

## DE QUELQUES MALENTENDUS SUR LA GÉNÉALOGIE DU THÉÂTRE PUBLIC

La réflexion proposée dans le cadre de cette contribution s'inscrit dans un parcours de recherche qui nous a conduit de l'étude du théâtre public à la généalogie du théâtre populaire<sup>1</sup>.

En effet, après un premier questionnement sur la naissance du service public après la Seconde Guerre mondiale, marquée par le cadre disciplinaire des sciences politiques, nous avons rédigé une thèse de doctorat sur le rôle et l'action de Jeanne Laurent, sous-directeur des spectacles et de la musique au ministère de l'Éducation nationale entre 1946 et 1952, qui contribua à institutionnaliser une politique théâtrale et à instaurer la décentralisation dramatique. Une expérience professionnelle au sein d'un théâtre hérité du mouvement malrucien des maisons de la culture et dont le directeur, Guy Rétoré, se revendiquait de la figure tutélaire de Jean Vilar, a suscité une série de questionnements sur le poids des imaginaires et les effets de mémoire dans la construction des identités professionnelles des artistes du théâtre de service public. Ces interrogations ont nourri le projet collectif « Identité(s) du théâtre public : généalogie d'une catégorie »<sup>2</sup>, qui visait à articuler l'histoire et la mémoire du théâtre public. À l'occasion de ces recherches, nous avons pu constater que les récits historiques sur la naissance du théâtre public après la Seconde Guerre mondiale étaient construits à partir des principes théoriques portés par les pionniers du théâtre populaire, défini ici comme un mouvement historique et politique, qui se développe et se théorise au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles autour de la volonté de se démarquer des pratiques théâtrales de l'époque, caractérisées par le mercantilisme, le divertissement et l'exclusion sociale d'une large partie de la population.

Dans cette perspective, et pour inverser la perspective téléologique généralement adoptée, qui justifie et explique l'imposition de la notion de démocratisation après la Seconde Guerre mondiale à partir des principes théoriques portés par les pionniers du mouvement du théâtre populaire, nous avons exploré sous forme monographique deux figures majeures de l'histoire du théâtre populaire : celle de Romain Rolland, qui écrit une large fresque sur la Révolution française, *Le Théâtre de la Révolution*, cycle dramatique commencé

---

<sup>1</sup> En raison de son caractère panoramique et synthétique, nous reprenons des éléments développés dans plusieurs articles : voir, notamment, Marion Denizot, « Le théâtre populaire comme source du théâtre public ? », *Horizons / Théâtre*, Presses universitaires de Bordeaux, n°1, mars-septembre 2012, p. 12-24 et « Histoire et mémoires du "théâtre populaire" », in Olivier Bara (dir.), *Théâtre et Peuple, De Louis-Sébastien Mercier à Firmin Gémier*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n°332, série « Études théâtrales », n°3, 2017, p. 397-412.

<sup>2</sup> Projet financé par la Maison des Sciences de l'Homme en Bretagne et l'Université de Rennes 2 (2009-2012).

en 1898 et achevé en 1938, influencé par la rédaction d'un essai sur *Le Théâtre du Peuple* publié en 1903<sup>3</sup> et celle du Théâtre du Peuple de Bussang, fondé par Maurice Pottecher dans un village vosgien en 1895<sup>4</sup>. En travaillant au plus proche du contexte historique, au plus proche des expériences singulières qui traversent le mouvement du théâtre populaire, nous avons fait émerger d'autres enjeux que les seules ambitions d'élargissement des publics. Le rapport à la nation est alors apparu comme un des « fondamentaux » des penseurs du théâtre populaire. Mais la première étape a été de faire un état historiographique de l'écriture de l'histoire du théâtre populaire pour en mettre au jour ses dimensions mémorielles.

## L'écriture de l'histoire du théâtre populaire

L'écriture de l'histoire du théâtre populaire a tout d'abord été prise en charge par les militants du théâtre public : il s'agissait de retracer la filiation entre les artistes de la décentralisation dramatique et les pionniers du théâtre populaire. Ainsi, même si Jean Vilar ne souhaite pas « recommencer Romain Rolland »<sup>5</sup>, il a conscience d'inscrire son action dans une histoire et reconnaît que « [...] précédant l'action de Gémier, existait le livre de Romain Rolland »<sup>6</sup>. Il rend hommage aussi bien à Firmin Gémier<sup>7</sup> qu'à Maurice Pottecher<sup>8</sup>.

Hubert Gignoux, fondateur du Centre dramatique de l'Ouest en 1949, puis directeur du Centre dramatique de l'Est de 1957 à 1971, publie en 1989 un ouvrage dont le titre informe sur la construction mémorielle dont le théâtre populaire devient l'objet : *Histoire d'une famille théâtrale. Jacques Copeau, Léon Chancerel, Les Comédiens-Routiers, la Décentralisation dramatique*<sup>9</sup>. Entre le témoignage et le rappel de faits historiques, l'ouvrage reprend un *topos* du théâtre subventionné : les tenants du théâtre public – en particulier ceux qui œuvrent au sein des institutions décentralisées – formeraient une vaste « famille » théâtrale, liée par un *ethos* commun : celui du service public. Hubert Gignoux met en valeur la filiation entre Jacques Copeau, le Cartel et la décentralisation dramatique, témoignant ainsi que le théâtre populaire se constitue autour des apports du théâtre d'art.

<sup>3</sup> Voir Marion Denizot, *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : théâtre populaire et récit national*, Paris, Honoré Champion, 2013.

<sup>4</sup> Voir Bénédicte Boisson et Marion Denizot, *Le Théâtre du Peuple de Bussang : cent vingt ans d'histoire*, Arles, Actes Sud, 2015.

<sup>5</sup> Jean Vilar, « Je cherche un jeune poète violent [1957], *Théâtre, service public et autres textes*, Paris, Gallimard, 1975, rééd. 1986, p. 203-219 (p. 205).

<sup>6</sup> Jean Vilar, « Firmin Gémier [1969], *Ibid.*, p. 392-400 (p. 398).

<sup>7</sup> « Reconnaissance à Firmin Tonnerre, dit "Gémier", fils d'aubergiste, natif d'Aubervilliers », *Ibid.*, p. 400.

<sup>8</sup> Lettre manuscrite reproduite in Georgette Jeanclaude, *Un poète précurseur. Maurice Pottecher et le Théâtre du Peuple*, Bussang/Vosges, 1960, p. 9.

<sup>9</sup> Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale. Jacques Copeau, Léon Chancerel, Les Comédiens-Routiers, la Décentralisation dramatique*, Lausanne, Éditions de l'Aire/Anrat, 1984.

Désireux d'inscrire la filiation du théâtre populaire dans une perspective historique plus ample, Claude Mossé, Melly Puaux et Paul Puaux brossent, pour leur part, *L'Aventure du théâtre populaire d'Épidaure à Avignon*<sup>10</sup>. Signé par ceux qui ont œuvré pour l'ouverture de la Maison Jean-Vilar à Avignon, chargée de « perpétuer l'idée du spectacle dont rêvait le maître »<sup>11</sup>, cette contribution, à destination d'un large public, retrace, de manière strictement chronologique, les différentes configurations historiques et/ou artistiques, au cours desquelles le peuple aurait été destinataire ou associé à l'événement théâtral. Pour ouvrir la seconde partie, consacrée au « parcours moderne », les auteurs dressent une carte des filiations, instaurant Maurice Pottecher et Romain Rolland comme pères fondateurs<sup>12</sup>. Ils reprennent la perspective finaliste de l'ouvrage d'André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée. De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*<sup>13</sup>, qui inscrit dans le fleuve de l'histoire du théâtre, l'assèchement de celui du théâtre populaire à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, sa renaissance à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et son épanouissement dans la décentralisation dramatique.

Plus distancées et analytiques, mais tout aussi militantes, les publications de la Maison Jean-Vilar reprennent cette approche familiale, comme en témoigne le titre de l'*opus* rédigé par Emmanuelle Loyer : *Familles de scènes en liberté*<sup>14</sup>. Elles contribuent, certes, à une connaissance historique des diverses composantes du mouvement du théâtre populaire, mais elles participent fortement à la construction de cette mémoire du théâtre public, en mettant en avant les idées de filiation et d'héritage, notamment celui, glorieux pour la civilisation occidentale, de l'origine grecque du théâtre.

Ces approches unanimistes, qui n'évitent pas, dans certains cas, et avec plus ou moins de force, la nostalgie, l'héroïsation, voire l'hagiographie, présentent le mouvement du théâtre populaire sous l'angle du *continuum* historique, masquant les divergences entre ses partisans. Le répertoire est cependant un enjeu qui témoigne explicitement de conceptions distinctes, voire conflictuelles.

## Le répertoire comme enjeu de débats

Lorsque le mouvement du théâtre populaire se constitue, le principal sujet de débats concerne le répertoire. Pour simplifier, nous pouvons déterminer deux postures : une posture libérale et peu directive et, au contraire, une forme de

<sup>10</sup> Claude Mossé, Melly Puaux et Paul Puaux, *L'Aventure du théâtre populaire d'Épidaure à Avignon*, Monaco, Éditions du Rocher, L'Échappée belle, 1996.

<sup>11</sup> *Ibid.*, Quatrième de couverture.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>13</sup> André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée. De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, avant-propos de Jean Dasté, Paris, Nizet, 1992.

<sup>14</sup> Emmanuelle Loyer, *Familles de scènes en liberté. Théâtre citoyen 2<sup>nde</sup> époque*, Avignon, Association Jean-Vilar, 1998.

théorie du théâtre populaire, illustrée par les écrits de Romain Rolland et de Maurice Pottecher.

Ainsi, Eugène Morel, conservateur adjoint à la Bibliothèque nationale, écrivain et auteur dramatique, qui a remporté, en 1900, le concours lancé par la *Revue d'Art dramatique* pour élaborer un projet de théâtre populaire, ne s'intéresse qu'aux conditions matérielles de l'édification d'un théâtre ouvert au peuple<sup>15</sup>. Concernant le répertoire, son avis est tranché : « Cela ne nous regarde pas »<sup>16</sup>, estime-il. Eugène Morel encourage l'éclectisme du répertoire et s'en remet au jugement des directeurs de théâtre pour constituer le futur répertoire du théâtre populaire, à l'image de ce que la première université populaire, la Coopération des idées, créée en 1899 par Georges Deherme, au 157 rue du faubourg Saint-Antoine, a commencé à mettre en œuvre. En effet, dans le cadre de cette université populaire, Henri Dargel anime, de 1899 à 1901, un Théâtre du Peuple, pour lequel il monte, durant ces trois années, quelque deux cents pièces, d'un répertoire extrêmement varié, allant des farces médiévales aux Classiques français et aux drames romantiques, en passant par le vaudeville, les « comédies mondaines » – l'expression est de Romain Rolland<sup>17</sup> – ou le drame social.

À l'encontre d'une programmation établie pour satisfaire la pluralité des goûts des spectateurs, en prenant en compte la diversité sociale, Romain Rolland promeut un répertoire qui s'attache à « améliorer peu à peu le goût du public »<sup>18</sup>, le théâtre se voyant attribuer une fonction éducative. La singularité de Rolland repose sur le projet de créer un nouveau répertoire qui réponde étroitement à la volonté d'établir une société nouvelle, débarrassée des pesanteurs et des conventions bourgeoises, inspirée par les valeurs humanistes du socialisme ; il s'agit d'un projet vitaliste, visant à la régénération du théâtre et de la société.

Romain Rolland rejoint ici son ami, Maurice Pottecher. « Faute d'œuvres qu'il ne trouvait pas dans le répertoire courant »<sup>19</sup>, celui-ci compose pour le Théâtre du Peuple un répertoire spécifique, mêlant différents genres (comédie, drame, tragédie, farce...) et différentes inspirations (pièces historiques, drames légendaires, études de mœurs campagnardes, sujets folkloriques...), mais dont le fil conducteur est la volonté de réunir, dans le cadre de la représentation théâtrale, l'ensemble des composantes du peuple, pour accomplir une œuvre de fraternisation au service du progrès et de la raison. Insistant sur l'adéquation entre le répertoire et le cadre rural du Théâtre du Peuple de Bussang, qui favorise

<sup>15</sup> Voir Marco Consolini, « «Comme à une fête intime». Eugène Morel et le projet de Théâtre populaire », *Théâtre Public*, n°179, 4<sup>ème</sup> trimestre 2005, p. 22-26.

<sup>16</sup> Eugène Morel, « Projet de théâtres populaires », *Revue d'Art dramatique*, décembre 1900, p. 1115-1186 (p. 1151).

<sup>17</sup> Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple* [1903], édition préfacée et annotée par Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003, p. 88.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>19</sup> Maurice Pottecher, « Théâtre du Peuple et théâtre populaire. Une expression d'art dramatique », *Revue hebdomadaire*, 9 août 1913, p. 218-228 (p. 219).

l'expression de la joie et de l'énergie vitale suscitées par la magie théâtrale liée au cadre spécifique de la représentation, Maurice Pottecher n'estime pas que le théâtre qu'il a fondé puisse constituer un modèle. En écrivain et dramaturge, Romain Rolland s'attache, pour sa part, à déterminer les caractères du répertoire du théâtre populaire, reprenant, pour ce qui concerne les conditions matérielles de son établissement, les propositions d'Eugène Morel.

Ainsi, la première partie de son essai, *Le Théâtre du Peuple*, publié en 1903, mais rédigé entre 1899 et 1900 (en reprenant des textes publiés par la *Revue d'art dramatique*), revient sur « le théâtre du passé », dont il rejette la capacité à former le répertoire du théâtre populaire, parce que « la vie ne peut être liée à la mort »<sup>20</sup>. Romain Rolland condamne tout aussi bien la comédie de Molière, le théâtre classique, le répertoire romantique, le théâtre hérité du drame bourgeois du XVIII<sup>e</sup> siècle ou la comédie bourgeoise contemporaine. Enfin, sans remettre en question la valeur intrinsèque du répertoire étranger, Rolland en conteste le possible transfert culturel. Loin d'une conception de la valeur universelle de l'art – que l'on retrouve chez Jean Vilar, qui écrit en 1955 : « Pour moi, théâtre populaire, cela veut dire théâtre universel »<sup>21</sup> – Romain Rolland insiste sur la nécessité de proposer au peuple un art inscrit dans son temps et dans son histoire.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage, Romain Rolland définit le « théâtre nouveau », en énonçant trois conditions. Le théâtre populaire doit être un « délassement », une « source d'énergie » et une « lumière pour l'intelligence »<sup>22</sup>. Éduquer et distraire, tout en s'adressant à la raison ; Romain Rolland s'inscrit ici dans la tradition du théâtre joué dans les collèges de l'Ancien Régime<sup>23</sup>, et, plus globalement, dans l'héritage des Encyclopédistes (Diderot et Mercier) et dans celui de Lessing. Mais c'est surtout autour de la question de l'action que doit s'orienter le nouveau répertoire<sup>24</sup>. Le genre que l'écrivain affectionne ressort de ce qu'il nomme « l'épopée historique ». En effet, l'auteur encourage les dramaturges à revenir vers l'histoire du peuple français et insiste sur la richesse des passions humaines qui peuvent nourrir l'écriture de drames. En rejetant tout chauvinisme, le théâtre de l'épopée nationale doit conduire à la fraternité entre les membres d'une même nation, mais aussi à la compréhension des autres peuples, et en particulier, des voisins européens. Cet appel est directement mis en pratique dans les premières œuvres du *Théâtre de la Révolution*, et notamment dans *Le Quatorze Juillet* (1902).

<sup>20</sup> Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, op. cit., p. 31.

<sup>21</sup> Jean Vilar, « Jean Vilar s'explique... [Bref, n°7, 15 octobre 1955], *Théâtre, service public et autres textes*, op. cit., p. 188-191 (p. 188).

<sup>22</sup> Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, op. cit., p. 96-98.

<sup>23</sup> Voir Anne Piéjus, *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2007.

<sup>24</sup> Voir Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, op. cit., p. 98.

Au-delà de ces divergences concernant le répertoire, le mouvement du théâtre populaire émerge et se développe dans un contexte historique de crise nationale ; la pensée de la nation irrigue ainsi les idéaux portés par les discours.

## Une pensée de la nation

En effet, le mouvement du théâtre populaire apparaît alors que la République est fragilisée : l'humiliation de la défaite de 1871 suscite un esprit de revanche, incarné par le général Boulanger, élu député du « parti national » à Nancy en 1889. La fondation de la Société des droits de l'homme marque le sursaut républicain, conduit par Georges Clémenceau. Malgré la fin du boulangisme, la condamnation du capitaine Alfred Dreyfus pour haute trahison en 1894 exacerbe les divisions idéologiques, apaisées en juin 1899 par la constitution du gouvernement de « défense républicaine » de René Waldeck-Rousseau. Les débats et les projets autour du théâtre populaire émergent dans ce contexte d'exacerbation des nationalismes. Le rapport à la nation du théâtre populaire repose sur trois conceptions distinctes : une pensée intégratrice ; particulariste et, enfin, universaliste de la nation.

En précisant dans la présentation des personnages que le « peuple » doit inclure des personnes de « toutes classes et de tous les âges »<sup>25</sup>, Romain Rolland s'inscrit dans l'héritage de Jules Michelet, qui fait du peuple le sujet et l'acteur de l'histoire et définit la nation comme « qualité de l'être collectif »<sup>26</sup>. En montrant l'unité du peuple contre la tyrannie, Romain Rolland célèbre, implicitement, l'union républicaine, que les crises de régime successives menacent d'affaiblir<sup>27</sup>. Ce retour vers le passé comporte deux fonctions : d'une part, une forme d'action sur le présent, pour la défense républicaine et, d'autre part, une fonction éducative, que l'on retrouve dans l'historicisme pédagogique de Jules Michelet et que la Troisième République met en œuvre avec les lois de Jules Ferry sur l'éducation. Diffuser l'histoire de la Révolution, qui scelle la naissance de la nation en tant que destin commun, contribue à révéler au peuple son existence en tant qu'expression d'une communauté unie. Le théâtre, grâce à sa dimension éducative, permet, non seulement, d'asseoir la République, mais aussi de créer de la communion et du lien. Ainsi, la « fête révolutionnaire » prévue à la fin du *Quatorze Juillet*, cherche à faire surgir une sorte de « réconciliation nationale », grâce au partage d'une émotion commune. Firmin Gémier, qui met en scène l'œuvre au Théâtre de la

<sup>25</sup> Romain Rolland, *Théâtre de la Révolution*, t. 1, « Préface de juin 1901 », *Le Quatorze juillet* [1901], Paris, Albin Michel, Le Cercle du Bibliophile, 1972, p. 100.

<sup>26</sup> Alain Pessin, *Le Mythe du peuple et la société française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1992, p. 112.

<sup>27</sup> Pour une analyse plus détaillée, voir Marion Denizot, « Le *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland : versant esthétique du *Théâtre du Peuple* ? », in Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 193-203.

Renaissance en 1902, répond aux intentions de Romain Rolland. En effet, influencé par le théâtre social qui naît sur la scène du Théâtre-Libre d'André Antoine, Firmin Gémier est un de ceux qui expriment avec le plus de lyrisme l'attachement au peuple et à la nation. Il sent, dit-il, l'âme du peuple « vivre, palpiter ». Il a « la douce et sublime sensation de poser la main sur le cœur de la Nation »<sup>28</sup>.

Bien que davantage préoccupé par la constitution d'un répertoire proche des traditions vosgiennes, Maurice Pottecher défend lui aussi une conception républicaine de la nation<sup>29</sup>. Ainsi, pour les célébrations du centenaire de la République, en 1892, il monte, dans son village natal, à Bussang, *Le Médecin malgré lui*, dont il transpose le texte des paysans en dialecte. Le succès de la pièce l'encourage à créer le Théâtre du Peuple trois ans plus tard ; ce geste témoigne déjà d'une conception de la nation qui inclut et unit l'ensemble du territoire, y compris les provinces qui affichent fièrement leur particularisme linguistique. Avec *Liberté* (1898), dont l'action se situe pendant la Révolution, dans un village vosgien, alors que « la patrie est en danger », Maurice Pottecher rend hommage à la ferveur patriote et aux valeurs de liberté et d'égalité. En 1904, il poursuit le « récit national », en montant une *Passion de Jeanne d'Arc*, vibrant témoignage de l'amour du peuple pour sa patrie : l'auteur, qui s'est éloigné de la foi catholique, justifie l'action de Jeanne d'Arc pour sauver la France de l'ennemi anglais par l'appel du peuple et non par celui de Dieu<sup>30</sup>.

Ces quelques exemples montrent que la naissance du théâtre populaire est concomitante d'une conception intégratrice de la nation, définie au XVIII<sup>e</sup> siècle par la dimension spirituelle attribuée à la souveraineté nationale ; il s'agit, en effet, pour reprendre les termes de Marcel Gauchet, de privilégier la « communion mystique de la nation avec l'assemblée de ses représentants », pour asseoir la conquête de la liberté<sup>31</sup>. La célèbre définition du théâtre populaire de Jean Vilar – « réunir, dans les travées de la communion dramatique, le petit boutiquier de

<sup>28</sup> Firmin Gémier, *Ère nouvelle*, 7 novembre 1920, cité par Catherine Faivre-Zellner, *Firmin Gémier. Héraut du théâtre populaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2006, p. 43.

<sup>29</sup> Suite à la défaite des troupes françaises à Sedan (septembre 1970) et au traité de Francfort qui reconnaît la perte des départements du Haut-Rhin, du Bas-Rhin et de la Moselle, assortie d'une indemnité versée à l'Allemagne (janvier 1971), certains hommes de lettres et historiens, comme Ernest Renan, Hippolyte Taine ou Jules Michelet défendent l'idée selon laquelle la nation résulte d'une « libre association de peuples libres ». Ils reprennent la conception révolutionnaire de la nation « une et indivisible » inscrite dans la Constitution de 1791. Il revient à Ernest Renan (1823-1892) d'avoir défini la conception officielle de la nation française fondée sur la défense des idéaux républicains. Voir Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une Nation ?* [1882], dans *Qu'est-ce qu'une Nation ? et autres écrits politiques*, présentation de Raoul Girardet, Imprimerie nationale Éditions, 1996.

<sup>30</sup> Voir Marion Denizot, « *La Passion de Jeanne d'Arc* de Maurice Pottecher ou le mythe national revisité », *Le Paon d'Héra*, Éditions du Murmure, n°8, septembre 2011, p. 129-143.

<sup>31</sup> Marcel Gauchet, *La Révolution des pouvoirs. La souveraineté, le peuple et la représentation. 1789-1799*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1995, p. 10.

Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé »<sup>32</sup> – reprend cette mystique de l'unité qui domine la Révolution française.

Pourtant, cette pensée républicaine de la nation cohabite, contrairement à des représentations parfois trop hâtives et trop simplistes, avec une pensée particulariste de la nation. Ainsi, en créant en 1895 le Théâtre du Peuple, dans un village à la frontière de l'Allemagne, Maurice Pottecher souhaite renouveler la forme théâtrale, après des expériences parisiennes qu'il juge décevantes. Il définit tout d'abord un répertoire écrit pour le public local, dans sa langue actuelle. Les sujets sont prioritairement issus des traditions légendaires, des mythes du pays, de l'étude des mœurs vosgiennes, de ce que l'on pourrait nommer le « folklore local ». *Le Diable marchand de goutte* (1895) ou *Le Sotré de Noël* (1897) s'inspirent ainsi de légendes vosgiennes.

L'expérience de Maurice Pottecher à Bussang peut, dans une certaine mesure, être rapprochée de celle de Jacques Copeau et de celle des copiaus en Bourgogne (1924-1929), même s'il convient de ne pas confondre ces deux aventures. En effet, il est difficile d'identifier l'expérience des copiaus au seul Jacques Copeau, puisque la troupe prend progressivement une véritable autonomie, ce dernier la délaissant pour des projets plus personnels. Par ailleurs, le but premier de ce qui s'apparente à une fuite de Paris, est de poursuivre le projet de formation de l'acteur inauguré à l'École du Théâtre du Vieux-Colombier. Si aucune considération sur le public ne fonde la décision de s'installer en Bourgogne, peu à peu, Jacques Copeau semble découvrir un rapport particulier à celui-ci, qui contribue à expliquer son attachement progressif à la notion de théâtre populaire. Ainsi, l'expérience bourguignonne permet à Jacques Copeau de tester auprès des habitants un répertoire qui diffère singulièrement de celui du Théâtre du Vieux-Colombier. En 1925, la troupe compose un spectacle collectif intitulé *Célébration de la Vigne et du Vin*, sur commande de la municipalité de Nuits-Saint-Georges qui souhaite rehausser l'éclat de la grande fête annuelle des vendanges. L'année 1926 est marquée par la création de *L'Illusion*, pièce écrite par Jacques Copeau, qui mêle *La Célestine* de Fernando de Rojas et *L'Illusion comique* de Corneille et qui inaugure ce que Jacques Copeau nomme « La Comédie nouvelle », équivalent français de la *commedia dell'arte*, dont il estime qu'elle est la forme même du théâtre populaire.

Cette quête des origines et des racines (confortée par les références récurrentes de Jacques Copeau au théâtre antique et au théâtre médiéval), cet intérêt pour les coutumes locales, cet attachement aux traditions, y compris dans la rénovation, constituent des éléments permettant d'explorer un héritage insuffisamment pris en compte dans l'histoire du théâtre populaire, qui renverrait à une filiation « allemande » de la nation et, notamment, à Johann Gottfried

<sup>32</sup> Jean Vilar, « Petit manifeste de Suresnes » [1951], in Jean Vilar, *Le théâtre, service public* [1975], *op.cit.*, p. 147.



Herder pour qui la langue demeure l'expression d'une communauté « naturelle », qu'il nomme *Volk*, et qui conduit à l'exaltation des « couleurs locales » et de l'authenticité « originelle ». En cela, la tradition « allemande » rompt avec l'héritage des Lumières, qui ignore les réalités concrètes des peuples, pour promouvoir un « citoyen » abstrait, que la nature humaine universelle transcende. La conception du répertoire chez Maurice Pottecher et chez Jacques Copeau articule cette fonction de défense particulariste des richesses culturelles locales avec une vision proprement nationale. Ce qui renvoie à une conception barrésienne<sup>33</sup>, qui défend le sentiment de fierté nationale, tout en acceptant un rapport particulariste à la nation : les provinces françaises sont pour Maurice Barrès autant « d'expression particulières d'un même génie national »<sup>34</sup>.

Enfin, une troisième forme de rapport à la nation, universaliste, se développe après la Seconde Guerre mondiale, dans un contexte politique fort différent, mais dans lequel l'unité nationale est de nouveau questionnée. L'expérience du Théâtre National Populaire (TNP) de Jean Vilar, qui incarne dans les années 1950 et 1960 le modèle du théâtre populaire – modèle qui sera interrogé puis contesté dès le milieu des années 1950 et, plus fondamentalement, en mai 1968 – engage un autre rapport à la nation, plus proche d'une conception universaliste de celle-ci. C'est, notamment, à travers le répertoire que s'exprime cet enjeu.

Dans un article de 1960, paru dans la revue *Théâtre populaire*, Jean Vilar explicite la critique qui lui est faite, à savoir que le répertoire du TNP serait composé d'ouvrages marqués du « sceau infamant de la culture dite bourgeoise »<sup>35</sup>. Or, il justifie qu'en dehors de Bertolt Brecht et de Sean O'Casey, il ne trouve pas de « pièces écrites pour les masses d'aujourd'hui »<sup>36</sup>, ce qui l'oblige à se « rabattre » sur des Classiques. Pourtant, au-delà de raisons artistiques ou plus prosaïques (adaptation aux vastes dimensions du plateau et de la salle de Chaillot et adaptation au plein air dans le cadre du Festival d'Avignon), le choix du répertoire répond à la mission intégratrice et éducative du TNP, que l'on peut décliner selon deux idées. D'une part, ces œuvres font partie d'un patrimoine commun, accessible et compréhensible par tous. D'autre part, ces œuvres sont le moyen pour le peuple, c'est-à-dire pour l'ensemble de la communauté, de se réapproprier un patrimoine qui a été confisqué par la bourgeoisie. Il s'agit de démontrer que ces chefs d'œuvres du passé ne sont pas le domaine réservé de l'élite intellectuelle, mais ont une dimension universelle, qui peut toucher l'ensemble des composantes sociologiques de la nation.

<sup>33</sup> Voir Marion Denizot, « Une généalogie méconnue du théâtre populaire en France : Jacques Copeau, le régime de Vichy et l'influence de la tradition barrésienne », *L'Annuaire Théâtral*, n°45, 2010, p. 137-151.

<sup>34</sup> Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1985, p. 35.

<sup>35</sup> Jean Vilar, « Mémoire », *Théâtre populaire*, n°40, 4<sup>ème</sup> trimestre 1960, p. 1.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 2.

Cette mission confiée au répertoire classique rend compte d'une conception universaliste de la culture au sein de laquelle le répertoire permet de contribuer au rayonnement de la France. Cette conception s'inscrit dans un contexte bien différent de celui de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : dans les années cinquante, la France fait partie du concert des Nations, en tant que membre du Conseil de l'Organisation des Nations Unies (ONU). La coalition dont elle faisait partie est sortie vainqueur des deux guerres mondiales et elle assume désormais son statut de puissance internationale. Pour affirmer son rôle et sa place, il faut que la France fasse coïncider son rayonnement culturel et sa puissance effective. Le fait de privilégier les Classiques peut apparaître comme une réponse à cette ambition de « rattraper le retard » en accompagnant la massification scolaire.

Par ailleurs, le contexte politique de la Libération renvoie à une conception de la nation qui insiste sur le partage volontaire de valeurs et de patrimoine communs, ce qui n'est pas sans évoquer la conférence d'Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une Nation ?* (1882), dans lequel celui-ci définit la nation comme une association de personnes unies par des liens contractuels et manifestant leur volonté de vivre sous les mêmes lois. On devient membre d'une nation par une adhésion libre et volontaire. Cette conception trouve un écho plus contemporain dans les propos d'Ernest Gellner pour lequel « il est essentiel que chaque citoyen apprenne à l'école primaire le langage standardisé et centralisé »<sup>37</sup>. Pour celui-ci, la nation repose sur le partage d'une culture commune, définie comme « système d'idées, de signes, d'associations et de modes de comportements et de communication »<sup>38</sup>. En mettant la culture au cœur de la définition de la nation, Ernest Gellner montre comment celle-ci agit dans la construction de la nation et dans celle du sentiment national.

Dès lors, la socialisation politique des citoyens, mise en œuvre par l'État, devient cruciale puisque c'est elle qui produit la nouvelle culture donnant aux citoyens leur propre identité. Le TNP de Jean Vilar s'inscrit bien dans cette perspective politique, en contribuant à l'approfondissement du sentiment d'identité nationale.

### **Penser un référentiel du théâtre public à partir de la généalogie du théâtre populaire**

L'intérêt porté à la dimension nationale – sous ses différentes acceptions – des expériences du théâtre populaire permet de modifier la perspective à partir de laquelle le théâtre public est d'ordinaire examiné. En effet, on retient la référence au théâtre populaire, dans la généalogie du théâtre public, prioritairement dans sa dimension sociologique d'élargissement et de diversification des pratiques culturelles. Dès lors, il est aisé d'assimiler l'échec de la démocratisation

<sup>37</sup> Ernest Gellner, *Culture, Identity and Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 6-7 et p. 16-17.

<sup>38</sup> Ernest Gellner, *Nations et nationalisme* [1983], Paris, Payot, 1989, p. 19.

culturelle, dont le discours s'appuie sur la publication régulière des données statistiques sur les pratiques culturelles des Français<sup>39</sup>, à la faillite du projet politique du théâtre populaire : l'idéal de démocratisation se brise devant la sévérité des chiffres des taux de fréquentation des équipements culturels. L'utopie du théâtre populaire aurait ainsi échoué, car les résultats socio-démographiques de la composition du public ne correspondraient pas aux objectifs du projet initial. Cette analyse omet le rôle de la construction nationale et républicaine dans l'émergence et la théorisation du théâtre populaire et, partant, dans l'institutionnalisation du théâtre public. En effet, le théâtre public se construit à partir d'une vision de la nation tout à la fois républicaine, universelle et particulière. Cette représentation explique que l'institutionnalisation de la politique culturelle en France s'accompagne moins de « principes d'action »<sup>40</sup> concrets pour réduire les difficultés d'accès à la culture que de discours affirmant la valeur de partage d'un patrimoine culturel universel. Cette vision du monde confère à l'art et à la culture le pouvoir d'émanciper l'individu, d'éduquer le citoyen et de contribuer à l'édification d'une communauté nationale. La force du modèle tient alors dans l'adhésion de toutes les classes de la société, des élites économiques et politiques à ceux qui sont éloignés des savoirs académiques et des pratiques culturelles « cultivées ».

Lorsque ce principe d'adhésion s'émousse, lorsque les valeurs constitutives du modèle sont remplacées par d'autres, ce *référentiel* perd sa fonction d'argument de légitimité politique. L'apparition, ces dernières décennies, de nouveaux paradigmes d'action publique remettent profondément en question les bases idéologiques et théoriques de la construction du théâtre public. Ainsi, la pensée libérale conduit à une approche de l'action culturelle à partir de ses coûts, plutôt qu'en fonction de ses effets sur l'individu, le citoyen et la cohésion sociale. De même, la mondialisation des échanges, la construction politique de communautés supra-nationales, mais aussi la dévalorisation du politique au profit de logiques économiques et financières, contribuent à disjoindre l'assimilation entre nation et peuple. Enfin – et plus fondamentalement, puisque le principe est désormais inscrit dans la loi<sup>41</sup> – la référence à la notion de droits culturels oblige à revoir ce qui constitue un des principes hérités de la Révolution française et au cœur de la notion de démocratisation de la culture, à savoir la croyance selon laquelle une culture nationale et partagée constitue le lien suprême de la nation en

<sup>39</sup> Voir, pour la plus récente enquête, Philippe Lombardo et Loup Wolff, *Cinquante ans de pratiques culturelles en France*, Collection Culture études, 2020.

<sup>40</sup> Les « principes d'actions » du *référentiel* sont destinés à atténuer la différence entre le « réel perçu et le réel souhaité ». Pierre Muller, « Les politiques publiques comme construction d'un rapport au monde », in Alain Faure, Gilles Pollet et Philippe Warin (dir.), *La Construction du sens dans les politiques publiques. Débat autour de la notion de référentiel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », 1990, p. 159.

<sup>41</sup> Les droits culturels sont cités dans la loi du 7 août 2015 portant nouvelle organisation territoriale de la République (loi NOTRe) et dans la loi relative à la liberté de la Création, à l'Architecture et au Patrimoine du 7 juillet 2016.

ce qu'elle parvient à faire le lien entre des citoyens, aux origines et aux traditions distinctes, égaux au sein de la communauté nationale. Dans un contexte politique en profonde mutation, la remise en cause de l'*idéal* du théâtre populaire, formé historiquement dans un rapport à la nation protéiforme et complexe, contribue alors à expliquer les inquiétudes qui traversent le théâtre public.

La démarche historique que nous avons suivie et qui emprunte tant à la micro-histoire qu'à la monographie, nous a permis de formuler une hypothèse sur l'origine des malentendus qui frappent le théâtre public en France, et, plus généralement, les politiques d'intervention publique en matière culturelle : le théâtre populaire serait avant tout un *idéal* politique reposant sur une pensée de la nation. Ce parcours de recherche, qui se réclame d'une approche généalogique et qui s'appuie sur la mise en lumière des engagements et des batailles, menés par les porteurs de valeurs, d'idées, d'intérêts, que sont les protagonistes de l'histoire du théâtre public, pourrait alors conduire à définir le terme de « généalogie » dans un sens foucauldien, en ce sens où la généalogie renvoie à des enjeux conflictuels et bouscule la linéarité des formes<sup>42</sup>.

En considérant les « pratiques » et les « discours » dans leur historicité, contre une perception de l'histoire selon les paradigmes de l'« idéologie » et de la « croyance », Michel Foucault rappelle que les configurations historiques singulières modèlent ce que le sens commun peut nous faire prendre comme des « invariants »<sup>43</sup>. L'injonction de rapporter les prétendus « objets naturels » (dans le sens où ils « iraient de soi ») à des pratiques datées, qui permettent de les objectiviser, forme aujourd'hui une voie privilégiée de compréhension et d'explication de l'histoire, de même que la reconnaissance d'une dialectique entre continuum et événement historique prévient toute écriture de l'histoire de nature téléologique. Dans cette perspective, le théâtre populaire et le théâtre public se sont révélés les produits d'une configuration historique dont nous avons tenté de mettre au jour les pratiques et les discours, afin d'ouvrir sur une meilleure appréhension des enjeux contemporains.

Marion DENIZOT  
Rennes

<sup>42</sup> Voir Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, coll. « NRF », 1969.

<sup>43</sup> Paul Veyne, « Foucault révolutionne l'histoire [1978] », in *Comment on écrit l'histoire* [1971], Seuil, coll. « Points Histoire », 1996, p. 385-429 (p. 386).