

chez l'employée indélicat. Qu'est-ce que tu en penses¹¹⁵ ?

Corinne Dadat : Parce que moi, je suis légitime pour parler d'art contemporain. Je m'appelle Dadat et je pense mes journées à nettoyer des urinoirs. Faut arrêter de prendre les femmes de ménage pour... Chez moi, quand j'étais petite, mes parents avaient mis la Joconde dans le salon¹¹⁶, [...] Y a toujours un type pour me demander si je connais le dadaïsme et je lui réponds "euh dada". »

La question que pose la critique acerbe face aux propositions de Mohamed El Khatib interroge la pratique critique elle-même et son (aveu d') impuissance à forger de nouveaux critères d'évaluation quand les conventions à évaluer (le jeu, la fable, l'authenticité ou non du témoignage) sont bousculées¹¹⁷.

Conclusion circonstanciée sur *Moi, Corinne Dadat, F(l)ammes, Une longue peine*

Nous avons choisi de partir du concret, d'arrêter notre regard sur trois créations, afin de déjouer les accusations portées de manière indifférenciée sur une prétendue esthétique théâtrale impliquant les non-professionnel-le-s. Dans *F(l)ammes, Moi, Corinne Dadat* et *Une longue peine*, nul Loft Story de la scène. Nulle désartification : le contexte institutionnel, le travail de création et d'écriture, donnent une destinée et une valeur nouvelles à des récits, voix et présences reléguées aux périphéries sociales. Nul misérabilisme. Nulle envie de « faire pleurer dans les chaumières¹¹⁸. » Nulle émancipation programmée sous tutelle¹¹⁹. Nul projet de réparation de la part des metteurs en scène (et pourtant les entretiens des personnes impliquées dans ces créations, publiés dans le présent volume, disent les bienfaits qu'il-elle-s en ont retirés). De quoi s'agit-il alors ? D'une invitation à penser en dehors des typologies et des statuts, « une individuation émotionnelle, amoureuse, autobiographique,

115. Voir « Oups. Une femme de ménage confond une œuvre avec des déchets », *Libération*, 21 février 2014.

116. Référence à *LHOOQ* de Marcel Duchamp.

117. La question est aussi posée par Jens Roselt, « Rimini Protokoll and Bürgerbühne Theatre : Institutions, Challenges and Continuities », *Performance paradigm*, n° 11, 2015, p. 77, et par Joëlle Gayot, *op. cit.*, p. 109.

118. Elodie Guézou dans *Moi, Corinne Dadat*.

119. Olivier NEVEUX, *Contre le théâtre politique, op. cit.*, p. 164 : « Comment peut-on vouloir programmer l'émancipation de l'autre sauf à le maintenir sous sa tutelle (tutelle intellectuelle, tutelle de la reconnaissance et de la gratitude) ? »

mnésique¹²⁰ ». Partant, de poser un regard esthétique sur et avec les personnes altérisées¹²¹. C'est cette attention déployée dans le temps qui nous intéresse. Nous souhaitons à présent proposer des définitions et pointer des éléments communs à un ensemble de démarches.

Les non-professionnel-le-s, des témoins réels qui portent leur parole

L'usage du terme « non-professionnel-le » pour dire interprète de théâtre non-professionnel-le est utilisé par Meg Mumford and Ulrike Garde dans « Staging Real People : On the Arts and Effects of Non-Professional Theatre Performers », un article introductif à un numéro de la revue *Performance Paradigm* publié en 2015 que dirigent les deux chercheuses australiennes spécialistes du théâtre documentaire contemporain allemand¹²². Elles se penchent sur les formes théâtrales et performatives avec des personnes qui n'ont pas suivi de formation d'acteur-riche et qui, avant la création, ne gagnaient pas leur vie en se produisant sur les scènes des théâtres¹²³. Nous reprenons l'emploi le plus strict de non-professionnel : quelqu'un-e qui n'en fait pas profession, et n'en tire pas de rémunération régulière. Les exceptions, le fait de recruter un-e professionnel-le de la scène en le-la faisant passer pour non-professionnel-le montre l'enjeu de communication, l'attrait, la caution d'authenticité que revêtirait dès lors la catégorie de « non-professionnel ».

Les contours de ces « non-professionnel-le-s » se préciseront au fur et à mesure des créations et des contrepoints évoqués. Commençons par la plus (méta-)théâtrale d'entre toutes, *Sopro* (2017) de Tiago Rodrigues, dont la protagoniste est Cristina Vidal, la souffleuse du Théâtre national de Lisbonne depuis vingt ans, habituellement sous sa trappe, invisible, inaudible, témoin, et de ce fait experte de la vie du théâtre. Dans cet envers

120. Éric CHAUVIER, *Anthropologie de l'ordinaire. Une conversion du regard*, Toulouse, Anacharsis, [2011], 2017, p. 124. « Je ne pense pas représenter une catégorie de personnes », dit Anissa A., actrice de *F(l)ammes* qui porte le voile dans la vie et sur scène, *op. cit.*, p. 73.

121. Marielle MACÉ dans *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, pose la question : « pourquoi faudrait-il forcément protéger les pauvres [ajoutons tou-te-s celles et ceux qui sont altérisé-e-s] d'un regard esthétique qui forcément les humilieraient ? »

122. Meg Mumford et Ulrike Garde publient ensuite l'ouvrage *Theatre of Real People*, Methuen drama, 2016.

123. Meg MUMFORD and Ulrike GARDE, « Staging Real People : On the Arts and Effects of Non-Professional Theatre Performers », *Performance paradigm*, 2015, p. 5.

du décor qui célèbre les conventions théâtrales, le son, la lumière et les cinq comédien-ne-s professionnel-le-s sont au service de la souffleuse : elle ne déroge pas à son rôle et leur souffle de sa voix blanche le récit de sa vie, les souvenirs du lieu et des scènes du répertoire classique. De l'autre côté du spectre, on trouve les *Pièces d'actualité* du Théâtre de la Commune, Centre dramatique national, que Marie-José Malis confie à des artistes metteur-euse-s en scène, depuis le début de son mandat de directrice en 2014 : des créations avec les habitant-e-s d'Aubervilliers pour chercher « des manières nouvelles de faire du théâtre », « recueil de ce qui fait la vie des gens, des questions qu'ils se posent ». Les *Pièces d'actualité* se présentent comme un « laboratoire d'expérimentation » monté en trois semaines pour des artistes à qui la Commune passe commande et leur demande : « la vie des gens d'ici, qu'est-ce qu'elle inspire à votre art¹²⁴ ? » La démarche se prolonge en novembre 2018, par la création du Laboratoire pour des acteurs nouveaux du Théâtre de la commune, qui réunit en un lieu de recherche quatre soirs par semaine acteur-ric-e-s professionnel-le-s et amateur-ric-e-s, jeunes gens d'Aubervilliers ou du 93 autour « d'une question adressée au théâtre ». Parmi les principes, figure « la condition [...] de se mettre à l'école de ceux qui sont le plus étrangers au théâtre », « l'idée n'[étant] pas de former des amateurs au travail d'acteur académique, mais de découvrir — avec eux — d'autres valeurs, d'autres modalités de présence, d'énonciation, de rapport à l'espace¹²⁵... » Le projet est explicite : le travail avec des personnes exogènes au monde du théâtre permettrait d'envisager un renouvellement de ses formes. Certaines *Pièces d'actualité* créées au Théâtre de la Commune ont tourné pendant plusieurs saisons consécutives dans des Centres dramatiques nationaux : *81 avenue Victor Hugo*, créée en mai 2015 par Olivier Coulon-Jablonska, Barbara Métails-Chastanier et Camille Plagnet, déjà évoquée dans l'introduction à cet ouvrage, *Du Sale* (2018) de Marion Siéfert, *Désobéir* de Julie Bérès, créée en 2017. Ces succès participent à légitimer une approche qui est aussi au cœur de l'activité du Théâtre de la Poudrerie de Sevran qui, sous l'impulsion de Valérie Sunner, programme depuis 2011 un théâtre à domicile avec des non-professionnel-le-s, pour « faire entrer le théâtre là où on ne le connaît pas ».

À l'échelle européenne, retenons quelques dates. En 2009, Martin Schulz, le directeur du *Staatsschauspiel Dresden*, Théâtre national de Dresde en Allemagne, met en place un *Bürgerbühne*, littéralement « la scène des citoyens », des pièces réalisées avec et par les habitant-e-s de

124. Documents sur les *Pièces d'actualité* communiqués par le Théâtre de la Commune.

125. Présentation du laboratoire pour acteurs nouveaux sur le site du Théâtre de la Commune, <<https://www.lacommune-aubervilliers.fr/le-labo/>>, dernière consultation le 30 mars 2021.

la ville auxquelles une partie de la programmation est consacrée. En 2012, le festival d'automne programme *Testament* du collectif berlinois She She Pop, libre interprétation du *Roi Lear* où les actrices invitaient leur père non-comédien sur scène pour évoquer avec humour, l'amour et l'héritage à travers une mise en scène où le processus d'élaboration du spectacle était restitué. Enfin, en 2018, Milo Rau est nommé directeur du théâtre de Gand, le NTGent et publie « le Manifeste de Gand en dix points ». Son premier geste est ainsi d'expliciter les règles des productions du théâtre en dix points à l'instar du manifeste communiste de Marx et Engels que le sociologue de formation et journaliste connaît bien. Parce qu'il « ne s'agit plus de représenter le monde, mais de le changer », écrit Milo Rau (point 1), « au moins un quart du temps des répétitions doit se dérouler hors d'un espace théâtral, sachant que l'on entend par espace théâtral tout lieu dans lequel une pièce de théâtre a déjà été répétée ou jouée » (point 5), et « au moins deux des acteurs sur scène ne peuvent pas être des acteurs professionnels » (point 7).

La présence de non-professionnel-le-s sur les scènes contemporaines françaises relève d'un phénomène pour le moins européen et d'un principe commun : le fait d'accéder, d'abord pour la ou le metteur en scène puis pour le public, à la fréquentation directe des personnes concernées par les expériences vécues qu'il-elle-s portent à la scène. Cette présence a une valeur primordiale dans le contexte tendu des débats autour de l'appropriation culturelle (emprunt culturel qui renforce et réitère des rapports de domination¹²⁶) au nom de la liberté d'expression artistique. Rappelons le texte que des artistes et universitaires canadiens autochtones écrivent en réponse à celui d'Ariane Mnouchkine au sujet de *Kanata*¹²⁷, une mise en scène de Robert Lepage avec la troupe du Théâtre du Soleil qui propose de faire une relecture « de l'histoire du Canada à travers le prisme des rapports entre Blancs et Autochtones » : « [Ariane Mnouchkine] aime nos histoires, mais pas nos voix¹²⁸. » Si les non-professionnel-le-s ne sont pas auteur-ric-e-s des spectacles mentionnés ici, il-elle-s ne font pas que consentir à y être présent-e-s ;

126. « L'appropriation culturelle soutient une industrie lucrative qui fonctionne presque toujours sans l'autorisation des intégrants de la culture usurpée lesquels, très souvent, méconnaissent le processus d'exploitation dont ils sont victimes » dans Rodney WILLIAM, *Appropriation culturelle*, trad. du brésilien par Paula Anacaona, Ancoana, Paris, 2020, p. 55.

127. Le 11 juillet 2018, Ariane Mnouchkine annonce dans le journal canadien *le Devoir*, la création par Robert Lepage, avec la troupe du Théâtre du Soleil, de *Kanata*, une relecture « de l'histoire du Canada à travers le prisme des rapports entre Blancs et Autochtones ».

128. « Lettre ouverte : Odeiwun, la réplique à Ariane Mnouchkine », *Radio Canada*, 14 juillet 2018.

il-elle-s accompagnent le processus de création et bénéficient de l'exploitation du spectacle, notamment d'une rétribution financière.

Non-professionnel·le versus amateur·rice

« Témoin réel¹²⁹ » dont l'expérience de vie et le récit façonnent la dramaturgie, l'acteur·rice non-professionnel·le n'est pas un·e amateur·rice (qui peut être expérimenté·e au moment d'entrer dans le processus de création¹³⁰). Ce discernement sémantique vise à différencier des démarches pratiques portées par des contextes de production, des temps d'investigation, des processus de création et d'exploitation dissemblables. Du côté des amateur·rice·s qui tirent leur revenu d'une autre activité que le théâtre, les politiques culturelles avec le budget de l'Éducation artistique et culturelle financent des accompagnateur·rice·s professionnel·le·s pour former, parrainer, diriger, poser un regard extérieur sur leurs créations dont la diffusion n'est pas lucrative¹³¹. Il s'agit dans le prolongement des Maisons des jeunes et de la culture (M.J.C.) et de la politique de décentralisation (géographique, mais aussi sociale), de démocratiser les répertoires et les démarches des artistes. De l'autre, le théâtre avec des non-professionnel·le·s dont il est ici question, est financé par une enveloppe ministérielle dédiée à la création. Il est encadré par une structure professionnelle dont l'activité est lucrative et qui, au regard de la législation, nécessite une licence d'entrepreneurs des spectacles. La loi du 7 juillet 2016 relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine (dite L.C.A.P.), et de ses décrets d'application (mai 2017 et janvier 2018), précise les règles permettant d'inclure des artistes amateur·rice·s non rémunéré·e·s dans des spectacles professionnels. Le principe est clair : « toute personne qui participe à un spectacle organisé dans un cadre lucratif doit être rémunérée et doit bénéficier des mêmes conditions de travail qu'un artiste professionnel. » La non-rémunération n'est envisageable que si la structure ne dépasse pas « cinq représentations pour la participation individuelle d'artistes amateurs », et si « l'amateur ne participe pas à plus de 10 représentations professionnelles sur une période de 12 mois consécutifs¹³² ». D'une part, ne nous y trompons pas,

129. Voir Hélène KUNTZ, « Témoins réels en scène », dans *Études théâtrales*, vol. 2, n° 51-52, 2011, pp. 26- 32.

130. Marie-Christine BORDEAUX, Jean CAUNE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Présentation », *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art*, Montpellier, 2011, p. 15.

131. Sur la question de l'accompagnement des amateur·rice·s pour des professionnel·le·s, voir *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art*, *op. cit.*

132. Arrêté du 25 janvier 2018 pris en application du décret n° 2017-1049 du 10 mai 2017 relatif à la participation d'amateurs à des représentations d'une œuvre de l'esprit dans un cadre lucratif.

les actrices de *F(l)ammes* par exemple, si elles ont été employées en tant que non-professionnelles rémunérées, « sont au bout de trois ans d'exploitation du spectacle devenues des comédiennes professionnelles ; elles ont connu les grands plateaux, Avignon [...] elles ne sont plus les personnes d'un quartier¹³³ ». D'autre part, le cadre législatif définit sans ambiguïté le théâtre amateur, et l'emploi d'acteur-ric-e-s non-professionnel-le-s dans une structure professionnelle. Il existe bien pourtant dans les pratiques une continuité entre l'action culturelle et artistique, et le théâtre professionnel avec des non-professionnel-le-s. Avant d'être conseiller théâtre au conseil régional de Basse-Normandie, Mohamed El Khatib était animateur au Festival d'Avignon auprès des CEMÉA [Centres d'Entraînement aux Méthodes d'éducation active], un mouvement d'éducation populaire. Il emmenait de jeunes personnes et « des publics éloignés de la pratique théâtrale voir des spectacles » :

« L'idée était d'accompagner des gens qui ne vont pas au théâtre [...] à découvrir des artistes, des œuvres. Quel parcours peut-on imaginer pour que les gens soient à l'aise dans la fréquentation des œuvres d'art, qu'ils s'y retrouvent, que les œuvres fassent écho à leur histoire ? Comment on en parle, quels mots mettre dessus ? J'avais plaisir à voir les spectacles dans ce cadre-là¹³⁴. »

Le manifeste de la MadaniCompagnie insiste sur l'importance de la transmission et de la médiation. Toutefois, distinguer les attentes du théâtre amateur de celles d'un théâtre professionnel qui engage des « acteurs occasionnels¹³⁵ » permet de valoriser chacune de ces pratiques pour ce qu'elle propose sans disqualification réciproque. Sont trop souvent catégoriquement opposés les droits culturels (tels que définis par la Déclaration de Fribourg de 2007), c'est-à-dire la reconnaissance et mise en valeur sur les plateaux des références culturelles des personnes (ce que ferait le théâtre professionnel avec des témoins réels sur les plateaux), et une politique culturelle de démocratisation des œuvres et des pratiques professionnelles vers les populations, perçue comme ascendante (qui serait l'objet du théâtre amateur et des interventions d'artistes sur le territoire). Sur le terrain, les porosités entre ces deux démarches coexistent ; les financements proviennent selon les projets de l'Éducation artistique et culturelle ou de la Création.

133. Ahmed MADANI, entretien à l'université Paris 8, avril 2017, dans le cadre du cours *Partager les scènes, mettre en voix, être à vue*, avec Linda Fahsiss et les étudiant-e-s de Licence 2 et 3 du département Théâtre.

134. Mohamed EL KHATIB dans l'entretien publié dans le présent ouvrage, p. 95.

135. L'expression est de Jean-Pierre Thibaudat dans « Milo Rau. Du Rwanda à Mossoul, le théâtre en mouvement », *UBU, Scènes d'Europe*, n° 66-67, 2^e semestre 2019, p. 34.

L'expérience vécue comme expertise

Les témoins réels, non-professionnel·le·s « ne maîtrisent pas les langages symboliques¹³⁶ », ce que Madeleine Mervant-Roux déplore. C'est d'abord parce qu'il·elle·s se situent en dehors du théâtre et de sa codification qu'il·elle·s sont appelé·e·s à y devenir les protagonistes. Si l'inexpérience théâtrale est pour Marie-Madeleine Mervant-Roux, un écueil des créations avec des « témoins réels », elle est pour les metteur·euse·s en scène la condition de leur participation, condition nécessaire, mais insuffisante. Il est en effet moins question d'exposer l'inexpertise technique, la *misperformance*, comme le fait Jérôme Bel dans *Gala* (2015) en mettant en scène des danseur·euse·s inexpérimenté·e·s. que de présenter une « expertise des faits¹³⁷ », d'un monde, d'un événement, d'une expérience vécue¹³⁸.

Les muezzins sollicités par Stefan Kaegi dans *Radio Muezzin* (2008) joué en Avignon en 2009 relataient une vie bouleversée par la décision du ministère de la religion d'Égypte d'enregistrer et de diffuser un même appel à la prière pour l'ensemble des mosquées du Caire si bien que les muezzins ont été démis de leur fonction. Les muezzins sont les experts à la fois d'une pratique religieuse et d'une communauté¹³⁹. Pour *Granma, les trombones de La Havane* (2017), Stefan Kaegi travaille selon le même principe. Il se rend à Cuba et tire de son terrain une pièce documentaire où quatre jeunes Cubains et Cubaines témoignent du lien qui les unit à des grands-parents présents à travers la vidéo, acteur·rice·s de la révolution commémorée en juillet 2017. Il·elle·s racontent les cohabitations dans des logements exigus, la redistribution des biens mal acquis, les tickets de rationnement alimentaire, font part de leur perplexité entre conditions d'existence et idéaux politiques. Quant aux actrices non-professionnelles de *Du Sale* de Marion Siéffert, elles ont déjà des compétences artistiques avant de participer à la pièce. Janice Bieleu est danseuse et Laëtitia Kerfa, celle qui prend en charge le récit dans *Du Sale*, est rappeuse sous le

136. Madeleine MERVANT-ROUX, « Non, "le participant" n'est pas un amateur », propos recueillis par Marie-Christine Bordeaux *L'Observatoire*, n° 40, été 2012, p. 13.

137. Peter WEISS, « Quatorze thèses sur le théâtre documentaire », dans *Discours sur les origines et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam, illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre les oppresseurs*, Seuil, Paris, 1968, p. 11.

138. L'expression « experts du quotidien » du collectif allemand Rimini Protokoll qui désigne l'expertise de chacun·e en fonction de son expérience située nous semble à présent galvaudée. Miriam Dreyse et Florian Malzacher (dir.), *Experts of the Everyday : the Theatre of Rimini Protokoll*, Berlin, Alexander, 2008.

139. Voir à ce sujet : « Putting Real People on Stage : Helgard Haug (Rimini Protokoll) in Conversation with Theatre Practitioners and Academics from Australia », *Performance paradigm*, n° 11, 2015.

nom d'Original Laeti. *Du Sale* les propulse au rang d'une légitimation et professionnalisation institutionnelle non- envisagée comme le raconte Laëtitia Kerfa dans la scène d'exposition du spectacle sur le casting. Le public n'est pas celui dont elles ont l'habitude sur les scènes de rap et de Lite Feet, une variante du hip hop. Ce public du théâtre public, elles le surprennent et lui rendent la monnaie de sa pièce, comme quand Laëtitia Kerfa après avoir rappé et s'être racontée, se métamorphose en Lady Macbeth avec un aplomb saisissant pour dire : « Désexez-moi ici et, du crâne au talon, remplissez-moi de la plus atroce cruauté; épaississez mon sang; fermez-en moi tout accès, tout passage au remords¹⁴⁰. » Avant d'entrer dans ce personnage qui multiplie ainsi ses apparences et la désidentifie du stéréotype de la rappeuse, Laëtitia Kerfa avait commenté : « Lady Macbeth est censée être le personnage qui me ressemble; elle est très intelligente, elle a beaucoup d'envergure. »

Ahmed Madani explique au sujet des actrices de *F(l)ammes* qu'« elles sont expertes de leur jeunesse, de leur vie de femmes, et de leur culture de mutantes, citoyennes françaises, filles de parents d'Afrique du Nord ou subsahariens¹⁴¹ ». Quant à Sephora Pondi, une des quatre actrices de *Désobéir*, elle est diplômée de l'école régionale d'acteurs de Cannes. Elle est bien « une jeune femme issue de l'immigration », mais non « rencontrée auprès de diverses associations d'Aubervilliers » par la metteuse en scène Julie Berès et le dramaturge Kevin Keiss, comme l'annonce le texte de présentation du spectacle. La question est donc moins celle de la non-expertise scénique, parfois trompeuse, que celle d'une connaissance située dans des corps-archives, transformés dans et par leurs expériences de vie¹⁴². Dans *C'est la vie* (2017) de Mohamed El Khatib, l'acteur Daniel Kenigsberg et l'actrice Fanny Catel, comédien-ne-s professionnel-le-s, racontent la perte de leur enfant, un chagrin irréductible qui fait chanceler leur assise professionnelle. Aussi, en 2020, l'auteur Édouard Louis après avoir adapté au théâtre pour Stanislas Nordey son texte autobiographique *Qui a tué mon père*, joue son propre rôle dans une mise en scène de Thomas Ostermeier.

140. Scène 5 de l'acte I : Lady Macbeth convainc son époux de commettre le meurtre de Duncan.

141. Ahmed Madani, entretien à l'université Paris 8, avril 2017, dans le cadre du cours *Partager les scènes, mettre en voix, être à vue*, avec Linda Fahsiss et les étudiant-e-s de Licence 2 et 3 du département Théâtre.

142. Au sujet du corps-archives performatif qui donne à voir les processus de transition, voir MéLissa BERTRAND, « Le Corps-Archive dans TRANS (Més enllà) de Didier Ruiz », *Revista Brasileira de Estudos de Presença, Brazilian Journal on Presence Studies*, vol. 10, n° 3, *Performance et transgenre*, 2020, <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/96699>>, dernière consultation le 30 mars 2021.

Non-professionnel·le versus participant·e

*Participa(c)tion; Scènes en partage; l'être-ensemble dans les arts performatifs; Social Works, performing art, supporting publics; Artificial bells : participatory art and the politics of spectatorship*¹⁴³, de nombreux ouvrages décrivent et analysent les expériences participatives menées avec des specta(c)teur·rice·s, habitant·e·s, visiteur·euse·s de musées ou de galeries d'art. Arts participatifs célébrés pour rendre audibles les voix des participant·e·s puis condamnés, car ils instrumentaliserait les populations participatives et le public, inhiberaient la réflexion critique, et renforceraient des oppositions simplistes selon les termes de Claire Bishop : « le spectateur actif contre le passif, l'artiste égocentrique contre le collaboratif, la communauté privilégiée contre celle qui manque de tout, l'expression esthétique complexe contre celle qui sait rester simple¹⁴⁴. »

Les témoins réels façonnent les dramaturgies. Leur contribution est reconnue en tant que telle et il·elle·s en bénéficient. Un temps de répétition conséquent est requis même quand il est court (trois semaines pour les *Pièces d'actualité*). Ces pièces se distinguent ainsi des formes qui sollicitent des participant·e·s ponctuel·le·s. Les témoins réels, acteur·rice·s non-professionnel·le·s, ne s'intègrent pas à des protocoles préconçus comme dans *100 % Paris* (2014) de Rimini Protokoll ou dans *We are still watching* (2015) d'Ivana Müller, pièce interprétée par des spectateur·rice·s qui découvrent ensemble un texte. Or, ce sont ces formes-là que désigne Yannick Butel quand il écrit : « Nous appellerons donc “non-acteur” un spectateur, qui par sa présence et sa parole, est convoqué sur scène et qui prend la place de l'acteur. [...] il s'agit là moins d'une question de “déplacement” du spectateur que d'une question de “déclassement” de l'acteur insoumis¹⁴⁵. » L'emploi de la locution

143. *Participa(c)tion*, Vitry-sur-Seine, MAC-VAL, les Belles lettres, 2014; *Scènes en partage : l'être-ensemble dans les arts performatifs contemporains*, dir. Éliane Beaufiles et Alix de Morant, Montpellier, Deuxième époque, 2018; Claire Bishop, *Artificial bells : participatory art and the politics of spectatorship*, London, New York, Verso Books, 2012; Shannon Jackson, *Social works : performing arts, supporting publics*, New York, Routledge, 2011; *Le Vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines*, dir. Eve Lamoureux et Magali Uhl, Les Presses de l'Université Laval, Canada, 2018.

144. « Le tournant éthique », *Participa(c)tion*, trad. de Michaël Verger, p. 60. Extrait de « The Social Turn : collaboration and its discontents », *Artificial bells : participatory art and the politics of spectatorship*, op. cit.

145. Yannick BUTEL, « Du “non-acteur” ou le “devenir-luciole” des acteurs », *Les Nouveaux matériaux du théâtre*, dir. Joseph Danan et Catherine Naugrette, *Registres*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 143.

« non-professionnel » ou « non-acteur » est donc insuffisant ; il convient de définir la nature et le degré de contribution des acteurs et actrices non-professionnel·le·s dans les créations¹⁴⁶.

Des « gens d'en bas » ?

Le théâtre avec des personnes non-professionnelles de la scène tel que nous l'avons défini ici est contre informatif (il documente un aspect de la vie sociale), et engage directement leur parole et leur présence, celle de personnes peu ou non-représenté·e·s dans l'espace médiatique. Nous avons fait le choix d'ignorer les pièces mettant en scène des juges (*Please continue, Hamlet* de Roger Bernat et Yan Duyvendak), des historiens (*Boules à neige* avec Patrick Boucheron de Mohamed El Khatib) des personnalités publiques, des personnes qui *a priori* jouissent d'une reconnaissance sociale. De même, nous n'avons pas pris en compte les jeux de rôles proposés par exemple dans *Le Théâtre des négociations* qui, en mai 2015, quelques mois avant la tenue de la COP 21 (conférence internationale sur le climat) en proposait, dans un *pre-enactment*, une fictionnalisation qui impliquait 200 étudiant·e·s des plus grandes universités et écoles du monde dans « un dispositif expérimental¹⁴⁷ ».

Le théâtre avec des témoins réels s'ancre dans une histoire longue du théâtre documentaire. Nous pourrions remonter aux gestes inauguraux de Piscator qui en 1925, dans *Malgré tout* projette des archives filmées de la première guerre mondiale et confronte les spectateur·rice·s à des événements et des émotions vécues, des « réalités politiques ». Ou nous arrêter sur le Théâtre du quotidien — comme l'on dirait « le pain quotidien » — de Michel Deutsch et de Jean-Paul Wenzel. Ce dernier écrit en 1974-1975 dans la foulée de 1968, *Loin d'Hagondange*, une pièce qui dépeint sa classe ouvrière, alors peu représentée au théâtre, à travers le personnage d'un sidérurgiste à la retraite, « loin de la figure du “bon travailleur”, du “travailleur modèle” imaginé par une gauche trop sage » : « un homme, un vieux est là, qui ne peut que refaire les

146. Voir Joëlle ZASK, *Participer : essai sur les formes démocratiques de la participation*, Le bord de l'eau, Paris, 2011. Joëlle Zask distingue différents degrés de participation des publics : prendre part (accéder à la culture), contribuer, et bénéficier de sa part, c'est-à-dire, être reconnu·e pour sa contribution.

147. Voir Manon WORMS, « Quand les nouveaux laboratoires s'installent dans les nouveaux théâtres. L'expérience sans équivalent du Théâtre des Négociations », *Faire du théâtre sous le signe de la recherche*, dir. Mireille Losco-Lena, Presses universitaires de Rennes, 2017, pp. 347-355.

gestes du travail, et sa femme, continuer à subir les tâches ménagères et les agressions de son mari¹⁴⁸ ». La pièce qui se lit en une demi-heure est portée par une mise en scène d'une heure trente, pleine de silences qui s'étirent, loin de la représentation des ouvriers militants ou syndicalistes au verbe éloquent mise en scène jusqu'alors, y compris chez Brecht. Michel Deutsch et Jean-Paul Wenzel, *intermédiaires* pour les « gens d'en bas », mettaient en voix et en scène des personnages d'ouvriers, d'employés, d'artisans, de paysans qui selon eux ne « disposaient pas des moyens discursifs qui leur permettaient de réfléchir à leur situation ». Quarante ans plus tard, Mohamed El Khatib pose la question au sujet des témoins vivants : « Pourquoi est-ce qu'on parlerait à leur place alors qu'ils sont tout à fait audibles¹⁴⁹ ? »

De son côté, à partir de la fin des années soixante, Armand Gatti réécrit les récits des personnes exclues invitées à son atelier, après un long travail collectif de mise en récit et en mots y compris pour les personnes analphabètes : « Et là, c'est moi qui écris [...]. L'exigence absolue est d'atteindre un bon niveau de qualité, pour écrire, puis pour jouer. L'important, en définitive, c'est qu'eux voient que ce qu'ils ont pu raconter prend de la valeur par ce biais-là¹⁵⁰. » Jean-Paul Wenzel comme Armand Gatti sont personnellement impliqués. Armand Gatti déclare : « La première pièce que j'ai écrite sur un ouvrier, je l'ai faite non pas parce qu'il s'agissait d'un ouvrier, mais parce qu'il s'agissait de mon père qui est mort dans certaines circonstances [...] écrire et faire écrire ceux qui n'ont pas la parole. [...] Ma fonction dans ce théâtre répond à la notion d'écrivain public¹⁵¹. » Il s'agit de rendre visibles, agissant-e-s, complexes les non-représenté-e-s.

L'altérisation ou le privilège de la métamorphose

Les programmations trois années consécutives dans plusieurs Centres dramatiques nationaux de *F(l)ammes* et *Désobéir*, pièces interprétées par de jeunes femmes non blanches issues de quartiers populaires dont

148. Michel DEUTSCH et Jean-Paul WENZEL, « Le théâtre du Quotidien, une visée vers le réel. Entretien avec deux pionniers par Odile Quirot », dans *UBU, Scènes d'Europe, revue théâtrale européenne*, n° 66-67, 2^e semestre 2019, *Montre-moi ton réel*, pp. 23 et 24.

149. Médéric LEGROS, « "Loïn de moi les acteurs". Entretien avec Mohamed El Khatib », *Double jeu*, n° 15, 2018, <<https://journals.openedition.org/doublejeu/2344>>, dernière consultation le 30 mars 2021.

150. Armand GATTI, « Entretien avec Claudine Amiard-Chevrel », *L'Ouvrier au théâtre, de 1871 à nos jours, Cahiers théâtre Louvain*, n° 58-59, p. 341.

151. *Ibid.*, pp. 338 et 344.

certaines sont diplômées d'une école supérieure nationale d'art dramatique, interrogent leur quasi-absence en tant que professionnelles dans des rôles d'interprétation. Une étude de 2018 montre qu'en 2016-2017, *Les Sonnets* au T.G.P., la *Pièce d'actualité n° 11 : la Jet-Set* et *F(l)ammes* à la Commune, qui toutes engagent des non-professionnel·les donnent une visibilité exceptionnelle aux femmes noires sur les scènes subventionnées¹⁵². Performer la singularité qui conditionne sa « citoyenneté différenciée¹⁵³ », son origine sociale, ethnoraciale, de genre, se montrer telles qu'elles paraissent dans *F(l)ammes* ou *Désobéir*, même si c'est pour contredire les stéréotypes attachés à cette apparence, est-ce l'accès que réservent les scènes nationales aux femmes noires en France¹⁵⁴? Ces présences procèdent-elles d'un « essentialisme stratégique¹⁵⁵ », nécessaire reconnaissance temporaire d'identités politiques minoritaires qui ne souhaitent plus être définies par (les critères de) la majorité? Et pourtant, *F(l)ammes* et *Désobéir* ont été des tremplins professionnels; lesdites non-professionnelles sont devenues comédiennes à part entière ou porteuses de projet.

L'attention portée aux acteur·rice·s racialisé·e·s non-professionnel·le·se ferait-elle au détriment de l'attention portée aux acteur·rice·s racialisé·e·s professionnel·le·s? Les premier·ère·s prendraient la place des second·e·s? Cet empiétement serait-il irréfléchi de la part des institutions et des artistes? Au sujet des « réalisateurs » ou « metteurs en scène » qui invitent sur les scènes et à l'écran sans-papiers et réfugiés tout en refusant narration et rôles aux « MANA, Maghrébins, Asiatiques, Noirs et Autres Assignés à une identité », Aïssa Maïga dans *Noire n'est pas mon métier* et Sylvie Chalaye dans *Race et Théâtre*¹⁵⁶ font état d'une concurrence pour l'occupation des scènes, d'un conflit de légitimité. L'amalgame entre réfugié·e·s et personnes racialisées françaises perpétue un regard sur le corps noir comme « corps-subalterne », corps-en-perpétuel-apprentissage, alors que l'accès à la fiction (et donc à la métamorphose) pour tous et toutes, agit comme un privilège, aussi réel — un emploi, des cachets —

152. « La visibilité des femmes noires sur les scènes françaises », Fagotin Ilonah, Hardy Sean, Pinay Anaïs, Wollengunga Noellie, Master 2, Séminaire « Arts et Crise » de Martial Poirson, 16 janvier 2019.

153. Voir Réjane SÉNAC cite Iris Marion Young dans *L'Égalité sous conditions : genre, parité, diversité*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Paris, 2015, p. 127.

154. Voir l'ouvrage collectif *Noire n'est pas mon métier*, Seuil, Paris, 2018, dirigé par Aïssa Maïga.

155. Voir Gayatri Chakravorty SPIVAK, *The Post-colonial critic : interviews, strategies, dialogues*, Routledge, New York, 1990, p. 109.

156. Sylvie CHALAYE, *Race et Théâtre*, *op. cit.*, p. 78. Voir aussi pp. 19 et 79.

que symbolique parce qu'il infléchit les ontologies naturalistes (les non-Blanc-he-s seraient ce à quoi il-elle-s ressembleraient pour les autres). Comme le dit Lauren dans *F(l)ammes* : « je suis une mosaïque kaléidoscopique / regardez-moi vous me voyez /, mais je ne suis pas telle que vous pensez que je suis / [...] je ne suis pas celle que vous voyez¹⁵⁷. »

À l'issue de ces réflexions, l'on conviendra que les créations qui impliquent des acteurs et actrices non-professionnel-le-s dans leur dramaturgie procèdent à un travail d'agencement et de réécriture des éléments du réel : le prélèvement n'est pas brut. Aussi, les spectacles ne rendent pas seulement audibles les voix minorisées, ils proposent au public une fréquentation et une individuation des autres, ouvrant la scène à des présences plus vulnérables, mais parfois aussi plus incisives que celles des professionnel-le-s (pensons à Laëtitia Kerfa dans *Du Sale* ou aux acteur-ric-e-s d'*Une longue peine*). Enfin, ces créations renvoient de manière sous-jacente aux pratiques courantes avec des acteur-ric-e-s professionnel-le-s, perçues ensuite comme très ou trop assurées : ses *habitus* (de jeu et de distributions), ses conventions (ironisées dans *Moi, Corinne Dadat*), mais aussi ses omissions et ses manques (l'absence de récits de femmes issues de l'immigration par exemple). Ainsi, le retentissement de ces pièces où les concerné-e-s portent leur parole matérialise les conflictualités du moment : qui représente qui et comment ? Nous n'assistons pas là à mon sens à un changement de paradigme, à la fin de l'incarnation ; ce serait prendre le point de vue anxieux de ceux et celles qui perdent de leur pouvoir de décision dans la distribution des rôles, et ne pas mesurer la place effective qu'ont les créations avec les non-professionnel-le-s dans les programmations. Nous sommes plutôt dans un chantier déjà ouvert où sont interrogés les lieux et les pouvoirs d'énonciation dans la représentation. Car il est temps que tous les particuliers et que les nouvelles générations se reconnaissent dans une histoire collective « pluriverselle¹⁵⁸ ». C'est ce à quoi œuvre la performeuse et metteuse en scène picarde Rébecca Chaillon que nous laisserons conclure : « Je trouve que c'est une richesse quand tu as fait un autre métier avant ou des études qui n'ont rien à voir avec le théâtre ou les

157. *F(l)ammes*, op. cit., p. 76. Voir Assane TIMBO, « Le corps noir charrie tout un tas de clichés et pré-supposés », *Le Monde*, 13 décembre 2018.

158. Walter D. MIGNOLO, *Local Histories / Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton University Press, Princeton, 2000.

conservatoires. Ça nous est présenté comme un handicap, mais ce sont des richesses. Aujourd'hui, je suis contente d'être noire, martiniquaise, *queer*, parce que j'ai forcément d'autres histoires à raconter, d'autres points de vue. Faites de la place parce qu'on a d'autres histoires à raconter! Et il va falloir qu'elles soient entendues¹⁵⁹. »

159. Intervention de Rébecca Chaillon dans le séminaire de Master de Raphaëlle Doyon, *Le théâtre du genre*, 29 mars 2019.



FIG. 1 : Louis Perego, dans *Une longue peine*, mise en scène de Didier Ruiz, 2016.
Photographie : Emilia Stéfani-Law.

Le mouvement d'« artification » des productions de personnes en situation de handicap mental : du « non-art » à l'« art »

En 1992, apparaît pour la première fois l'appellation « art différencié ». Contrairement à l'art thérapie, dont le but est de transformer l'identité psychique (l'art fait partie intégrante d'un protocole de soins ayant pour but l'amélioration de l'état de santé) et sociale (l'art est aussi vu comme le moyen d'une réinsertion sociale) de la personne malade *via* sa production artistique, ces effets sur l'identité du « producteur » n'intéressent pas l'art différencié. L'art thérapie prend en compte le processus de production, en y incluant le producteur et son identité particulière. L'art différencié se préoccupe exclusivement du résultat, en excluant le producteur et son identité particulière. La production artistique est une fin et non un moyen. C'est pourquoi l'art thérapie reste attaché au secteur médical tandis que l'art différencié est revendiqué par le champ artistique et culturel : Luc Boulangé et André Stas emploient cette appellation dans le cadre de l'exposition *Connexions particulières*, qui se tient au musée d'Art moderne et d'Art contemporain (MAMAC) de Liège en 1999, pour les vingt ans du Créahm. Cependant, le nom même de la catégorie « art différencié » montre une prise en compte de l'identité particulière du producteur, qui justifie l'entrée de son œuvre dans le monde de l'art au sein d'une catégorie spécifique — ce qui semble désigner une particularité esthétique liée à une différence.

En ce qu'ils statuent sur la légitimité d'une œuvre à entrer dans l'espace public, les réseaux d'art contemporain jouent un rôle déterminant dans le regard porté sur les productions de personnes en situation de handicap mental. Pour ne plus être exclusivement examinées à l'aune de considérations médicales, il faut que ces productions acquièrent une place dans ces réseaux, au même titre que celles des personnes « non-différenciées ». Le Créahm de Liège et les autres ateliers qui s'y articulent (La Pommeraie, le C.E.C. la Hesse et le Créahm de Bruxelles) sont liés à des institutions muséales chargées de la diffusion de leurs productions : MADmusée à Liège et Art en marge devenu Art & marges à Bruxelles.

« [Ce changement de nom répond à] une volonté de permettre à cet art, encore trop souvent ghettoisé, de participer davantage

au circuit officiel. [...] En ce début de XXI^e siècle, la position “en marge” est devenue plus difficilement définissable et moins défendable. La programmation des expositions temporaires favorise dès lors, sans instrumentalisation, un dialogue dynamique entre les œuvres d’artistes professionnels qui évoluent au sein du circuit culturel officiel²³⁰. »

L’expression « artistes professionnels qui évoluent au sein du circuit culturel officiel » apparaît comme une nouvelle nomination, correspondant à une catégorie générale et générique, englobant diverses sous-catégories plus spécifiques, dont la catégorie « handicapée » des artistes du Créahm.

Le mouvement d’« artification²³¹ » des productions des personnes en situation de handicap mental qu’a connu le champ des arts plastiques à partir des années 1980 passe par une certaine essentialisation de la différence. Tant que ces productions étaient cantonnées à l’espace médico-social, elles ne pouvaient pas être regardées autrement que comme des « documents » témoignant de (l’évolution de) l’état de santé de celui ou celle qui n’est alors qu’un malade (et non un-e artiste). La première entrée de ces productions dans le champ artistique — dans les années 1980 — n’a pu se faire autrement qu’en revendiquant la spécificité identitaire de leurs auteur-e-s. Maintenant que leur place dans le monde de l’art est, de fait, acquise, peut-on inverser les considérations thérapeutiques et poser la question non pas de ce que l’art — et notamment le théâtre — apporte aux personnes en situation de handicap, mais de ce que les personnes en situation de handicap apportent au théâtre et à ses spectateurs et spectatrices ?

230. Propos de Caroline Fol, directrice du musée, cité par Delphine DORI dans « Logiques d’intégration de l’artiste en situation de handicap mental : le cas de la Belgique », *Journal des anthropologues*, n° 122-123, 2010, mis en ligne le 1^{er} décembre 2012 : <<http://journals.openedition.org/jda/5613?lang=fr>> [en ligne, dernière consultation le 17 décembre 2018], p. 192.

231. Terme proposé comme champ d’étude par le laboratoire d’anthropologie et d’histoire de l’institution (LAHIC), et notamment par la chercheuse Delphine Dori, pour parler de la « transformation du non-art en art ». Pour désigner le même processus, Roberta SHAPIRO parle quant à elle d’« artification ». Voir notamment Roberta SHAPIRO « Qu’est-ce que l’artification ? », xvii^e Congrès de l’A.I.S.L.F., « L’individu social », Comité de recherche 18, Sociologie de l’art Tours, juillet 2004, disponible en archive ouverte : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00010486v2/file/Artific.pdf>> [en ligne, dernière consultation le 17 décembre 2018] ou Nathalie HEINICH, Roberta SHAPIRO (dir.), *De l’artification : enquêtes sur le passage à l’art*, Éditions de l’EHESS, Paris, 2012.