



Dictionnaire des théâtres du monde

Amateur (Le théâtre)

En France

On ne parle (en français) de « théâtre amateur » que depuis les années 1950, on disait jusque-là « théâtre d'amateurs », selon une tournure datant du siècle des Lumières. Ce changement a coïncidé avec l'amorce de deux processus simultanés d'institutionnalisation et de dévalorisation d'un mode d'activité dramatique et scénique identifié pour la première fois dans l'histoire à un non-professionnalisme. Les métiers du spectacle se sont alors affirmés par comparaison avec des pratiques jugées moins abouties, et qui étaient surtout d'une tout autre nature (en 1964, le transfert des associations d'amateurs du ministère de la Culture à celui de la Jeunesse et des Sports cristallisa la dépréciation). Il a fallu la crise ouverte du théâtre professionnel, associée au bilan mitigé des politiques culturelles effectué dans les années 1990, pour que l'on redécouvre la scène amateur dans sa véritable spécificité : son appartenance à un second courant séculaire de la vie théâtrale.

L'autre mode de développement de la fonction dramatique

Faire entrer les participants aux jeux religieux (ou aux rares jeux non religieux) des XIV^e - XVI^e siècles dans la catégorie des « amateurs » en se fondant sur le fait que cette participation ne constituait ni leur état ni leur identité sociale, c'est se rendre coupable d'un double anachronisme : parce que le mot n'existait pas encore, mais surtout parce que les questions de profession et de rétribution ne se posaient pas. Il en serait ainsi jusqu'au milieu du XX^e siècle. S'il existe bien depuis la Renaissance deux univers théâtraux distincts, la principale distinction est d'un autre ordre. Dans les villes préindustrielles européennes, le théâtre prend une double forme : « D'un côté, on trouve un théâtre urbain, celui qui se joue sur les places de marché [...], théâtre à thèmes religieux la plupart du temps, joué par des amateurs [ici : non-professionnels], choisis en fonction de leur statut dans la ville ; ou encore le théâtre de Cour à thèmes mythologiques. Dans les deux cas, acteurs et spectateurs appartiennent aux mêmes groupes sociaux. [...] De l'autre côté, on a un théâtre mobile, sur tréteaux, un théâtre de texte, avec peu ou pas de décors, pas de machinerie, avec des acteurs professionnels ou semi-professionnels saisonniers. Ce type de théâtre est interdit dans les villes. Il se joue aux lisières des agglomérations. [...] C'est ce théâtre du hors-les-murs (qui sera aussi celui des foires aux XVI^e et XVII^e siècles) qui est à l'origine du théâtre de texte, des théories théâtrales sur l'acteur, le jeu, l'espace de jeu » (Élie Konigson). Ainsi, nous n'avons pas deux façons de faire la même chose, l'une payée, l'autre non, mais *deux modes d'articulation fondamentaux de la scène et de la société* (deux types d'espace, d'interprètes, de relation au texte et à la fiction, deux types de jeu). Non un modèle unique, avec une forme pure et une forme dégradée, mais des modèles différents : un théâtre de rupture, venu d'une marge externe à la cité, et un théâtre de réorganisation (parfois conflictuelle) des codes communs, inscrit dans des sortes de marges internes à la cité, avec une réversibilité virtuelle des acteurs et des spectateurs.

Collectifs d'amateurs du XXI^e siècle

La sociologie de la culture tend à dissoudre l'amateurisme dans l'ensemble des pratiques non professionnelles (ateliers scolaires, art-thérapie...) et pré-professionnelles (formation aux métiers du spectacle). Mais pour qu'une activité dramatique relève du théâtre d'amateurs (ou « amateur »), trois conditions sont exigées, en dehors du caractère non lucratif : a) le jeu dramatique, s'il n'est pas le seul objectif, ne doit pas être instrumentalisé ; b) la structure doit être autonome ; si des professionnels interviennent, c'est à l'intérieur de celle-ci ; c) les participants doivent avoir la

perspective de présenter leur travail théâtral devant un public. C'est sur cette triple base que peut se mesurer la vitalité amateur.

Après une baisse considérable du nombre des troupes dans les années 1960 (17 000 environ en 1954, 4 000 dans les années 1970), la courbe s'est inversée : elles sont 12 000 en 2006 (chiffre du Bureau des pratiques amateur), dont 9 000 sous forme associative et 4 000 affiliées à une fédération (1 500 environ à la FNCTA) : 500 à 600 000 personnes selon le mode de calcul. Beaucoup de groupes s'inscrivent dans des associations généralistes : fédérations d'éducation populaire (Confédération nationale des foyers ruraux, Fédération française des maisons de jeunes et de la culture, Ligue de l'enseignement), mouvements des Jeunesses chrétiennes ou ADEC en Bretagne. Alors que les anciennes troupes s'enracinaient dans des institutions stables, les nouveaux collectifs se forment souvent par affinités électives, dans des ateliers (de jeu, d'écriture), dans des comités d'entreprise, conservatoires municipaux, associations d'insertion... Peu d'associations théâtrales étudiantes se déclarent aujourd'hui composées d'amateurs : 3 sur 22 dans Paris, en 2006. (Voir [Théâtre universitaire](#)). Les motivations sont diverses : jouer, d'abord ; présenter un spectacle (94 % des amateurs le font, chaque séance rassemblant en moyenne 60-70 spectateurs) ; agir dans l'espace local, servir un projet militant. 8 % seulement disent souhaiter ou avoir un jour souhaité pouvoir devenir professionnels. Les festivals (Chatillon-sur-Chalaronne, Lizio, Tours... le concours du Masque d'or) assument des fonctions nouvelles pour des groupes plus mobiles. L'aide de l'État au théâtre amateur a été chiffrée en 2004 : entre 30 et 35 millions d'euros, affectés à la circulation de l'information, à la formation et à diverses actions de développement. Il existe désormais en France, en partie grâce à cette aide, de nombreux lieux de rencontre et d'apprentissage, même si la Maison du théâtre amateur de Rennes ou la salle Fracasse de Beaumes-de-Venise, portées par de longues dynamiques militantes, restent des exceptions. Si la pratique de ce théâtre n'entraîne souvent que des dépenses modestes, il contribue parfois à faire vivre ou revivre des localités entières.

Une autre poétique dramatique et scénique

L'absence de rupture franche avec la vie sociale se traduit à tous les stades de la réalisation, de la présentation et de l'accueil du spectacle.

1) « Dès le début, tout est là » (Suzanne Heleine). Les comédiens disponibles, avec leurs personnalités, leurs désirs, leurs contraintes sont la première donnée à prendre en compte, ainsi que le passé et l'avenir du groupe. Le lieu de représentation est parfois connu, les dates peuvent avoir été fixées (la vie théâtrale ne s'organise pas selon la « saison »). Il existe un vivier de relations et compétences qui déterminent les projets : c'est ainsi qu'on joue en dialecte, qu'on choisit des auteurs locaux, un théâtre patrimonial – ou qu'on monte [Belbel](#), [Novarina](#), [Perec](#)...

2) La forme dramatique doit être assez familière pour qu'on puisse jouer avec elle : les textes réputés difficiles, les formes scéniques imaginatives doivent donc être apprivoisés. L'univers des possibles s'est redéfini à mesure qu'une meilleure diffusion des œuvres dramatiques et le développement de la mise en scène ont modifié la culture personnelle des pratiquants. Le changement le plus commenté est celui qui touche le répertoire : on élit de plus en plus d'auteurs différents et de textes contemporains. Mais on « joue à jouer », et on le sait – ce qui n'interdit pas le tragique, mais travesti en comédie (laquelle ne coïncide pas avec le seul boulevard : elle inclut [Tchekhov](#) ou [Grumberg](#)), ou en farce ([Feydeau](#), [Jarry](#), ou [Ionesco](#)).

3) On peut parler d'un fonctionnement original de la *mimésis* : parce que celui qui joue est toujours perçu dans son activité exceptionnelle de joueur, l'épique est structurel, la distanciation permanente. L'universalité du propos s'éprouve à travers une série de strates locales, qui la compliquent et l'enrichissent.

Dimension critique de l'amateurisme

À l'intérieur d'une vie culturelle divisée de façon simpliste en créateurs-producteurs et spectateurs-consommateurs, le théâtre d'amateurs propose un troisième usage du temps, bien traduit par le mot *otium* (loisir studieux), menacé d'un côté par le marché (*neg-otium*), de l'autre par les moralismes rigoristes pour qui le jeu est inutile : il constitue une force de résistance à la sclérose toujours menaçante des « professionnels de la profession », le rapport étroit qu'il entretient avec le réel évitant l'esthétisation tout en permettant la maturation d'une forme ([Koltès](#) et [Lagarce](#), par exemple, ont longtemps été amateurs) ; il entretient l'esprit libre des Lumières : fondées sur un goût partagé de la fiction, accueillant par définition des assistances, ses « sociétés » s'ouvrent naturellement sur autre chose qu'elles-mêmes.

À l'étranger (quelques autres cas de figure)

En l'absence d'une vaste étude en ce domaine, on ne proposera aucune vision d'ensemble d'un « amateurisme » mondial. Souvent, le mot ne convient pas (en 2003, à l'occasion de l'admission de l'espagnol comme troisième langue officielle de l'AITA-IATA – Association internationale de théâtre amateur –, les Sud-américains jugeant « amador » péjoratif imposent « teatro de arte », qui pose d'autres problèmes). Les exemples présentés illustrent quelques fonctions sociales du jeu en amateur, tel que défini ci-dessus.

Finlande

Il n'est pas exagéré de dire que le théâtre finlandais est né du théâtre amateur. Pendant tout le XIXe siècle ce fut le divertissement favori des bourgeois et, à la fin du siècle, différents mouvements sociaux répandent le théâtre comme activité parmi les jeunes, les ouvriers et les paysans. C'est de là que sont venus les futurs acteurs professionnels du théâtre. Actuellement, il existe plus d'un millier de théâtres d'amateurs, dont un certain nombre se produit à l'étranger. La pratique s'est beaucoup diversifiée, mais la tradition veut que ce soit pendant l'été et en plein air que se joue le théâtre d'amateurs, généralement dirigé par un professionnel. Ainsi, au cours des étés des années 1960 et 1970, Ralf [Långbacka](#) a dirigé le théâtre d'amateurs suédois de Närpes. Le répertoire se compose essentiellement de comédies populaires finlandaises.

Hongrie / République tchèque : des espaces de liberté

Hongrie

Au milieu des années 1960, comme les théâtres professionnels, soumis à une réglementation trop stricte, ferment leurs portes aux représentants de l'avant-garde, quelques troupes d'amateurs se chargent d'introduire les idées nouvelles. Les jeunes qui fréquentent les festivals de « théâtre ouvert » de Wrocław (avec [Grotowski](#), [Schechner](#), Peter [Schumann](#)...), Nancy, Parme et des Pays-Bas, appliquent ce qu'ils ont appris. Rejetant l'esthétique réaliste, ils montent des créations collectives exprimant leur propre vision du monde. Ces productions fortement politisées veulent maintenir les idéaux de la révolution nationale de 1956, traduisent un refus de la consolidation du régime Kadar et du compromis politique et social qui instaure en Hongrie le règne d'un esprit petit-bourgeois. En décembre 1967, *A pokol nyolcadik köre* (*Le Huitième cercle de l'enfer*) de Peter Halasz (né en 1943) expose le sort tragique des jeunes dans un camp de concentration. Halasz forme une troupe, subit de la part des autorités rebuffades et interdictions, continue à présenter ses nouvelles réalisations dans son propre logement. Il quitte la Hongrie en 1975 pour Paris puis New York où il fonde le [Squat Theatre](#). Les étudiants de Szeged, dirigés par Istvan Paal (né en 1942), montent *Oriascsecsemő* (*Le Bébé géant*) de Tibor Déry en 1970, *Kömuves Kelemen* (*Kelemen, le maçon*) en 1974. La troupe de Tamas Fodor (né en 1942), Orfeo, puis Studio K, adapte un roman de Semprun, *La guerre est terminée*, et monte en 1974 un *Woyzeck* qu'elle présente jusqu'en Angleterre.

République tchèque

Du XIIe siècle (apparition de jeux liturgiques dans le couvent Saint-Georges à Prague) à la fin du XVIIIe siècle, le théâtre en langue tchèque fut le fait des seuls groupes d'amateurs. La première organisation créée en 1868, lorsque le royaume faisait encore partie de l'empire austro-hongrois, a été un symbole de la renaissance nationale. Au tournant des XIXe et XXe siècles, ce théâtre était actif dans la plupart des villes et villages tchèques.

La construction en 1930 du Théâtre Jirask à Hronov nad Metuji, une petite ville de Bohême du nord, constitua un moment décisif : on y organisa un festival annuel où l'on pouvait voir les meilleurs spectacles de tout le pays. Durant la Seconde Guerre mondiale, les troupes d'occupation allemandes l'interdirent. Les amateurs ne cessèrent pas pour autant leurs activités, contribuant à redonner l'espoir à la population en jouant les classiques tchèques. Un exemple particulier et remarquable fut celui constitué par une troupe de Juifs tchèques qui monta entre autres spectacles l'opéra *Brundibar* (composé en 1938 par Hans Krasa sur un livret d'Adolf Hoffmeister) interprété par des enfants. La plupart des acteurs moururent dans les camps d'extermination.

Lorsque les communistes prirent le pouvoir, le théâtre amateur passa sous le contrôle des institutions étatiques. Dans les années 1960, des débats ouverts, réunissant des centaines de participants, eurent lieu à Hronov, marquant la renaissance du théâtre tchèque – avec [Havel](#), Milan Kundera, [Topol](#), [Kohout](#), [Krejča](#) ou [Grossman](#). Les petits théâtres de recherche se développèrent, les représentations gagnèrent en qualité et la dramaturgie s'ouvrit aux courants contemporains. Des troupes étrangères furent invitées à Hronov, des troupes tchèques se produisirent dans les festivals de l'AITA. En 1969,

juste après le Printemps de Prague, naquit l'Union Tchèque du Théâtre Amateur. Pendant l'occupation par les troupes du Pacte de Varsovie et la « normalisation », ce théâtre offrit à beaucoup de gens la possibilité d'être créatifs et d'exprimer publiquement leurs idées, le public réagissant aux messages contre le régime diffusés entre les lignes. En réaction au théâtre officiel professionnel, un théâtre d'auteurs se développa. Après la révolution de velours de 1989, certaines des personnalités les plus intéressantes de ce mouvement se professionnalisèrent et eurent une grande influence sur la scène contemporaine (en particulier Petr Léb, Jan Antonín Pitínský, Jaroslav Dusek).

Suisse : *Volkstheater*, « théâtre populaire »

Reconnaissant la fonction sociale du théâtre d'amateurs, le *Dictionnaire du théâtre suisse* (2005) lui consacre de nombreuses entrées. Comme en Italie, la dimension linguistique est essentielle. Le nombre de troupes admises au sein de la FSSTA (Fédération suisse des sociétés théâtrales d'amateurs) durant les trente dernières années en Suisse romande a presque triplé, passant de 70 à 173 pour 1,7 million d'habitants. Près de deux spectateurs sur trois habitent une petite ville (25 %) ou un village (33 %), contre un quart seulement une ville de plus de 25 000 habitants, ce qui correspond à la répartition de la population. Cette vitalité se vérifie dans toute la Suisse. Les groupes sont reliés aux dizaines de milliers d'associations de toute nature qui constituent la trame serrée de la société civile. [Voir [Suisse](#) (théâtre)]

Canada (Québec) : affirmations identitaires

Dès le XVII^e siècle, la « bonne société » de la ville de Québec, capitale de la Nouvelle-France (70 000 personnes environ), organisait des « séances » théâtrales. Après la Conquête de 1760, par une ironie de l'histoire, ce furent les officiers de la garnison britannique qui réactivèrent la pratique amateur francophone. Ce paradoxe mis à part, le développement du théâtre amateur au Québec s'effectue sensiblement comme dans le reste de l'Occident. Pour les grandes congrégations religieuses, le théâtre est un outil de rayonnement efficace, les troupes ayant une fécondité et une diversité bien éloignées de l'image convenue du théâtre des collèges. Il s'agit toujours d'une pratique de classe, le noyau de spectateurs comptant 10 000 personnes, moins de 10 % des francophones.

Dès 1860 commence à s'instaurer dans toute l'Amérique du nord-est un réseau de tournées dont le centre pourvoyeur est New York. À la vingtaine de représentations données annuellement par les amateurs francophones, on oppose entre 200 et 300 productions professionnelles en anglais (1 500 représentations). La réaction vient de Montréal : le Monument-National, comportant un théâtre de 1 500 places, est inauguré en 1893 ; on constitue une « super » troupe d'amateurs, les Soirées de Famille, qui ne parvient pas à détourner les foules des productions de Broadway. Des professionnels vont alors « québéçiser » les versions américaines de grands triomphes parisiens comme *Les Pauvres de Paris* (*The Pavements of New York*) ou *Les Trois Mousquetaires*. L'opposition à ce théâtre populaire se manifeste dans les années 1920 par l'apparition d'une nouvelle vague de troupes d'amateurs : appuyées par l'élite intellectuelle, civile et cléricale, elles se réclament du concept naissant de « théâtre d'art ». En 1937, le Père Émile Legault, professeur dans un collège classique, fasciné par les expériences médiévistes de [Cohen](#) et les Comédiens routiers de [Chancerel](#), disciple de [Ghéon](#), fonde l'une des troupes les plus marquantes de l'histoire du Québec, les Compagnons de Saint-Laurent. Sa première production, un jeu marial joué gratuitement sur le parvis d'une église, a un grand retentissement. Dès la fin de la guerre, il aborde le « grand répertoire » moderne et classique. En 1952, la troupe se dissout, ses membres les plus illustres fondent le Théâtre du Nouveau Monde après avoir suscité la création d'un conservatoire national (1954) et l'instauration d'un régime stable de subventions publiques. L'Association canadienne de théâtre amateur (ACTA) fondée en 1958 est dominée par des professionnels.

C'est de l'extérieur de cet édifice conservateur que vient la charge décisive, à la faveur de deux mouvements sismiques convergents : la montée du nationalisme québécois et l'avènement de la création collective. En 1968, *Les Belles-Sœurs* de [Tremblay](#), mis en scène par André Brassard, marque la naissance du Théâtre Québécois. Dès 1972, les productions des jeunes troupes dépassent en nombre celles des théâtres institutionnels et des amateurs traditionnels. Bénéficiant de subventions, elles vivent de leur pratique, même si la plupart de leurs membres n'ont ni expérience ni formation. L'ACTA devient en 1972 l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT), ce qui entraîne son lot d'exclus chez les « moins jeunes ». En 1986, l'AQJT redevient Association québécoise de théâtre amateur.

Les 210 troupes de 1994 sont aujourd'hui 500 selon les chiffres officiels, en réalité 5 000 (troupes d'ânés, de scolaires, de déficients mentaux, troupes autonomes – incorporées ou non –, de minorités culturelles, régionales, communautaires chez les anglophones...) Une recherche menée en 1990

concluait que 100 000 Québécois pratiquaient le théâtre devant environ 300 000 spectateurs (sur 7 500 000 habitants). L'ampleur du phénomène n'a fait que croître, avec ses spécificités : beaucoup de [pageants](#) nouveau style où, dans des déploiements impressionnants, avec une distribution imposante, sont évoqués les grands moments de l'histoire régionale ; beaucoup d'organismes au statut hybride ; et parmi les nombreux théâtres de minorités culturelles, un important théâtre yiddish. Le théâtre amateur contemporain est tout sauf résiduel. C'est lui, encore une fois, qui bouleverse la donne.

Brésil : un théâtre d'étudiants et de pré-professionnels

Le théâtre amateur joue un rôle fondamental dans l'évolution du théâtre brésilien de la fin des années trente et du début des années quarante. Il apporte le goût du répertoire international de qualité, de la dramaturgie brésilienne et fait progresser la mise en scène. Il crée une rupture avec le théâtre professionnel de l'époque qui se limite au Boulevard et à la [revue](#).

Le Teatro do Estudante do Brasil (Théâtre des Étudiants du Brésil, TEB), fondé à Rio par Paschoal Carlos Magno, présente en 1938 la première mise en scène au Brésil de *Roméo et Juliette* de Shakespeare. De 1958 à 1971, Carlos Magno organise des festivals de théâtre universitaire, lesquels décernent des prix (comédiens, mise en scène, dramaturgie) encore extrêmement prisés de nos jours. Le Teatro do Estudante de Pernambuco (Théâtre des Étudiants de Pernambouc, TEP), fondé en 1946 par [Suassuna](#), João Cabral de Melo Neto, [Borba Filho](#), s'assigne comme but la création d'un répertoire théâtral s'incluant dans le cadre de la réalité du Nordeste et faisant appel aux formes de spectacles traditionnelles (*Bumba-meu-boi*, *Pastoril*, *Mamulengo*). Le TEP monte des classiques et des auteurs régionaux, rejetant consciemment toute forme de spectacle frivole, stérile ou commercial mais se démarque aussi d'un art caractérisé par une idéologie politique.

Il propose également, dès 1948, l'activité de A Barraca (la Baraque), groupe ambulant – inspiré de l'expérience de [García Lorca](#) – qui présente des pièces de Suassuna, des spectacles de *Mamulengo* (marionnettes traditionnelles), des chansons.

Au début des années cinquante, naît le Teatro Popular do Nordeste (TPN), où Borba Filho continue son action jusqu'à sa mort en 1968. Le TPN ferme ses portes en 1970.

Le Grupo de Teatro Experimental (Groupe de Théâtre Expérimental, GTE) est fondé par Alfredo Mesquita. Celui-ci, dès 1936, écrit et présente à São Paulo des spectacles mondains mais valorisant le folklore brésilien. Il fonde ensuite la Librairie Jaraguá, lieu de rencontre de l'intelligentsia de São Paulo où se fait l'union de son groupe et des English Players, dirigés par Irene Smallbones. Ainsi naît le GTE (1942-1948) qui présente des classiques, des auteurs contemporains (Sutton Vane, [Williams](#)) et des pièces brésiennes, dont *A mulher do próximo* (*La Femme du voisin*), d'Abílio Pereira de Almeida.

Os Comediantes (Les Comédiens) : fondé à Rio, le groupe, dans lequel on compte le scénographe Tomás Santa Rosa et la comédienne Luiza Barreto Leite, présente son premier spectacle en 1940. Ils s'adjoignent bien vite le metteur en scène polonais [Ziembinski](#). Jovet, alors à Rio, les encourage à s'engager dans la voie de spectacles authentiquement brésiliens et, en 1943, ils montent la seconde pièce de [Rodrigues](#), *Vestido de noiva* (*La Robe de mariée*), dont le retentissement est immense tant sur le public que sur la critique. C'est à ce moment que la notion de metteur en scène remplace celle de régisseur. Ziembinski est le responsable de cet heureux changement. La troupe met fin à ses activités en 1947.

Burkina Fasso : un jeu importé et réapproprié

En Afrique francophone, le théâtre, apporté par l'administration coloniale, est venu se greffer sur des pratiques dramatiques traditionnelles plus ou moins religieuses. Cette greffe n'a pris que dans les milieux intellectuels, car généralement, dans les coutumes africaines, un adulte, à moins d'être casté ([griot](#), forgeron, etc.) ne joue pas. Le jeu est le fait des enfants, c'est-à-dire des personnes non responsables.

Sous le régime de la Révolution populaire et démocratique du Président Sankara (1983-1987), obligation était faite à tous les Comités de défense de la révolution de mener des activités culturelles : tous les villages, tous les quartiers, tous les corps de métiers se sont jetés dans la pratique théâtrale. On trouvait sur scène, sans distinction d'âge, de rang social ou de fonction, tout le peuple mobilisé (avant d'être président, Sankara, dans sa compagnie de commandos, était directeur d'une troupe de théâtre et chef d'un orchestre). Après les changements politiques de 1987, le nouveau pouvoir s'est opposé aux activités culturelles. Celles-ci renaissent pourtant, et il ne se passe pas de mois sans que des associations de nature diverse viennent solliciter « les professionnels » pour les aider à monter un spectacle. Aujourd'hui, le théâtre amateur est devenu un théâtre d'intervention sociale, les personnes qui s'y engagent ont quelque chose à dire au reste de la communauté, à propos de la santé, de l'agriculture, des problèmes d'hygiène et d'environnement... Le théâtre amateur réconcilie le public

avec le théâtre. Il parle les langues locales. À cause de l'absence ou de l'insuffisance de formation (au sens académique) de ses acteurs, ses techniques sont proches de celles des artistes traditionnels qui puisent beaucoup dans l'improvisation. Et lorsque des acteurs sociaux (de vrais chefs coutumiers de quartiers, de vrais mères et pères de famille) deviennent des acteurs, c'est le théâtre qui gagne en visibilité et en crédibilité. Le théâtre amateur est en train de tuer la tradition en démontrant que l'adulte est capable de jouer, de s'amuser, avec des conséquences plus positives pour la société que le jeu accepté de l'enfant.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- La Mise en scène dans le théâtre d'amateurs , Manfred Wekwerth ; texte français de Béatrice Perregaux, Paris : l'Arche, 1971
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb352226030>
- Le poids économique des activités artistiques amateur , Ministère de la culture, Direction de l'administration générale, Département des études et de la prospective ; [réd. par] Romuald Ripon, Paris : Ministère de la culture, Département des études et de la prospective, 1996
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35836998j>
- Les activités artistiques amateur dans le cadre associatif , le rôle des fédérations et des associations nationales, Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'administration générale, Département des études et de la prospective ; [FORS-Recherche sociale] ; rapport de synthèse, Romuald Ripon,..., Paris : Ministère de la culture et de la communication, Département des études et de la prospective, 1997
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36698919x>
- Du théâtre amateur , approche historique et anthropologique, études de Claudette Bryanston, Émilie Chelli, Alexandros Efklidis... [et al.] ; témoignages de Marion Coby, Collectif CNRS, Armand Dreyfus... [et al.] réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Paris : CNRS éd., 2004
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39139145t>
- Le théâtre des amateurs, un théâtre de société(s) , actes du colloque international des 24, 25 et 26 septembre 2004, Le Triangle, Rennes, [organisé par l'ADEC-Maison du théâtre amateur, Théâtre s en Bretagne et le Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle], Saint-Brieuc : Théâtre s en Bretagne, DL 2005
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40212190k>
- Théâtre populaire , panorama du théâtre amateur en Suisse, Sierre : Monographic, 2001
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38997863p>

Rédacteur(s)

[M.-M. MERVANT-ROUX](#) [J. ENCKELL](#) [J. KORCAK](#) [R. ROUX](#)
[J.-P. DAOGO GUINGUANÉ](#)

Éditions Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Lexique théorique et théoriciens](#)

Zone(s) géographique(s) : France Finlande Hongrie Tchéquie Suisse Canada
Brésil Burkina Faso

Période(s) : Moyen âge Renaissance 17ème siècle 18ème siècle 19ème siècle
20ème siècle 21ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : jeu mimésis fiction Loengbacka (R.) Krasa (H.) Hoffmeister (A.) Brundibar Lébl (P.) Pitinsky (J.A.) Dusek (J.) Legault (E.) Pauvres de Paris (les) Trois Mousquetaires (les) Tremblay (L.) Brassard (A.) Belles-Sœurs (les) Shakespeare (W.) Magno (P.C.) Roméo et Juliette Suassuna (A.) Cabral de Melo Neto (J.) Filho (H.B.) Williams (T.) Mesquita (A.) Smallbones (I.) Vane (S.) Pereira de Almeida (A.) A mulher do próximo Ziembinski (Z.M.) Jouvét (L.) Rodrigues (N.) Santa Rosa (T.) Barreto Leite (L.) Vestido de noiva

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-amateur>