu'il permet d'analyser les interactions entre les joueurs et leur environnement mais aussi et surtout la manière dont ils reconstruisent leur vécu dans l'espace footballistique²².

Tout au long du match bien réel qui se joue sous ses yeux, le spectateur assiste, comme dans un cabaret, à une succession de chansons originales écrites et interprétées par les participants²³; chansons dont l'ensemble constitue une sorte de typologie des formes de négociations que les participants pratiquent quotidiennement dans leurs milieux respectifs. Cette mise en

21. *Gonleg Futbol Allemagne-France*, en ligne à l'adresse suivante : <https://www.dailymotion.com/video/x2blfsz> [consulté le 10 septembre 2018].

22. *Ibid.*

23. Les textes sont originaux, mais les mélodies sont empruntées au répertoire de la variété internationale, suivant le principe du détournement couramment pratiqué par les supporters.



Fig. 3 – Daniela Sackl et Joe Cave interprètent *Le Corps et ses Refus*, récit en musique d'une « négociation asymétrique prédéterminée » (cliché Albane de Joinville).
Source : www.gongle.fr.

exergue de la notion de négociation procède ici d'une volonté de considérer la politique comme un exercice qui relève au moins autant de la diplomatie que de la contestation. Et l'on peut voir, par exemple, une joueuse volontaire en service civique chez Google, chanteuse et ancien espoir du sport autrichien, sortir du terrain et déclarer à bout de souffle que son chant décrit une « négociation asymétrique prédéterminée »²⁴ dont elle a fait l'expérience malheureuse dans son centre de formation (fig. 3). Le spectacle décline ainsi, à l'appui des situations dramatiques représentées sur le terrain, exprimées par le chant ou révélées par les commentateurs, la diversité des rapports de force auxquels les acteurs du football sont couramment confrontés.

La dernière performance, *Le Champ des tribuns*, s'inscrit dans le cadre du *Terrain des négociations*, un projet protéiforme soutenu par le Centre dramatique national (CDN) de Montreuil. Jouée une dizaine de fois entre juin et juillet 2016, la pièce se donne en grande partie dans un car, reproduisant ainsi la situation d'un déplacement organisé par un groupe d'ultras²⁵. À la fois immersif et ouvert sur des territoires de la ville méconnus des spectateurs habituels du CDN, le dispositif utilise le car à la manière des associations de supporters, comme un espace d'organisation, de fête et de débat, où s'entremêlent les questions politiques et les drames interpersonnels. Synthèse des connaissances accumulées sur le sujet, ce dernier spectacle occupe une place à part dans l'histoire de la compagnie dans la mesure où il a fait l'objet de reprises et où les comédiens, novices pour la plupart, ne sont pas bénévoles²⁶.

24. *Gonleg Futbol Allemagne-France*, en ligne à l'adresse suivante : <https://www.dailymotion.com/video/x2blfs2> [consulté le 10 septembre 2018].

25. Dans le lexique des supporters, les « ultras » désignent les spectateurs les plus fervents et les mieux organisés.

26. L'équipe se compose alors de cinq acteurs : quatre personnes impliquées dans l'un des précédents projets et un nouveau venu. Les acteurs représentent ici tout un ensemble de collectifs : les associations sportives « AS Cantonniers de Montreuil », « Les Dégommeuses », « Nouveau Souffle » ; le groupe de supporters « Collectif Red Star Bauer » ; et le collectif d'immigrés sans papier montreuillois « Les Sorins ».

Au-delà de leur hétérogénéité formelle, ces objets scéniques ont en commun le fait de s'appuyer sur un contingent d'acteurs dont la plupart sont dilettantes. Les critères de justesse et les méthodes de direction d'acteur sont réévalués, et la virtuosité de l'artiste-interprète fait place à d'autres techniques de jeu, plus singulières et plus fragiles sans doute, mais qui permettent de *représenter autrement*.

MÉTHODES DE TRAVAIL ET TECHNIQUES DE JEU

La collaboration entre acteurs novices et professionnels du théâtre est couramment désignée par le terme d'« encadrement ». Dans le cas qui nous occupe, la spécificité de l'engagement bénévole, les exigences et la temporalité des projets supposent des méthodes de travail singulières. Pour les intervenants professionnels de la compagnie Gongle, l'enjeu du travail avec les débutants est d'encadrer sans formater, c'est-à-dire de permettre aux participants de formaliser leurs connaissances, de rendre leurs discours lisibles, de forger leurs propres représentations, en se gardant d'imposer les critères de justesse importés du milieu théâtral. La création s'organise dans des ateliers qui relèvent à la fois de l'auto-formation, de l'expérimentation, de l'écriture et de la répétition théâtrale. Ces ateliers sont régis par des protocoles de jeu destinés à produire un discours collectif et à partir à la recherche des formes d'expression qui paraissent les mieux adaptées. Ces règles, non figées, font souvent l'objet de discussions offrant ainsi une entrée dans la réflexion sur les codes de représentations.

Le premier travail consiste à se transmettre des savoir-faire. Il s'agit généralement d'observer et d'analyser les techniques du corps qui sont mobilisées dans les pratiques des participants afin que l'ensemble du groupe puisse se familiariser avec et se les approprier. Ainsi, une règle du jeu peut par exemple engager l'ensemble du groupe à reproduire les gestes d'une entraîneuse de football, d'un capo²⁷, d'une chanteuse, d'un acteur ou d'un conférencier. Tout le monde est à la fois expert dans son domaine et novice dans le domaine de l'autre. La réciprocité des échanges a l'avantage de désinhiber les participants et surtout de permettre aux codes de jeu de se construire peu à peu, sans nécessairement se conformer aux modèles véhiculés par les professionnels. Car il est moins question d'acquérir une technique théâtrale que de mettre en évidence la théâtralité que recèlent

27. Dans les groupes de supporters ultras, le « capo » est celui qui, face à la tribune et dos au terrain, dirige les autres en initiant un chant, un geste à reproduire ou en lançant le signal d'une animation préparée.

des techniques non spécifiquement théâtrales. Les « dictées gestuelles »²⁸, par exemple, engagent un joueur à décrire précisément les mouvements d'un autre, mouvements qui doivent simultanément être reproduits par un troisième participant à qui la scène est cachée. Au-delà du travail corporel de mimétisme, le jeu invite à prendre conscience de la singularité des techniques mises en œuvre dans des actions apparemment ordinaires. Il révèle leurs dimensions esthétiques et significatives, et en facilite l'appropriation. Dans le même ordre d'idées, le groupe expérimente la reprise par copie sonore, un dispositif inspiré du *Faire le Gilles* de Robert Cantarella²⁹, qui consiste à faire répéter à un acteur un texte qui lui est dicté dans une oreillette par une personne que ni lui ni le public ne peuvent voir. La production du discours et l'effort d'élocution sont dissociés, permettant ainsi d'observer comment le fait de porter une parole agit sur le corps, mais aussi de considérer la prise de parole comme un travail d'équipe qui protège l'un du regard du public et libère l'autre de l'effort d'apprentissage ou d'invention du discours. Au lieu de compter sur la capacité d'un acteur à prendre en charge une série d'actions complexes, on privilégie ici un partage des tâches qui engage chacun à contribuer modestement – mais précisément – à un ensemble. En outre, ce travail de décomposition des tâches favorise la découverte de ressources expressives que les participants ne soupçonnent pas et qu'un entraînement d'acteur fondé sur l'introspection, l'engagement individuel et la domestication des inhibitions mettrait sans doute plus de temps à révéler.

Les jeux sont également au cœur des protocoles d'écriture. La production de discours par la pratique de logorrhées improvisées, les contraintes formelles et rhétoriques appliquées à l'oralité et les jeux de reprise et d'appropriation de la parole des autres visent à construire un propos qui résulte d'une dynamique d'interaction et de co-construction des points de vue. Les discours de chacun sont soumis à des réinterprétations, des ajustements, des altérations qui empêchent de penser le locuteur comme l'unique auteur de l'énoncé. Aussi le groupe des participants est-il invité à se penser comme un chœur. L'approche chorale relève à la fois du parti pris esthétique et d'une forme de pragmatisme. Le caractère contingent de l'engagement bénévole, le manque de temps et la méconnaissance des exigences inhérentes au travail théâtral, incitent l'équipe encadrante à trouver des stratégies pour éviter de trop solliciter les acteurs et de décourager

28. Voir la page Internet <http://gongle.fr/recherches/> [consulté le 10 septembre 2018].

29. *Faire le Gilles* (2012-2017) est une performance de Robert Cantarella dans laquelle l'acteur et metteur en scène, muni d'oreillettes, reproduit un cours de Gilles Deleuze en tentant de restituer au mieux le propos et les inflexions de la parole du philosophe.

les plus fragiles. « Chacun fait un peu et ensemble on fait beaucoup »³⁰, explique Nil Dinç aux participants. La metteuse en scène confie par ailleurs que pendant les répétitions, la direction d'acteur se limite souvent à des indications sommaires concernant la visibilité et l'audibilité des comédiens :

La direction d'acteur telle que je l'ai apprise dans ma formation, je n'ai pas d'espace pour la pratiquer. Les gens sont trop fragiles. [...] Ce n'est pas l'envie qui manque, mais comme on n'a pas de langage commun, ça crée beaucoup de confusions et ça déstabilise trop les gens³¹.

Il s'agit donc de renoncer à une approche fondée sur la virtuosité des interprètes pour privilégier une qualité d'expression qui repose sur la choralité et sur la pertinence des dispositifs de jeu. Du point de vue de la mise en scène, l'essentiel du travail consiste à créer une situation dans laquelle les participants pourront mettre à profit leurs compétences propres. Pour cette raison, les performances et les ateliers de création ont lieu, autant que possible, hors de la boîte noire du théâtre. Idéalement, c'est dans la relation à un espace précis que l'acteur doit construire son discours et développer son expression :

Le premier acteur des spectacles de Gongle, c'est l'environnement. Les acteurs en découvrent les potentialités, ils racontent les attachements qu'ils ont à leurs pratiques à travers les liens qu'ils développent avec cet environnement³².

Cette volonté d'ancrer la dramaturgie du spectacle dans une réalité relève également d'une stratégie pour sécuriser l'acteur. Par exemple, dans *Le Champ des tribuns*, le fait de préférer le car au grand plateau du CDN ne relevait pas seulement d'un choix esthétique. Il s'agissait aussi de préserver les acteurs en évitant de les faire évoluer dans une salle monumentale conçue pour accueillir un certain théâtre ; soit un espace qui génère des attentes liées au paradigme de l'excellence artistique. Et de fait, l'habitable du car favorisait une relation conviviale avec le public et plaçait au moins deux des participants – un supporter chevronné et un conducteur de car justement – dans une situation qui leur était familière et qui contribuait ainsi à consolider leur assurance scénique. Car dans ces conditions, pour l'acteur, il est moins question d'habiter la scène en se soumettant à son fonctionnement que d'évoluer dans un espace qu'il connaît bien et qu'il invite le public à découvrir.

30. Nil Dinç, entretien réalisé à Montreuil (Seine-Saint-Denis) le 19 février 2018.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

D'un point de vue théorique, Gongle emprunte plus volontiers ses outils à l'interactionnisme d'Erving Goffman qu'aux théories de l'acteur³³. À l'instar du sociologue, les artistes de Gongle considèrent que les interactions de la vie ordinaire peuvent s'analyser comme des situations de représentation impliquant des acteurs dotés de compétences en matière d'expression, de composition et de contrôle des impressions³⁴. Dans cette perspective, chacun dispose d'aptitudes singulières pour mettre en scène son identité et prendre de la distance vis-à-vis de ces stratégies de représentation. Car comme le montre Goffman, la conviction et le calcul, l'adhésion aux valeurs d'un rôle et les manières d'explicitier cette adhésion ne sont pas antinomiques³⁵. Au théâtre comme dans l'existence ordinaire, jouer juste, c'est maîtriser les codes de la représentation et parvenir à adapter son expression aux attentes des personnes en présence ; c'est faire preuve de cohérence vis-à-vis de la définition « officielle » d'une situation. Une fausse note, qu'elle soit théâtrale, musicale ou sociale, est toujours une affaire de convention.

Selon Goffman, la plupart des acteurs sociaux ont les aptitudes nécessaires à la production d'une représentation adaptée aux attentes de leur milieu. Et Gongle érige ce constat sociologique en credo : « On n'a pas de problème de compétence théâtrale, estime la metteuse en scène, parce qu'on en a tous »³⁶. Pour l'acteur – débutant ou confirmé –, il s'agit donc de prendre conscience des aptitudes singulières dont il dispose en matière de représentation, afin de les formaliser et de s'en servir sur scène.

En adhérant au principe selon lequel les structures sociales et les valeurs morales conditionnent les relations interpersonnelles jusque dans leurs manifestations les plus intimes, les artistes de Gongle proposent en quelque sorte une reformulation sociologique des conceptions brechtiennes du jeu de l'acteur. Les postures et les relations entre les personnages sont envisagées en regard de leurs significations sociales, significations dont l'acteur doit tenter de rendre compte. Le jeu distancé réside notamment dans la capacité des acteurs à s'étonner de l'ordinaire et à mettre en évidence les déterminations sociales qui régissent les échanges de la vie courante. C'est justement cette capacité que les participants sont encouragés à développer. Si le groupe n'utilise pas la terminologie brechtienne, le travail d'observation, de prise de conscience et de formalisation des gestes liés aux pratiques des participants présente de sérieuses analogies avec les théories de la distanciation et du *gestus* social. Dans *Le Champ des tribuns*, on voit par

33. Nil Dinç, entretien réalisé à Montreuil (Seine-Saint-Denis) le 19 février 2018.

34. Voir Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. I : *La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973, p. 11-24.

35. *Ibid.*, p. 76.

36. Nil Dinç, entretien réalisé à Montreuil (Seine-Saint-Denis) le 19 février 2018.

exemple deux supporters s'engager soudainement dans une danse lascive alors que leurs échanges étaient jusqu'alors essentiellement belliqueux, l'un assénant à l'autre toutes sortes de remarques homophobes. Il y a là une tentative de problématiser la question de l'homophobie dans le milieu du football en soulignant le caractère carnavalesque et permissif des danses de stade. Ces contradictions révélées au cours des ateliers font ici l'objet d'une mise en scène explicite qui favorise la prise de distance vis-à-vis des représentations usuelles du supporter. On rejoint ici les préconisations de Brecht à propos de l'élaboration du *gestus* social :

Ces manifestations gestuelles sont le plus souvent très complexes et pleines de contradictions, [...] et le comédien doit prendre garde, dans sa composition [...], de n'en rien perdre, mais au contraire d'amplifier l'ensemble tout entier³⁷.

La référence aux théories de Goffman incite également à rompre avec le principe selon lequel le corps de l'acteur est l'instrument qui doit lui permettre de tout incarner et d'accéder à des formes d'expression idéales. Dans la plupart des modèles d'apprentissage, l'acteur doit se libérer des scories de l'existence ordinaire pour permettre à une expression plus fine de se déployer. Exemplairement, chez Grotowski, l'acteur réalise un travail d'émancipation vis-à-vis des habitudes qu'il a incorporées. Comme l'explique Jean Caune :

La *via negativa* choisie par Grotowski est celle de l'élimination des blocages qui s'opposent à l'expression du corps, mais aussi des signes que l'histoire et la culture ont déposés par sédimentation. Le corps de l'acteur, une fois dépouillé des attributs qui le définissent dans une culture, peut devenir le support d'un mythe, [...] et le témoin d'une souffrance humaine déhistoricisée³⁸.

Bien que les écoles professionnelles ne soient pas majoritairement grotowskiennes – loin s'en faut –, les conceptions du metteur en scène ont largement contribué à façonner le paradigme de l'acteur qui fait aujourd'hui autorité, et le principe d'une rupture avec le corps quotidien est constitutif de la plupart des exercices pratiqués dans les *trainings*. La formation de l'acteur est souvent considérée comme un processus au cours duquel le comédien apprend à se déprendre de ses inhibitions, à domestiquer son corps et à le rendre disponible à tout type de tâche. Chez Lecoq, par exemple, le cursus débute par une forme de désapprentissage : « Nous

37. Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1978, p. 79.

38. Jean Caune, *Acteur-spectateur : une relation dans le blanc des mots*, Saint-Genouph, Nizet, 1996, p. 207.

devons démunir un peu les élèves de leur savoir, non pour éliminer ce qu'ils savent mais pour faire en sorte de créer une page blanche, disponible à recevoir des événements de l'extérieur»³⁹. Les apprentis doivent «éliminer les formes parasitaires qui ne leur appartiennent pas, retirer tout ce qui peut les gêner pour retrouver la vie au plus près de ce qu'elle est»⁴⁰. Loin de chercher à «déhistoriciser» les attitudes ou à supprimer ces expressions dites «parasitaires», l'acteur de Gongle tente au contraire de les identifier pour en faire des signes. Le corps du participant novice n'a pas à être un corps vierge, ou libéré des «signes que l'histoire et la culture ont déposés»⁴¹, c'est, à l'inverse, un corps travaillé par une expérience sociale que la technique théâtrale doit rendre lisible. Parce qu'elles représentent un autre monde, les intonations et les manières de se mouvoir jugées maladroites selon les critères des écoles professionnelles sont ici intégrées à la partition de l'acteur comme des modes d'expression pertinents.

Ces conceptions de l'acteur produisent des spectacles où les codes de représentation sont profondément hétérogènes. S'il est parfois déroutant de voir se combiner burlesque, pathos, témoignage analytique, cabotinage et naturalisme outrancier, et si la lisibilité du propos en pâtit parfois, ce mélange des genres est revendiqué comme un choix. Car en affirmant la singularité de leur rapport à la représentation, les acteurs affirment une identité sociale et revendiquent la légitimité de leurs références culturelles. Aussi la coexistence de ces identités incite-t-elle à réévaluer les critères de justesse : qu'est-ce que jouer juste quand aucune convention ne fait autorité ?

Les méthodes de travail dont on vient d'esquisser la description reposent sur une conception du travail de l'acteur dans laquelle la virtuosité individuelle des interprètes est un luxe dont il faut savoir se passer, où la capacité à écrire et porter un discours prime sur l'agilité, et où, d'une manière générale, les techniques de jeu sont subordonnées à une fonction.

FONCTIONS DU PARTICIPANT :

ACTEUR, AUTEUR ET REPRÉSENTANT

Le groupe Gongle conçoit la création théâtrale comme un moyen de produire de la connaissance. Les projets, dont les performances constituent en quelque sorte la partie émergée de l'iceberg, donnent d'ailleurs lieu à des

39. Jacques Lecoq, *Le corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1997, p. 39.

40. *Ibid.*

41. Jean Caune, *Acteur-spectateur...*, p. 207.

publications de textes à vocation analytique dans lesquels on trouve à la fois des documents visuels (schémas ou photographies), des descriptions de la méthode de travail et des synthèses des savoirs accumulés. Publiés à compte d'auteur⁴² mais généralement rédigés en collaboration avec des chercheurs en esthétique ou en sciences humaines, ces travaux témoignent de la volonté de l'association de contribuer, *via* la pratique du théâtre, à la production d'une pensée critique.

L'approche s'apparente au documentaire, dans la mesure où il s'agit de documenter voire d'expliquer des faits sociaux en ayant recours à l'enquête, à la collecte et à la production de données. Dans ce processus, le participant joue un rôle essentiel puisque c'est sur sa connaissance d'une pratique ou d'un milieu donné que se fondent en premier lieu la recherche et la dramaturgie. Pourtant, c'est bien en tant qu'auteur et non seulement en tant que témoin qu'il est ici sollicité. Désireux de ne pas s'en tenir à la singularité des récits individuels, le groupe engage l'acteur-auteur à analyser son expérience et à la considérer avec un regard critique. Par exemple, dans le *Gonleg Futbol Allemagne-France*, les joueurs qui s'interrompent pour raconter une négociation ont été amenés à la caractériser de manière conceptuelle pour contribuer à la construction d'une typologie. Ainsi, une histoire de conflit sur le terrain devient « une négociation par un tiers », un ex-footballeur ayant connu le travail dissimulé explique comment il a été « passivement victime d'une inter-négociation marchande » et une joueuse décrit les pourparlers avec son entraîneur comme « une négociation asymétrique prédéterminée ». Au-delà du témoignage, le discours est conçu comme un moyen d'analyser les rapports de force, et par extension, de déjouer les stratégies de domination.

Le propos du spectacle ne s'élabore pas *in fine* par le montage et la reprise de témoignages collectés, il doit être activement pris en charge par chacun. Pour cette raison, la dramaturgie verse volontiers dans la fiction, conçue comme un moyen de monter en généralité et de placer le vécu à distance :

La remise en jeu d'expériences vécues permet une mise à distance des habitudes et des façons de faire. conteurs de leur propre histoire, les participants sont progressivement invités à la fabuler pour en souligner certains aspects. Ainsi, le rejeu est-il accompagné de décalages plus ou moins importants amenant une dimension fictive et critique à la matière documentaire⁴³.

42. La publication des conclusions du travail de recherche fait partie des attentes des commanditaires; une partie des financements réunis pour les projets y est donc consacrée.

43. Albane de Joinville, « Documenter, témoigner, fabuler, analyser », in *Théâtre de terrain: retour sur une expérimentation artistique et sociale sur le football*, publié par l'association Gongle, avril 2015, p. 76, en ligne à l'adresse suivante : http://gongle.fr/wp-content/uploads/2015/05/11_05_2015_NOTES_3_WEB_HD.pdf [consulté le 10 septembre 2018].

Avant de devenir acteur, le participant est donc auteur d'une fiction qui rend compte de son expertise et de son histoire tout en revêtant un caractère général. Et souvent, le schématisme et l'exemplarité prennent le pas sur la singularité. Dans le premier volet du *Gonleg Football Turquie-France*, un ultra du Paris Saint-Germain prenait ainsi longtemps la parole pour expliquer les raisons historiques et sociales de la rivalité entre deux clubs totalement fictifs. Des facteurs géopolitiques, religieux et économiques – imaginaires mais plausibles – étaient invoqués pour tenter de décrypter les raisons du conflit. Écrite par les supporters à partir de leur connaissance de l'histoire populaire du football européen, la fiction acquérait ici une dimension théorique en offrant, au-delà des cas particuliers, une vision problématisée des passions footballistiques. Et le participant, inconditionnel du virage d'Auteuil au Parc des Princes, devenu acteur et conférencier, livrait une expertise solide, balayant d'un revers de main les stéréotypes qui habillent bien souvent la figure du supporter.

Si l'acteur de Google ne joue pas nécessairement son propre rôle, il est en revanche invité à intervenir en tant que représentant d'un milieu ou d'un collectif. Qu'est-ce à dire? D'abord, nous l'avons vu, il s'agit de revendiquer son identité physiquement en utilisant la scène pour faire valoir une attitude. Comprises comme des marqueurs sociaux et des signes d'appartenance, les techniques du corps propres à une pratique sociale sont ici stylisées pour être données à voir comme des modalités de jeu pertinentes, qui représentent en elles-mêmes des manières d'être minorées par l'institution théâtrale. « Notre corps, explique Nil Dinç, est notre carte d'identité sociale »⁴⁴. Et en refusant de se conformer aux habitus de l'académisme, ce corps et cette identité proclament la légitimité du capital culturel qu'ils incarnent. Ensuite, c'est plus largement à travers la promotion de modes d'expression spécifiques que l'acteur joue son rôle de représentant. Par exemple, en transmettant leur savoir-faire en matière d'animation, les supporters ont pu valoriser au sein de l'instance légitimante qu'est le théâtre des procédés spectaculaires dont les retransmissions d'événements sportifs font rarement état. L'utilisation de bâches monumentales, de fumigènes, le maniement des écharpes et les détournements de chants populaires ont ainsi nourri la mise en scène des performances et enrichi le vocabulaire des artistes. Au point que deux des spectacles se sont construits autour de ces procédés : dans le *Gonleg Football Allemagne-France*, le détournement de chant est au cœur de la dramaturgie, et dans *Le Champ des tribuns*, le trajet en car aboutit au déploiement d'un tifo⁴⁵ contestataire dans une salle

44. Nil Dinç, entretien réalisé à Montreuil (Seine-Saint-Denis) le 19 février 2018.

45. Un « tifo » est une animation visuelle organisée par des supporters, qui engage souvent une tribune entière.

de théâtre. L'acte de se représenter prend donc la forme de contributions en termes de mise en scène et de dramaturgie, qui tendent à imprégner profondément l'esthétique du spectacle. Autrement dit, le participant est un représentant de son milieu non seulement parce qu'il prend la parole sur une scène de théâtre, mais aussi parce qu'il a l'ambition de façonner l'appareil théâtral à son usage.

L'enjeu est donc de provoquer dans l'espace théâtral des rencontres qui n'ont pas lieu dans l'espace social. Comme le dit Nil Dinç :

on ne peut pas se contenter de donner la parole aux minorités. [...] Dans notre travail, il y a l'idée qu'on ne peut pas juste cohabiter avec nos singularités communautaires et qu'il faut qu'on parvienne à faire quelque chose ensemble. Alors, certes, on va prendre en compte nos singularités, mais on va essayer de créer un espace politique et inventer des formes poétiques et politiques qui nous permettent de dialoguer⁴⁶.

Et ce projet repose sur une croyance en la capacité des acteurs à agir sur les représentations qui les entourent et qui les façonnent parfois, à en inventer de nouvelles, et à s'extraire de leur cadre de référence pour en faire reconnaître la richesse. Acteur, auteur, chercheur, représentant, le participant endosse ici de multiples fonctions. Risquons une analogie, celle qui lui correspond le mieux est peut-être la fonction d'ambassadeur. Car au contact de cultures qui lui sont lointaines, il apprend que la promotion de ses intérêts passe nécessairement par la prise en compte des attentes de l'autre et par l'apprentissage d'une langue étrangère.

Ni professionnel, ni amateur, le participant développe ici une approche du jeu théâtral qui interroge le modèle de l'acteur artiste-interprète de métier. Le principe d'excellence est rejeté sans ambages au non d'un pluralisme qui se veut salvateur, et le professionnalisme apparaît comme une valeur secondaire au regard de la finalité qui est assignée au théâtre. Délibérément engagé dans un travail de recherche et d'action artistique et politique sur la teneur des représentations que véhicule aujourd'hui l'institution théâtrale, l'acteur de Gongle se réfère à des pratiques étrangères au champ de l'art, qui confèrent à son jeu une qualité particulière. À la fois lui-même et méconnaissable, fragile et charismatique, expert et inexpérimenté, l'acteur nous donne à voir les polarités d'une situation réelle. Et c'est sans doute ces contradictions qui le rendent si vivant.

La compagnie Gongle appartient au monde professionnalisé des arts, mais elle tient à mettre en place des modes de sociabilité qui s'apparentent à ceux qui ont cours dans les pratiques amateurs. Ici, l'acteur est moins

46. Nil Dinç, entretien réalisé à Montreuil (Seine-Saint-Denis) le 19 février 2018.

celui qui renvoie le spectateur à un ailleurs que celui qui partage avec son assistance un moment particulier où la fiction n'est pas un autre monde, mais plutôt une manière de mettre la réalité de la situation présente à distance, d'opérer de menus changements dans la configuration du réel. Le théâtre amateur et le théâtre professionnel, le théâtre de plateau et le théâtre de tréteau⁴⁷ ont des modes d'existence distincts et il n'y aurait aucun sens à vouloir que l'un se fonde dans l'autre. Les clivages et les porosités entre pratiques – artistiques ou non artistiques – amateurs et professionnelles doivent sans doute être analysés en regard des profondes mutations des rapports à l'art qui affectent nos sociétés. L'approche de l'acteur défendue par Gongle pourrait ainsi se comprendre non comme une manière de légitimer le théâtre « de plateau » en le faisant entrer dans la sphère professionnelle, mais plutôt comme une déclinaison particulière de la « convention artistique d'identité » qui, selon Philippe Henry, prend peu à peu la place d'une « convention d'originalité » à bout de souffle⁴⁸. L'artiste n'a plus le monopole de la créativité et de l'acuité. En s'accrochant à son statut de figure de proue de la culture légitime, il risque d'accélérer le divorce avec le plus grand nombre, de manquer les enjeux sociétaux les plus cruciaux et de finir à l'arrière-garde. Le théâtre d'aujourd'hui a peut-être moins besoin d'excellence que d'expérimentation, de diversité et de contre-discours.

THOMAS HOREAU
UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE

-
47. Marie-Madeleine Mervant-Roux a mis en évidence l'existence de deux modèles dans l'histoire du théâtre occidental : un « théâtre de tréteau » et un « théâtre de plateau », respectivement associés aux pratiques professionnelles et aux pratiques amateurs : Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les deux théâtres », *Theatre and Film Studies 2010* [Tokyo, International Institute for Education and Research in Theatre and Film Arts Global COE Programme, Theatre Museum, Waseda University, 2011], n° 5, 2011, p. 159-176. PDF en ligne à l'adresse suivante : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00655302/document> [consulté le 10 septembre 2018].
48. Philippe Henry, *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui...*, p. 158-161.