

Faculté de philosophie, arts et lettres

Quand le théâtre amateur se met au service du théâtre populaire du tournant des XIX^e et XX^e siècles en France...

Le cas de figure du Théâtre du Peuple de Bussang.

Auteur : Grégoire Gourdange

Promoteur : Jonathan Châtel

Lecteur(s) :

Année académique 2023-2024

Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée : pratiques et métiers du théâtre

REMERCIEMENTS

À mon promoteur Jonathan Châtel, pour m'avoir judicieusement et souplement aiguillé dans l'orientation et la réalisation de ce travail.

À ma famille, pour sa compréhension, son soutien continu, sa bienveillance ainsi que ses nombreux coups de main toujours précieux (et ses quelques « coups de pieds » toujours nécessaires) !

À mes grands-parents, Éliane Kegels et Yerri Barnich, pour leur générosité ainsi que leur accueil durant mes « semaines de résidences arlonnaises estivales ». Un remerciement tout particulier à ma grand-maman, ma relectrice et complice de mémoire.

À mon frère, Clément Maertens, source intarissable d'inspiration et de réconforts lors de l'aridité de l'été 2023 et durant l'entièreté de ce travail.

À mes ami·es : Thibault, Mégane, Madeline, Jarod, Héloïse, Constantine et bien d'autres encore pour leur soutien, leur écoute, leurs conseils et plus simplement, leur amitié. Sans oublier leur ténacité face à mes refus de proposition de sortie qui doivent à peu près égaler le nombre de pages de ce travail...

À Héloïse Erhard, Chargée des relations avec les publics du Théâtre du Peuple de Bussang, pour m'avoir fait découvrir les « coulisses » de ce théâtre avec entrain et pédagogie.

Et à toutes ces personnes qui, de près ou de loin, ont contribué sans même parfois le savoir à la réalisation et à l'aboutissement de ce travail.

Merci.

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	2
AVANT-PROPOS	6
INTRODUCTION	7
PARTIE I – Le théâtre populaire	14
Chapitre 1 : Remarque préliminaire	14
1) Premier sens : un théâtre d’une époque nouvelle	14
2) Deuxième et troisième sens : un théâtre qui s’adresse au « peuple ».....	15
3) Sens privilégié	20
Chapitre 2 : Contexte d’émergence	21
1) Aux origines sociales, économiques et culturelles du théâtre populaire en France .	21
A) Période pré-XIX ^e siècle	21
B) Période du XIX ^e siècle	25
Chapitre 3 : Les combats du théâtre populaire	31
1) Retour sur la <i>Revue d’art dramatique</i> et le <i>Théâtre du Peuple</i>	31
2) Les finalités du théâtre populaire	35
A) Réunir	36
I. À l’échelle du mouvement	36
a) Un enjeu structurant	36
b) La fonction éducative et moralisatrice du théâtre	37
II. À l’échelle du théâtre.....	38
a) Le répertoire	38
Première déclinaison de la « nation ».....	39
Seconde déclinaison de la « nation »	43
b) Des pièces aux procédés éducatifs	44
c) Le lieu théâtral.....	48
B) Rompre	49
I. A l’échelle du mouvement	49
II. À l’échelle du théâtre.....	51
a) Le répertoire	51
b) Les comédien·nes	52
PARTIE II – Le théâtre amateur.....	53
Chapitre 1 : Déconstruction	53
1) Analyse historique de l’étymologie de l’« amateur »	53
2) L’« amateur » dans le champs théâtral.....	55
A) À l’origine : une identité à part entière	55
B) À l’époque contemporaine : une identité assujettie	57

C) A notre époque : vers une redécouverte progressive de l'identité du théâtre amateur ?	59
Chapitre 2 : Reconstruction	62
1) Théâtre amateur et société	63
A) La perspective historique de Koningson	64
B) Un théâtre sociétal	66
C) Un théâtre social	67
I. Fonctionnement intra-groupe	68
a) La compagnie, la troupe	68
b) L'interchangeabilité des fonctions	69
II. Fonctionnement extra-groupe	70
a) Enracinement social	70
Entre continuité et rupture	70
La formation d'une « micro-structure sociale »	72
b) Enracinement local	72
2) Le théâtre amateur et son public	73
A) <i>Interconnaissance</i>	74
B) <i>Interactivité</i>	74
C) <i>Communauté</i>	75
PARTIE III – Le Théâtre du Peuple de Bussang	77
Chapitre 1 : Années fondatrices	77
1) Le projet de Maurice Pottecher	77
2) La fondation du Théâtre du Peuple de Bussang en deux dates	79
Chapitre 2 : Un théâtre populaire	80
1) Réunir	81
A) Le répertoire du Théâtre du Peuple	81
I. Un discours universel, national	83
II. Un ancrage local	84
III. Une visée morale, un souci de plaire	86
B) Les représentations du Théâtre du Peuple	88
I. Des fêtes théâtrales	88
II. Un lieu théâtral ouvert et égalitaire	89
C) La troupe du Théâtre du Peuple	92
I. Représentativité du peuple	92
II. Un lieu de réunification et d'éducation du peuple	93
2) Rompre	93
Chapitre 3 : Un théâtre amateur	96

1) Première approche : la démarche de Maurice Pottecher.....	96
2) Seconde approche : une analyse rétrospective.....	97
A) Description du Théâtre du Peuple.....	97
I. Activité dramatique.....	97
a) « La Ruche »	97
b) Les interprètes et leur assistance.....	98
II. Fonctionnement organisationnel.....	99
B) La réunion des trois critères du théâtre amateur au Théâtre du Peuple.....	99
C) Le Théâtre du Peuple en tant que théâtre amateur	101
I. Fonctionnement intra-groupe.....	101
a) Une troupe	101
Interprétation restreinte	101
Interprétation étendue.....	102
b) Interchangeabilité des fonctions	103
II. Fonctionnement extra-groupe.....	103
a) Enracinement social	103
b) Enracinement local.....	105
III. Le Théâtre du Peuple et son public	106
Chapitre 4 : Un théâtre amateur en phase avec les finalités du théâtre populaire	107
1) Réunir.....	107
A) La réponse sociétale du théâtre amateur	107
B) La réponse sociale du théâtre amateur	108
I. Par son essence	108
II. Par son adéquation aux procédés théâtraux de Maurice Pottecher.....	109
a) Au service d'un répertoire de théâtre populaire	109
b) Au service d'un lieu théâtral populaire	110
c) Au service d'une troupe de théâtre populaire	111
C) <i>In fine</i> : un théâtre amateur comme un tout cohérent.....	112
2) Rompre.....	112
CONCLUSION.....	113
BIBLIOGRAPHIE	115
ANNEXE	123

AVANT-PROPOS

Avant de commencer notre exposé, une remarque d'ordre terminologique s'impose.

Elle a pour but d'attirer l'attention du lecteur/de la lectrice sur l'emploi, dans le travail qui va suivre, de l'écriture inclusive. Celle-ci s'applique aux noms, aux règles d'accord des adjectifs ainsi qu'aux pronoms. Notons par ailleurs que le pluriel des noms et des adjectifs prend la forme d'un accolage de la marque du pluriel avec celle du féminin. A titre d'exemple, des « participants impliqués » deviennent des « participant·es impliqué·es ».

Dans un souci de respect des sources, nous avons cependant fait le choix de ne pas l'appliquer aux citations et extraits tirés directement d'ouvrages ou d'articles et reproduits directement dans ce travail.

Précisons enfin que pour nous guider dans notre rédaction, nous nous sommes référés à la 4^{ième} édition du *Manuel d'écriture inclusive* rédigée par Chloé Sebah et dirigée par Raphaël Haddad, avec la contribution de l'ensemble de l'équipe de Mots-Clés¹. Nous avons également fait usage du site *eninclusif.fr*². Notre texte n'est cependant pas à l'abri d'erreurs ou d'oublis. Nous remercions donc d'avance le lecteur/la lectrice pour sa compréhension.

¹ SEBAGH Chloé, HADDAD Raphaël, Manuel d'écriture inclusive, 4^e éd., Mots clés, disponible à l'adresse : https://crir.ca/wp-content/uploads/2022/11/Mots-Cl%C3%A9s_Manuel_ecriture-2021.pdf.

² Site internet d'eninclusif.fr, disponible à l'adresse : <https://www.eninclusif.fr/>.

INTRODUCTION

Dans son sens le plus communément admis, l'amateurisme a toujours occupé une place centrale dans notre pratique théâtrale. Être monté sur la scène du spectacle d'une revue facultaire en tant que comédien aux côtés de camarades d'auditoire ; avoir fait partie d'équipes d'improvisation théâtrale ; avoir organisé un festival de théâtre amateur avec le Théâtre Universitaire de Louvain³ ou encore avoir été assistant à la mise en scène dans la réalisation collective d'une pièce pour ce même festival quelques années plus tard : autant d'expériences qui relèvent de ce que l'on nomme couramment du théâtre amateur. Dans l'usage qui en est communément fait, cette expression désigne une sorte de « théâtre désintéressé » auquel prennent part des personnes qui ne pratiquent pas le théâtre à titre d'activité principale ou du moins, professionnelle. Si nos expériences précitées correspondaient bel et bien à cette « définition spontanée », elles avaient cependant également donné lieu à une fécondité artistique et un ensemble de dynamiques tout à fait spécifiques qui étaient justement le fait de l'amateurisme qui les caractérisaient. Les désigner comme du « théâtre amateur » nous apparaissait ainsi réducteur puisque cette expression ne reflète dans notre langage que le caractère secondaire, voire accessoire de l'activité théâtrale qu'elle qualifie. Outre cet aspect réducteur, il nous fallait constater la connotation négative dont le théâtre amateur fait l'objet dans le domaine artistique et dans l'imaginaire commun : il y est encore souvent uniquement synonyme d'un théâtre d'une qualité moindre, pour ne pas dire « brouillon ». Un jugement fréquent qui se fonde la plupart du temps sur une comparaison quasi systématique avec le théâtre dit « professionnel » : sorte de pôle de référence incontournable pour quiconque tenterait de définir le théâtre amateur.

Partant de ce constat dressé au travers de notre propre vécu – celui d'expériences de théâtre amateur qui possèdent des caractéristiques tout à fait spécifiques, mais qui sont désignées par des termes qui, dans la pratique, ne rendent pas compte de ces spécificités et véhiculent une conception réductrice mais également négative de ce type de théâtre – le choix du sujet de notre mémoire s'est orienté vers le théâtre amateur.

³ Théâtre universitaire fondé en 1961 par Armand Delcampe et le professeur Raymond Poullart au sein de l'Université Catholique de Louvain (Belgique) ; aujourd'hui kot-à-projet situé à sur le campus de Louvain-la-Neuve (Belgique).

Le point de départ de nos recherches se situe à proprement parler dans la lecture de l'ouvrage de référence sur la thématique du théâtre amateur dirigé par Marie-Madeleine Mervant-Roux : *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique* ; lecture suggérée par notre promoteur, le professeur Jonathan Châtel. Cette première étude de grande ampleur sur le sujet a pour objectif de « s'interroger sur le sens et la valeur de la notion d'amateurisme dans le cas particulier de la vie théâtrale »⁴ et privilégie pour ce faire une pluralité d'approches – historique, sociologique, ethnographique et poétique – tout en mettant l'accent sur la primauté du terrain⁵. Elle offre ainsi une double perspective : une première, plus générale, qui propose une analyse du théâtre amateur par le prisme des caractéristiques de son jeu, de son répertoire, de sa fonction dramatique, etc., en s'affranchissant de tout particularisme local ; et une seconde, plus ciblée car davantage centrée sur le territoire de la France et qui propose un panorama tant historique que géographique de la pratique du théâtre amateur à cette échelle. Cet ouvrage demeure dans tous les cas incontournable pour toute personne désireuse d'approfondir ses connaissances sur le sujet. Sa parution en 2004 et les deux colloques qui s'en suivront en 2004 et 2008 à Rennes constituent unanimement un tournant majeur dans le domaine de la recherche sur le théâtre amateur et s'inscrivent dans un vaste mouvement de reconnaissance et de revalorisation de cette pratique au sein de la sphère académique française durant les années 2000⁶. Cette véritable réhabilitation a depuis lors donné lieu à un foisonnement d'études et de colloques sur le théâtre amateur ; permettant au chercheur/à la chercheuse d'aujourd'hui d'en saisir la fécondité et les richesses passées et présentes mais également la vitalité à l'échelle du territoire français à l'époque moderne. À ces différentes sources sont venus s'ajouter des travaux et des ouvrages qui théorisent l'amateurisme dans le domaine du spectacle vivant⁷, le plus souvent au travers d'une approche sociologique.

⁴ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », dans MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (éd.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CRNS Editions, 2004 (Collection Arts du spectacle), p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ A l'appui de ce constat, voir entre autres : HÉLEINE Suzanne, DROMER Yves, « La vitalité du théâtre amateur », dans DEBONTRIDE Xavier (éd.), « Tout Rennes en scène », dossier, *Place Publique Rennes et Métropole*, n°24, Rennes, Place des débats, 2013, p. 30. ; Chronologie des grandes lignes de l'histoire du mouvement associatif de l'A.D.E.C. (Art Dramatique Expression Culture) – Maison du Théâtre amateur, disponible à l'adresse suivante : <https://f-theatre-amateur.fr/histoire-de-ladec/>. ; Actes du colloque « La pratique théâtrale des amateurs. Quels enjeux ? Quels partenariats ? : les Actes de la rencontre nationale du Théâtre des Amateurs au Théâtre du Peuple », Bussang, 28-29 mai 2010, Ministère de la Culture et de la Communication, p. 10.

⁷ Voir à ce propos la bibliographie sur le Théâtre Amateur réalisée par François Oguet en septembre 2012 qui répertorie un nombre important d'études sur le sujet : OGUET François, *Bibliographie Théâtre Amateur*, septembre 2012, disponible à l'adresse : https://adec-theatre-amateur.fr/wp-content/uploads/2020/10/bibliographie_theatre_amateur.pdf.

La lecture de cet important corpus nous amène à porter un regard nouveau sur le théâtre amateur et à dépasser l'interprétation dont il fait communément l'objet. Elle nous a également amenés à circonscrire son étude à un cadre précis, qui correspond au mouvement du théâtre populaire qui se déploie en France au tournant des XIX^e et XX^e siècles en France.

Fruit du contexte historique dans lequel il s'enracine, ce mouvement affirme une double ambition : d'une part, celle d'un affranchissement des pratiques théâtrales de l'époque, marquées par « le mercantilisme, le divertissement et l'exclusion sociale d'une large partie de la population »⁸ et d'autre part, celle d'une ouverture du public du théâtre vers les franges de la population n'ayant peu ou pas accès « aux lieux officiels de représentation théâtrale, en cherchant à réunir dans le lieu de la représentation théâtrale l'ensemble de la société »⁹. Il est porté, sans qu'il y ait forcément consensus, par une pluralité d'acteurs appartenant au monde politique et surtout, intellectuel¹⁰. Concernant ce dernier, un nom doit d'ores et déjà être mis en avant : celui de la *Revue d'art dramatique* ; revue qui fédère autour d'elle la plupart des intellectuel·le·s qui, au travers de leurs réflexions et de leurs expériences de théâtre, se revendiquent du mouvement du théâtre populaire. Iels y poursuivent l'objectif, principalement de 1896 à 1904, de doter la France d'un véritable « théâtre populaire, démocratique, social et éducatif »¹¹ réparti sur l'ensemble de son territoire et de fonder un Théâtre du Peuple à Paris. Iels aspirent ainsi à rénover l'art et les rapports sociaux¹². Parmi les figures notables de cette revue et de ses revendications, mentionnons déjà celles de Romain Rolland, Octave Mirabeau, Maurice Pottecher, Eugène Morel ou encore Emile Zola.

Parmi la multitude d'initiatives de théâtre qui voient le jour à la faveur de ce mouvement, le Théâtre du Peuple de Bussang, fondé en 1895 par Maurice Pottecher, se démarque nettement. En cause : l'importance toute particulière qu'il revêt auprès de nombreuses figures qui composent le mouvement du théâtre populaire de cette époque mais

⁸ DENIZOT Marion, « Retour sur l'histoire populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^e-XX^e siècles) », dans Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire et de Sciences-Po Paris (éd.), *La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine* (Paris, 18 octobre 2012) ; disponible à l'adresse : <http://chmcc.hypotheses.org/188> [mis en ligne le 31 mars 2014].

⁹ DENIZOT Marion, « Retour sur l'histoire populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^e-XX^e siècles) », *op. cit.* .

¹⁰ DENIZOT Marion, « Le théâtre populaire au XX^e et au XXI^e siècles : un « lieu de mémoire » pour le théâtre public » dans Cahiers de l'Association internationale des études françaises (éd.), *Le théâtre populaire en France des origines au XXI^e siècle*, n°70, Paris, 2018, p. 279.

¹¹ NAN Lu, *L'Utopie du Théâtre Populaire dans la première moitié du XX^e siècle : Une étude comparative entre la France et la Chine*, thèse de doctorat dirigée par Marco Consolini, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, soutenue le 19 décembre 2019, p. 13.

¹² *Id.*

également aux yeux de nombreux·ses théoricien·ne·s du théâtre et de la culture qui lui sont contemporain·e·s. Ce théâtre est en effet considéré comme la première véritable expérience de théâtre populaire en France. Une expérience qui se répercutera avec force dans tout ce mouvement et d'un point de vue plus général, dans le paysage culturel français passé et actuel. Dès 1903, Romain Rolland, figure de proue du théâtre populaire sur laquelle nous reviendrons à maintes reprises, soulignait dans son écrit *Le Théâtre du peuple* le caractère exceptionnel du Théâtre du Peuple de Bussang en tant qu'expérience de théâtre populaire, lorsqu'il écrit :

En France, le premier qui osa réaliser le Théâtre du Peuple¹³ fut Maurice Pottecher¹⁴.

Par cette simple phrase, Romain Rolland reconnaît implicitement le Théâtre du Peuple de Bussang comme le tout premier théâtre véritablement populaire de France, seulement huit ans après sa fondation. Une reconnaissance qui émanera de l'ensemble du mouvement du théâtre populaire de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e et de manière plus générale, du monde entier, si l'on se réfère à la multitude d'articles de presse sur le Théâtre du Peuple qui voient le jour à l'échelle mondiale¹⁵¹⁶. Ses partisan·es voient en effet dans le projet de Maurice Pottecher la tentative la plus aboutie du théâtre qu'ils entendent mettre sur pied. Pour nombre de ces figures, le Théâtre du Peuple devient un précurseur.

C'est également par sa longévité que cette expérience de théâtre populaire se distingue d'expériences similaires qui voient le jour durant la même période : là où la plupart d'entre elles ne subsistent que quelques années, celle de Maurice Pottecher poursuit son activité jusqu'à notre présent ; passant ainsi du statut « d'expérience » à celui d'« institution »¹⁷. Son influence ne s'arrêtera ainsi pas « aux seules portes » du théâtre populaire qui émerge au tournant des XIX^e et XX^e : c'est bel et bien à l'échelle de l'ensemble de ce mouvement, qui se prolongea durant tout le XX^e siècle mais dont la nature évolua progressivement, que le

¹³ Chez Rolland, la notion de « Théâtre du Peuple » coïncide avec celle de « théâtre populaire ». Nous aurons l'occasion de revenir sur cette terminologie lors du premier chapitre de notre première partie.

¹⁴ ROLLAND Romain, *Le Théâtre du Peuple*, Paris, Cahiers de la quinzaine, 1903, p. 84.

¹⁵ BOISSON Bénédicte, « Le peuple de Maurice Pottecher », dans DENIZOT Marion (éd.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Le Spectaculaire, 2010, p. 91.

¹⁶ Pour retrouver certains de ces articles, voir : FOKI Catherine, POTTECHER-ONDERET Marie-José, *Maurice Pottecher. L'aventure du théâtre populaire*, Metz, Editions Serpenoise, 1990.

¹⁷ FAIVRE-ZELLNER Catherine, *Firmin Gémier : Héraut du théâtre populaire*, Nouvelle Édition [en ligne], Rennes, Presses univers de Rennes, coll. Spectaculaire Arts de la scène, 2006 ; disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/pur/2152?lang=fr>, p. 63-84.

Théâtre du Peuple de Bussang fait figuration d'un « théâtre populaire abouti »¹⁸. A tel point que Pascal Ory évoque, pour l'ensemble de ce mouvement, une généalogie à partir de cette expérience¹⁹ ou que Jean-Vilar se prononce sur sa valeur en ces termes :

L'œuvre de Maurice Pottecher fut déjà pour nos grands aînés, un exemple, un pur exemple de Théâtre Populaire. Il le reste pour nous. Bussang est une entreprise émouvante. Une leçon au meilleur sens du terme²⁰.

Se pose dès lors la question des motifs de « l'exemplarité » du Théâtre du Peuple de Bussang en tant que théâtre qui s'insère dans le mouvement du théâtre populaire du tournant des XIX^e et XX^e siècles. Par quels moyens aurait-il réussi à se rapprocher de l'idéal formulé par ce mouvement et à jouir à cette occasion d'une telle renommée ? Une analyse conjointe des revendications du théâtre populaire de cette époque ainsi que des caractéristiques du projet de Maurice Pottecher au regard d'une étude actuelle du théâtre amateur nous a amenés à la conclusion suivante : c'est en raison de sa nature de théâtre amateur que le Théâtre du Peuple a été à même de tendre vers l'idéal formulé par le mouvement du théâtre populaire au tournant des XIX^e et XX^e siècles ; faisant ainsi cas d'école auprès de ses figures et devenant une source d'inspiration auprès de ses contemporain·e·s.

Or donc, le présent mémoire entend entreprendre ce travail d'exploration des liens qui peuvent être établis entre le théâtre amateur et les revendications du mouvement du théâtre populaire du tournant des XIX^e et XX^e siècles au travers de la figure du Théâtre de Peuple de Bussang ; démontrant à cette occasion que la « réussite » de ce théâtre en tant qu'expérience de théâtre populaire peut être rattachée au fait que son activité dramatique adopte les codes et les dynamiques d'un théâtre amateur. Notre étude se veut ainsi celle d'une « mise au service ». Le tout dans une démarche qui, prenant appui sur des développements qui sont contemporains au mouvement du théâtre populaire de l'époque et à l'expérience de Maurice Pottecher, est logiquement rétrospective.

¹⁸ Cet avis est également partagé par des hommes et des femmes de théâtre contemporain·es. Voir par exemple le témoignage de Jean-Michel Gremillet en 2012, lorsqu'il était directeur de la scène nationale de Cavaillon, dans *Actes du colloque « La pratique théâtrale des amateurs. Quels enjeux ? Quels partenariats ? : les Actes de la rencontre nationale du Théâtre des Amateurs au Théâtre du Peuple »*, Bussang, 28-29 mai 2010, Ministère de la Culture et de la Communication, p. 24.

¹⁹ ORY Pascal, *Théâtre citoyen. Du Théâtre du Peuple au Théâtre du soleil*, Avignon, Association Jean Vilar, 1995, p. 7.

²⁰ FOKI Catherine, POTTECHER-ONDERET Marie-José, *op. cit.*, p. 61.

Le lecteur/la lectrice découvrira au détour de ce travail un bref aperçu de la véritable identité du théâtre amateur ; tâchant ainsi d'apporter un début de réponse à la situation que nous exposons dans la toute première partie de cette introduction : celle d'une dévaluation et d'une méconnaissance de ce type de théâtre, du fait d'une comparaison que l'on croit obligée avec le théâtre professionnel ainsi que de préjugés négatifs.

Notre propos procèdera en trois parties.

La première d'entre elles sera consacrée à la contextualisation et l'analyse du mouvement en faveur du théâtre populaire qui émerge à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Un premier chapitre, qui prendra la forme d'une remarque préliminaire, s'efforcera de clarifier le sens du terme « populaire », qui possède de multiples significations. De ce sens dépend celui que nous conférerons au « théâtre populaire » dans le reste de notre exposé : il est donc primordial de commencer par en poser les jalons. Un second chapitre tâchera de synthétiser l'« environnement social »²¹ qui a vu naître le mouvement en faveur du théâtre populaire au travers de l'analyse des circonstances sociales, politiques, économiques et culturelles qui ont abouti à sa formation ; analyse elle-même divisée selon un découpage chronologique en deux temps. Un troisième et dernier chapitre viendra enfin expliciter les idéaux que ce mouvement défend ; permettant ainsi de mettre en lumière l'intégration des enjeux sociaux et culturels qui traversent la société d'alors dans la démarche artistique et créatrice des intellectuel·le·s qui militent, chacun·e à sa manière, en faveur d'un théâtre populaire.

Une seconde partie sera dédiée au théâtre amateur et poursuivra l'objectif de dégager certaines caractéristiques propres à sa théâtralité qui entreront en résonnance avec les finalités de théâtre populaire telles qu'elles sont cristallisées au Théâtre du Peuple de Bussang. A cette fin, notre propos procèdera en deux temps correspondant à autant de chapitres. Dans un premier temps, il nous faudra *déconstruire* l'interprétation contemporaine du théâtre amateur, qui se fonde sur une opposition de ce type théâtre au théâtre dit « professionnel ». Cette déconstruction s'effectuera tout d'abord au travers d'une analyse historique de l'étymologie du terme qui fonde cette notion, à savoir « amateur ». Il sera ensuite question de se pencher sur l'entrée de ce terme dans le domaine théâtral et de s'intéresser à l'identité qu'il y acquiert

²¹ NAN Lu, *op. cit.*, p. 36.

et qui évolue avec le temps. Nous serons ainsi progressivement amenés à relativiser l'opposition précitée pour commencer à entrevoir la singularité et la spécificité du théâtre amateur. Celles-ci seront approfondies dans un second chapitre, qui aura pour but de mettre en évidence certaines caractéristiques inhérentes à ce type de théâtre qui se dégagent transversalement d'une série d'études empiriques et sociologiques sur le sujet. A l'issue de cette partie, c'est bel une nouvelle grille de lecture du théâtre amateur qui sera construite.

La troisième et dernière partie de notre travail sera consacrée au Théâtre du Peuple dans l'optique de démontrer qu'il s'agissait non seulement d'un théâtre populaire mais qu'il peut également être considéré, d'un point de vue rétrospectif, comme un théâtre amateur. Le tout ayant pour but de mettre en lumière la façon dont sa nature de théâtre amateur se prêtait à la réalisation des finalités du théâtre populaire. D'un point de vue temporel, cette étude se concentrera sur une période allant des années qui précèdent la fondation du Théâtre du Peuple aux premières années de son activité ; le tout correspondant *grosso modo* aux années 1890-1904. Un découpage qui s'explique par le fait qu'à notre estime, cette période constitue le point de départ du rayonnement du Théâtre du Peuple en tant que théâtre populaire et que c'est donc durant ces années qu'il cristallise et adresse au mieux les enjeux du mouvement du théâtre populaire qui émerge aux tournants des XIX^e et XX^e siècles. Notre premier chapitre détaillera le parcours de son fondateur, Maurice Pottecher, ainsi que les deux représentations qui concourent à sa fondation. Un second chapitre mettra en évidence les moyens par lesquels le Théâtre du Peuple tenter de concrétiser l'idéal formulé par le mouvement du théâtre populaire et en vertu desquels il peut donc être qualifié de « théâtre populaire » au sens institutionnel du terme. Notre avant dernier chapitre procédera de la même manière, dans le but de démontrer qu'il est également un théâtre amateur. Selon deux interprétations. C'est dans un quatrième et dernier chapitre que résidera le cœur de notre travail. Avant de proposer une conclusion la plus critique possible, nous nous efforcerons d'y déceler comment la nature de théâtre amateur du Théâtre du Peuple et ses répercussions au niveau de ce théâtre entrent en résonnance avec les finalité du théâtre populaire telles qu'elles et telles que Maurice Pottecher les conçoit et tente de les concrétiser.

PARTIE I – Le théâtre populaire

Chapitre 1 : Remarque préliminaire

Avant d'entrer dans le vif de notre sujet, il nous faut nous interroger sur la signification de « populaire » lorsque nous évoquerons le « théâtre populaire » dans les lignes qui vont suivre. Comme l'a relevé Lu Nan dans sa thèse consacrée à une étude comparative de l'Utopie du Théâtre Populaire dans la première moitié du XX^e siècle en France et en Chine²², l'appellation « populaire » convoque une pluralité de sens qui varient selon « les personnalités qui l'ont invoquée et les activités qui l'ont poursuivie »²³. Dès lors que ce constat est dressé, un recentrage s'impose : il nous faut fixer le sens que nous conférons à ce terme lorsque nous évoquons le « théâtre populaire » qui émerge au tournant des XIX^e et XX^e siècles.

1) Premier sens : un théâtre d'une époque nouvelle

Des premiers éléments de réponse nous sont fournis par Romain Rolland. *Le Théâtre du Peuple*, texte synthétique qu'il rédige pour rappel au début du XX^e siècle et qui est emblématique de la pensée du mouvement du théâtre populaire de cette époque, propose une lecture théorique du théâtre en deux parties (voir Fig. 1). La première d'entre elles est consacrée au « théâtre du passé », à ce que fut le théâtre et ce qu'il ne doit plus être. En bref, le théâtre que l'auteur estime révolu. Il y revient sur les genres et les auteurs qui ont jusqu'alors façonné le répertoire du théâtre en France dans le but de démontrer l'obsolescence de ce dernier, à savoir son inadéquation à ce que Rolland estime être les véritables besoins du théâtre de son époque. Il expose ces besoins dans la seconde partie de son texte. Celle-ci est ainsi consacrée au « théâtre nouveau », à savoir ce que le théâtre « devrait être » ou « ce qu'il est déjà » et qui, selon Rolland, prend la bonne direction. Il y expose également la base sur laquelle devrait reposer ce nouveau théâtre, à savoir la pensée révolutionnaire sur le théâtre. Il

²² Voir NAN LU, *L'Utopie du Théâtre Populaire dans la première moitié du XX^e siècle : Une étude comparative entre la France et la Chine*, thèse de doctorat dirigée par Marco Consolini, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, soutenue le 19 décembre 2019

²³ *Ibid.*, p. 16.

société démocratique qui est caractérisée par la présence simultanée de deux visions sinon opposées du moins divergentes : celle d'un *peuple* conçu comme l'ensemble de la communauté nationale, et celle qui l'entend en revanche comme l'ensemble des classes inférieures, défavorisées, *populaires* justement »²⁵. En France, le « peuple » fait ainsi l'objet de deux interprétations qui dialogueront par la suite durant l'entièreté du parcours du théâtre populaire²⁶. La première définit le peuple comme « *populus* », du mot latin qui signifie toute la communauté sans distinctions. La seconde le définit comme « *plebs* », du mot latin qui désigne les classes inférieures. Ces deux conceptions donnent lieu à plusieurs théories et formes de théâtres populaires qui coexistent au sein d'un même mouvement, à une dialectique entre « un théâtre visant à l'unité de la nation et du corps social et un théâtre posant la question sociale, à partir d'une lecture de la société influencée par le matérialisme historique et par la notion de classes sociales »²⁷. Le théâtre populaire possède ainsi deux autres sens, qui se fondent sur le public auquel il entend s'adresser puisqu'il sera tantôt tourné vers l'entièreté de la nation, tantôt vers les classes populaires, prolétariennes.

Dans la pratique, la distinction entre ces deux autres sens doit cependant être relativisée. En effet, la conception qu'une figure du théâtre populaire se fait de ce théâtre aura plutôt tendance à seulement « tendre » vers l'une ou l'autre de ces interprétations et nombreuses sont les conceptions qui, dans les faits, oscillent entre les deux. Illustrons ces développements par des exemples concrets.

Revenons tout d'abord sur la pensée de Romain Rolland, qu'il expose dans son *Théâtre Du Peuple*. Dans un premier temps, le théâtre populaire y correspond, comme nous l'avons déjà exposé, à ce qu'il décrit comme un art théâtral nouveau qui doit s'ancrer dans son temps et dont l'avènement est arrivé ou doit du moins advenir prochainement. Dans un second temps, il précise les destinataires de ce théâtre populaire : celui-ci doit s'adresser au « peuple », qui semble alors faire référence aux classes « populaires » de la société, les classes dominées et délaissées. Il distingue ce « peuple » d'une forme « d'élite », « d'aristocratie », qui correspond chez Rolland à la classe bourgeoise. Cette assertion se vérifie au travers de plusieurs de ses affirmations dans le *Théâtre du Peuple*. Par exemple, lorsqu'il écrit :

²⁵ NAN LU, *op. cit.*, p. 17.

²⁶ *Id.*

²⁷ DENIZOT Marion, *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 9.

Il s'est produit un fait remarquable depuis dix ans. L'art français, le plus aristocratique de tous les arts, s'est aperçu que le Peuple existait. [...] Les progrès du socialisme ont attiré l'attention et les convoitises des artistes vers le souverain nouveau²⁸.

[...]

Il est possible que le beau pour l'élite soit le laid pour la foule, qu'il ne réponde pas à ses besoins, aussi légitimes que les autres²⁹.

Romain Rolland témoigne dans ces lignes du contexte de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle qui donne lieu à un élan du monde intellectuel – en ce compris les artistes – vers les classes « populaires », dont la visibilité s'accroît auprès de la classe politique française et de manière générale, auprès de la société dans son ensemble ; notamment par l'émergence du mouvement socialiste et du syndicalisme qui prennent de l'ampleur. Le « Peuple », « la foule », désignent donc plutôt chez Rolland la masse prolétarienne, au sens de « *plebs* ». L'enjeu de l'art reposerait désormais sur sa capacité à pouvoir s'adresser à cette partie de la population, que Rolland érige au rang de « souverain nouveau » du monde artistique. Elle constitue ainsi le nouveau public auquel le théâtre doit s'efforcer de s'adresser. Pour ce faire, il doit pouvoir répondre à ses attentes qui, comme il le souligne, ne sont pas les mêmes que celles de « l'élite », de la classe bourgeoise qui constituait jusqu'à lors l'écrasante majorité du public du théâtre. Selon Rolland, il suffirait de soumettre le théâtre à trois conditions pour que la classe populaire et prolétarienne vienne y trouver satisfaction ; pour qu'il devienne un théâtre populaire donc :

La première condition d'un théâtre populaire, c'est d'être un délassement. Qu'il fasse d'abord du bien, qu'il soit un repos physique et moral pour le travailleur fatigué de sa journée.

[...]

Que le théâtre soit une source d'énergie : c'est la seconde loi. [...] Que le peuple trouve dans son poète un bon compagnon de route, alerte, jovial, au besoin héroïque, au bras duquel il s'appuie, et dont la belle humeur lui fasse oublier les fatigues du chemin.

[...]

Le théâtre doit être une lumière pour l'intelligence. [...] Tout à l'heure, nous avons mis en garde contre la tendance des artistes à croire toutes leurs pensées bonnes pour le peuple. Il ne s'agit pas, pour cela, de lui éviter ce qui fait penser. La pensée de l'ouvrier est d'ordinaire au repos, tandis que son corps travaille ; il est inutile de l'exercer, et pour peu qu'on sache s'y prendre, ce peut être même un vif plaisir pour lui, comme c'est un plaisir pour tout homme robuste de rompre à de rudes exercices ses membres engourdis par

²⁸ ROLLAND Romain, *op. cit.*, p. 11.

²⁹ *Ibid.*, p. 15.

une longue immobilité. Qu'on lui apprenne donc à voir clairement et à juger les choses, les hommes, et surtout lui-même³⁰.

L'hypothèse selon laquelle la conception du théâtre populaire chez Romain Rolland – du moins dans son *Théâtre du Peuple* – repose sur une perception du peuple au sens de « *plebs* » est ici convaincante.

Prenons ensuite la conception du théâtre populaire chez Maurice Pottecher, qu'il concrétise par la fondation de son Théâtre du Peuple. Comme en témoigne ses prises de position consignées dans plusieurs écrits et témoignages, cette conception semble se fonder sur une perception du peuple en tant que « *populus* ». Dans son essai *Le Théâtre du Peuple. Renaissance et destinée du théâtre populaire*, dans lequel il expose les finalités qu'il donne au théâtre populaire et donc à son Théâtre du Peuple, il prône en effet au théâtre :

[L']union, [la] réconciliation des éléments les plus divers du peuple, séparés par l'intérêt, et fraternisant dans la communauté des émotions pathétiques ou joyeuses que suscite la magie théâtrale ; [...] ³¹.

Cette volonté d'ouvrir le théâtre au « peuple », qui fait alors référence à l'ensemble de la nation sans distinctions, trouve également à s'exprimer lorsqu'il déclare vouloir créer « un théâtre qui fut accessible à tous, au peuple entier sans exclusion de caste ni de fortune, et qui pût intéresser tous ceux, d'esprits même très divers, qu'il réunirait sur ses gradins »³².

Au premier abord, nous constatons que son théâtre semble s'adresser à l'entière de la communauté nationale ; et non pas uniquement à ses éléments les plus défavorisés, comme c'est davantage le cas dans le *Théâtre du Peuple* de Romain Rolland.

Il est enfin un théâtre populaire qui entend s'adresser à un « peuple » qui ne tend pas de manière tout à fait claire vers le concept de « *plebs* » ou de « *populus* » : il semble correspondre aux deux à la fois. C'est par exemple le cas chez Eugène Morel, comme nous le prouve son « Projet de Théâtres populaires ». Ce projet fut lancé dans la *Revue d'art dramatique* en décembre 1900, suite à un concours qu'elle organisa et qui récompenserait le

³⁰ ROLLAND Romain, *op. cit.*, p. 103-105.

³¹ POTTECHER Maurice, *Le Théâtre du Peuple. Renaissance et destinée du théâtre populaire*, Paris, Librairie Ollendorff, 1899, p. VIII-IX.

³² FOKI Catherine, POTTECHER-ONDERET Marie-José, *op. cit.*, p. 21.

meilleur projet de théâtre du peuple qui lui serait soumis³³. Le texte qui le met sur pied offre un exemple d'initiative de théâtre populaire singulière et visionnaire à bien des égards mais qui ne sera cependant jamais concrétisée. Morel y propose l'implantation d'un ensemble de théâtres populaires sur tout le territoire national pour fédérer un public qui, via un système d'abonnement, prendrait l'habitude d'aller au théâtre³⁴. Concernant la composition de ce public, il évoque « la grande masse normale du peuple »³⁵. Si son initiative en appelle de prime abord au peuple dans son ensemble et sans distinctions – au sens de « *populus* » donc –, elle déploie cependant une série de mesures qui laissent entrevoir son souci de faciliter l'accès à la représentation théâtrale auprès des classes les plus « populaires », à savoir celles qui possèdent moins de moyens et de temps pour aller au théâtre. Certaines mesures mentionnent expressément ces classes. S'agissant de l'horaire des représentations par exemple, où il est question de la classe ouvrière :

- Jours et heures pour l'ouvrier, créer une combinaison bien simple la lui laissera choisir. Ce n'est pas le théâtre qui règlera ces heures, c'est l'abonné lui-même qui fixera son heure en prenant son bon³⁶.

Le « Projet de Théâtres populaires » semble ainsi mettre l'accent sur la démocratisation du théâtre auprès des classes inférieures. C'est ce qui ressort également d'une analyse d'une des mesures qui abordent le sujet des conférences qui pourraient être organisées dans le cadre des représentations du théâtre populaire :

- Les conférences. Il est bon pourtant, sans l'imposer, de fournir quelque éducation littéraire au peuple. Suffisamment clairs et amusants, sans rien de professoral, des commentaires dans le journal peuvent être bien accueillis³⁷.

Le « peuple » est ici synonyme d'une partie de la population qui ne possède pas ou presque pas « d'éducation littéraire » ; et le projet de Morel se propose de remédier à cette lacune. Le peuple que le « Projet de Théâtres populaires » entend faire venir au théâtre semble donc correspondre également à la notion de « *plebs* » : plusieurs éléments laissent entendre que le public ciblé par cette initiative de théâtre populaire doit être composé de personnes issues des classes inférieures. Morel lui-même déclare désirer « un théâtre pour

³³ DE JOMARON Jacqueline, *op. cit.*, p. 307.

³⁴ NAN Lu, *op. cit.*, p. 46.

³⁵ MOREL Eugène, *Projet de Théâtres Populaires*, Revue d'art dramatique, décembre 1899, p. 1126.

³⁶ *Ibid.*, p. 1138.

³⁷ *Ibid.*, p. 1141.

les *pas riches* »³⁸. Ces considérations ne peuvent cependant éclipser la portée nationale du « Projet de Théâtres populaires ». S'il semble s'adresser davantage aux classes inférieures, il ne se ferme pourtant pas au reste de la population et ambitionne d'ailleurs de la réunir dans son ensemble au théâtre. Sa répartition géographique ou son système d'abonnement en constituent autant de preuves. Le « Projet de Théâtres populaires » offre ainsi un exemple d'initiative de théâtre populaire ou les deux conceptions du « peuple » – « *populus* » et « *plebs* » – se fondent au sein d'une même initiative.

3) Sens privilégié

Or donc, il apparaît que le théâtre populaire se voit doter au tournant des XIX^e et XX^e siècles d'une multitude de significations. Les écrits et initiatives qui s'en revendiquent ne forment ainsi qu'un « point d'ancrage » de cette notion. Parmi ces multiples sens, quel est celui que nous privilégierons pour la suite de notre travail ? Eu égard aux objectifs de ce dernier, nous faisons le choix de faire correspondre à ce « théâtre populaire » le théâtre qui, durant cette époque, s'adresse au peuple en tant que « *populus* ». Nous nous rallions ainsi à l'hypothèse de Bénédicte Boisson et Marion Denizot qui, dans leur riche étude du Théâtre du Peuple de Bussang intitulée *Le Théâtre du Peuple de Bussang : cent vingt ans d'histoire*, définissent le théâtre populaire à partir de cette interprétation du peuple :

Le théâtre populaire repose donc sur une conception du peuple comme *populus*, confondu avec l'ensemble de la communauté nationale, par-delà les différences d'origine sociale ou géographique et non comme *plebs* – le peuple identifié à la classe sociale des défavorisés et des dominés³⁹.

Ainsi donc, lorsque nous évoquerons dans les lignes qui vont suivre le « théâtre populaire », nous ferons référence au théâtre populaire qui voit le jour au tournant des XIX^e et XX^e siècle, qui repose sur une conception du peuple comme « *populus* » et dont la finalité est l'unité de la nation et du corps social. Il en sera du même lorsque nous emploierons l'expression de « mouvement en faveur du théâtre populaire ».

³⁸ NAN Lu, *op. cit.*, p. 48.

³⁹ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *Le Théâtre du Peuple de Bussang : cent vingt ans d'histoire*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 23.

Chapitre 2 : Contexte d'émergence

La fin du XIX^e siècle correspond à la genèse du théâtre populaire en France. Afin de comprendre les revendications qui sont à l'origine de sa formation et de pouvoir ainsi en saisir les contours, il nous faut préalablement nous intéresser au contexte social qui l'a vu naître ; fruit de changements historiques et sociaux remontant jusqu'à la Révolution Française. Ce contexte sera abordé au travers de la triple perspective proposée par Lu Nan dans sa thèse précitée, à savoir « la transformation sociale, les politiques économiques, culturelles et les changements idéologiques »⁴⁰. Autant d'éléments ayant eu un important impact sur la société mais également sur le théâtre en lui-même, dont l'évolution est logiquement indissociable de l'émergence du théâtre populaire. Dans un souci de clarté, les développements qui vont suivre seront regroupés en fonction d'un découpage chronologique en deux temps.

1) Aux origines sociales, économiques et culturelles du théâtre populaire en France

A) Période pré-XIX^e siècle

Les premières références historiques sur lesquelles se fonde le théâtre populaire gravitent autour de la Révolution Française. Vient en premier lieu le mouvement philosophique et culturel des Lumières, qui a jeté les bases philosophiques propices à l'émergence de la Révolution. Diffuseurs d'une pensée vectrice de modernité, d'idéaux démocratiques ainsi que de principes d'égalité et de liberté, plusieurs de ses penseurs apparaissent en effet auprès de certain·e·s théoricien·ne·s du théâtre populaire comme de véritables précurseurs de ce type de théâtre ou du moins, d'importantes sources d'inspirations pour le fonder. Dans la seconde partie de son texte synthétique *Le Théâtre du Peuple*, qu'il consacre au « Théâtre nouveau », Romain Rolland mentionne avec force « ...certains des grands précurseurs de la Révolution, les philosophes du dix-huitième siècle »⁴¹ qui selon lui sont « [...] les premiers qui semblent avoir eu l'intuition d'un art dramatique nouveau pour une société nouvelle, d'un Théâtre du Peuple pour le Peuple souverain »⁴².

⁴⁰ NAN Lu, *op. cit.*, p. 36.

⁴¹ ROLLAND Romain, *op. cit.*, p. 67.

⁴² *Id.*

La pensée et les réflexions sur l'art dramatique de grands penseurs de la Révolution sont ainsi convoquées à titre d'inspiration dans de nombreuses initiatives théoriques ou pratiques de théâtre populaire. A cet égard, un nom doit mis en avant : celui de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Dans *Le Théâtre du Peuple*, Romain Rolland entrevoit chez Rousseau la conclusion d'une possibilité de régénérer l'art dramatique en lui attachant un caractère national et populaire. Il y mentionne également les Fêtes du Peuple, rêve rousseauiste d'un spectacle festif réunissant toute une communauté et faisant confondre spectateurs et acteurs⁴³. Dans sa *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, Rousseau l'explicite brièvement en ces termes :

Plantez au milieu d'une place un *piquet couronné de fleurs*, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis⁴⁴.

D'autres concepts rousseauistes trouvent à s'exprimer dans certaines initiatives de théâtre populaire : l'hypothèse fictive du retour à la « nature originelle » par exemple, qui se retrouve dans le projet du Théâtre du Peuple de Maurice Pottecher⁴⁵.

C'est ensuite dans la Révolution Française elle-même que le théâtre populaire puise ses origines : les répercussions de cet événement sur l'ensemble de la société mais aussi sur le théâtre en lui-même joueront en effet un rôle décisif dans la formation du théâtre populaire, près d'un siècle plus tard. La Révolution Française signe la fin du modèle monarchique de droit divin et l'avènement, en 1792, de la première République française. Elle fait ainsi souffler sur la société française un vent de renouveau, de démocratie et de modernité. Ce bouleversement se répercute sur le théâtre : initialement bridé par le pouvoir absolu que détiennent le Roi et la noblesse, il se développe à partir de la Révolution Française comme une libre activité commerciale⁴⁶. Le 13 janvier 1791, l'adoption d'un texte qui libère les théâtres du système de l'Ancien Régime⁴⁷ fait voler en éclat la censure préalable des pièces de théâtre qui s'exerçait depuis 1701 mais qui s'était toutefois timidement et éphémèrement

⁴³ NAN Lu, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁴ ROUSSEAU Jean-Jacques Rousseau, « Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles » (1758), dans *Œuvres complètes de J. J. Rousseau : avec des notes historiques*, volume 3, Paris : Chez Furne, Libraire-Editeur, 1835, p. 171.

⁴⁵ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶ NAN Lu, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁷ FRANTZ Pierre, « Les tréteaux de la Révolution », dans DE JOMARON Jacqueline (éd.), *Le théâtre en France : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin Editeur, 1992, p. 506.

assouplie durant les années qui précéderent la Révolution⁴⁸. Cette loi modifia définitivement le visage du théâtre en France : les théâtres se multiplient sous l'effet de la liberté nouvellement acquise et la création dramatique entre dans l'ère du domaine de l'initiative individuelle et de l'entreprise privée⁴⁹. Dans les faits, tout individu peut désormais créer un théâtre et y jouer tous les genres⁵⁰.

C'est également à cette époque que le théâtre se voit attribuer une fonction éducative et réunificatrice essentielle par les grandes figures de la Révolution ; justifiant ainsi sa démocratisation. L'assignation de ce rôle intervient dans le cadre de la naissance des prémisses de l'éducation populaire ; à laquelle le futur théâtre populaire sera lié à maints égards.

L'éducation populaire s'enracine dans la modernité de la pensée des encyclopédistes du XVIII^e siècle. C'est toutefois à Marie-Jean de Condorcet que l'on attribue le projet initial à l'éducation populaire : un premier projet « complet et cohérent en matière d'éducation permanente »⁵¹ qu'il présente en 1792 à l'Assemblée législative au travers de son *Rapport sur l'instruction*. Le souci des autorités postrévolutionnaires d'éduquer la masse populaire pour « produire » des citoyens éclairés par les valeurs républicaines – démarche qui s'inscrit dans un rapport de continuité avec la philosophie des Lumières – s'illustre notamment par le plan de Constitution présenté à la Convention nationale les 15 et 16 février 1793 par Condorcet. En son article 23, ce plan stipule en effet que « L'instruction élémentaire est le besoin de tous, et la société la doit également à tous ses membres »⁵². Le théâtre est alors désigné de toutes parts comme un moyen privilégié pour accomplir cette mission fondamentale. Le lien entre l'éducation du peuple et le théâtre est officiellement scellé à l'occasion du Comité révolutionnaire de 1793, où le théâtre est rattaché au second degré d'instruction publique⁵³. Les fêtes conçues par Rousseau constituent un parfait exemple d'un modèle théâtral à vocation populaire et réunificatrice. La volonté de créer un théâtre éducateur de la nation va

⁴⁸ LAGRAVE Henri, « Privilèges et libertés », dans DE JOMARON Jacqueline (éd.), *Le théâtre en France : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin Editeur, 1992, p. 285-289.

⁴⁹ FRANTZ Pierre, *op. cit.*, p. 515.

⁵⁰ YVON Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010 (Collection U, *Histoire*), p. 13.

⁵¹ FLEURY Laurent, « Généalogie d'un théâtre « sans qualités » : le théâtre amateur, l'éducation populaire et l'état culturel » dans MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (éd.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CRNS Editions, 2004, p. 53.

⁵² Plan de Constitution présenté à la Convention nationale les 15 et 16 février 1793 par Condorcet au nom du Comité de Constitution, disponible à l'adresse : <https://mjp.univ-perp.fr/france/co1793pr.htm>.

⁵³ NAN Lu, *op. cit.*, p. 38.

alors de plus en plus s'affirmer, souvent au détriment de la nouvelle liberté dont cet art bénéficiait. Cette volonté se traduira dans les faits par des adoptions successives de textes légaux ayant pour but de rendre le théâtre davantage « populaire ». Un premier décret de la Convention datant d'août 1793 instaure ainsi les représentations gratuites « par et pour le peuple »⁵⁴. Un second datant de janvier 1794 organise un système de subventions pour les spectacles de Paris qui assurent un minimum de représentations produites par le Peuple et à destination du Peuple. Le théâtre commence alors à se doter d'un public populaire plus étendu. Il peut donc exercer efficacement la fonction éducative qui lui a été reconnue et attribuée ; devenant ainsi un outil d'éducation politique des masses activement promu et soutenu par la Convention⁵⁵. Les salles de théâtre font alors figuration de véritables « théâtres-écoles »⁵⁶.

Outre cette évolution, les autorités révolutionnaires souhaitent la mise sur pied d'un Théâtre du Peuple à titre institutionnel. Un arrêté du comité du Salut public du 10 mars 1794, auquel Romain Rolland confère la valeur de véritable « charte fondatrice du Théâtre du Peuple »⁵⁷, vient ainsi établir que l'ancien Théâtre-Français serait désormais exclusivement dédié aux représentations données par et pour le peuple. Il règle également les modalités matérielles et financières de cette transformation de l'ancienne institution en un « Théâtre du Peuple »⁵⁹. Malgré l'importance des moyens qui y seront alloués, cette initiative ne parviendra pas à se concrétiser de manière effective.

Malgré l'échec de la fondation d'un Théâtre du Peuple en France durant la période révolutionnaire, les développements qui l'entourèrent ainsi que la volonté de démocratiser le théâtre et de le doter d'une fonction éducative qui animèrent les penseurs et les décideurs de la Révolution devinrent une importante source d'inspiration pour les figures du théâtre populaire de la fin du XIX^e siècle. Cette passation a été rendue possible par l'entremise de Jules Michelet ; autre personnage clé dans l'histoire de la formation du théâtre populaire. Comme en témoigne Romain Rolland, c'est par l'intermédiaire de cet écrivain et théoricien de la Révolution Française que « l'idéal artistique de la Révolution et des penseurs du dix-

⁵⁴ FRANTZ Pierre, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁵ UBERSFELD Anne, « Le moi et l'Histoire » dans DE JOMARON Jacqueline (éd.), *Le théâtre en France (2) : de la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin Editeur, 1989, p. 38.

⁵⁶ YVON Jean-Claude, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁷ MICHELET Jules, « L'Etudiant », cours de 1847-48 au Collège de France, dans ROLLAND Romain, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁸ ROLLAND Romain, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁹ Ce nom est expressément mentionné dans l'arrêté.

huitième siècle est parvenu jusqu'à ceux [...] qui, en France, ont entrepris de fonder le Théâtre du Peuple »⁶⁰. Michelet, tout comme les penseurs de la Révolution, en appelle en effet à un théâtre par le peuple et pour le peuple, sur base des modèles des cités antiques. Le Théâtre du Peuple qu'il souhaite voir naître en France – souhait exprimé dans l'*Etudiant*, son cours au collège de France pour l'année universitaire de 1847 et 1848⁶¹ – présente les mêmes caractéristiques que celui imaginé durant les années révolutionnaires : celles d'un théâtre démocratisé, qui serait une école de moralité avec un objectif éducatif assumé et qui ramènerait le peuple dans un véritable esprit national en convoquant sur sa scène des héros nationaux. En bref, un théâtre véritablement populaire mais également éducateur. Ce souci de faire du théâtre un vecteur d'éducation pour le peuple transparaît nettement dans la pensée de Michelet, lui qui voit en cet art « [...] le plus puissant moyen de l'éducation, du rapprochement des hommes [...] »⁶². Il apparaît ainsi comme une figure de proue dans le rapprochement entre théâtre et éducation. La conception du théâtre de Jules Michelet constituera dans tous les cas un important réservoir théorique dans lequel les figures du théâtre populaire ne manqueront pas de puiser.

Nous pouvons ainsi constater que les conceptions philosophiques et théâtrales véhiculées au travers des différentes perspectives historiques que nous venons d'évoquer jettent explicitement ou implicitement les bases du futur théâtre populaire en France. Explicitement, lorsque les figures du théâtre populaire de la fin du XIX^e siècle se référeront directement à ces concepts – après que celles-ci leur soient notamment parvenues au travers de la pensée de Jules Michelet, dont on ne cessera de souligner l'importance à cet égard – pour justifier l'édification en France d'un Théâtre du Peuple ou du moins, d'un théâtre davantage populaire. Implicitement, lorsque ces conceptions et les événements historiques qui les ont vu naître auront d'importantes répercussions sur la société en elle-même et/ou sur le paysage théâtral qui constitue le berceau du théâtre populaire. En bref, sur le contexte de la France du XIX^e siècle.

B) Période du XIX^e siècle

⁶⁰ ROLLAND Romain, *op. cit.*, p. 83.

⁶¹ NAN Lu, *op. cit.*, p. 43.

⁶² MICHELET Jules, *op. cit.*, dans ORY Pascal, *op. cit.*, p. 9.

Malgré les importantes atteintes qu'ils portèrent aux libertés théâtrales acquises via la loi de 1791 précitée, les différents régimes qui se succédèrent durant la période postrévolutionnaire – de l'Empire de Napoléon 1^{er} (1804-1815) à la Monarchie de Juillet (1830-1848) – se montrèrent incapables de véritablement enrayer la dynamique de libéralisation de l'activité théâtrale et de multiplication des théâtres en France impulsée sous la Révolution Française. Cette situation sera définitivement consacrée durant la période du Second Empire (1851-1870). Par un décret du 6 janvier 1864, le gouvernement de Napoléon III prend acte de l'évolution dont le théâtre a jusqu'à lors fait l'objet puisqu'il entérine les grands principes de la loi de 1791. Il proclame la « liberté des théâtres » : tout individu peut dans les faits (à nouveau) ouvrir un théâtre sans autorisation préalable⁶³. Ce nouvel essor du théâtre en France – en particulier à Paris – bénéficiera par ailleurs à l'Etat : taxes et impôts lui permettront de faire de l'activité théâtrale une importante source de revenus⁶⁴. C'est dans ce lien commercial qui s'établit à cette époque entre l'Etat et le théâtre que réside en partie les causes d'un des combats du théâtre populaire : celui qui oppose le « théâtre de l'argent » au « théâtre de l'art » et qui sous-tend un appel à la réconciliation entre théâtre et culture⁶⁵. C'est dans cette même optique que les partisan·es du théâtre populaire dénonceront avec vigueur le théâtre dit « commercial », qui ne présenterait sur sa scène qu'un répertoire abêtissant ou bourgeois⁶⁶. Nous aurons l'occasion d'y revenir (voir Chapitre 3, 2) C).

La progressive industrialisation de la France et les bouleversements sociaux qu'elle engendre ne sont également pas étrangères à l'émergence du théâtre populaire de la fin du XIX^e siècle. Le monde ouvrier qu'elle a fait naître compte au milieu du XIX^e siècle un quart de la population active, soit environ 4,4 millions de personnes⁶⁷. Ce monde, par son poids démographique, sa spécificité ainsi que ses conditions de vie souvent déplorables, suscite dès la période romantique enthousiasme et intérêt auprès de certain·e·s intellectuel·le·s qui décident de s'emparer de la question sociale. Il s'agit alors, au moyen de la fiction, de dénoncer les conditions de vie médiocres de l'ensemble du « peuple », appellation sous laquelle est regroupée le monde ouvrier⁶⁸ ; lui qui est pourtant relativement hétérogène et dont les classes sont multiples⁶⁹. C'est par exemple le cas chez Victor Hugo, qui commence à

⁶³ YVON Jean-Claude, *op. cit.*, p. 156.

⁶⁴ NAN Lu, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ YVON Jean-Claude, *op. cit.*, p. 225.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁹ CHARLE Christophe, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1991, p. 276-277.

rédiger en 1845 *Les Misères. Histoire d'un misérable*. On observe ainsi une première préoccupation du monde intellectuel pour cette frange de la population qui sera alors assimilée au « peuple »⁷⁰. Un parallélisme peut être établi entre cette démarche et celle des figures du futur mouvement du théâtre populaire, dont l'idéal sera de convier au théâtre le nouveau « public populaire ». Cette progressive industrialisation de la France a d'autres conséquences. C'est notamment à l'aune des évolutions sociales qui lui sont sous-jacentes que la question de l'éducation populaire revient sur le devant de la scène. Les nouvelles méthodes industrielles de travail font en effet perdre au peuple sa culture spécifique⁷¹. On assiste ainsi à l'émergence d'initiatives spontanées relevant de tout un mouvement d'éducation populaire qui entend dénoncer l'exploitation et l'aliénation de l'individu tout en se proposant de lui rendre son unicité en lui redonnant son humanité⁷². Ce mouvement s'organise et se développe à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle et particulièrement vers la fin du siècle – contexte sur lequel nous reviendrons dans les lignes qui vont suivre – en marge des politiques étatiques, au travers d'une « constellation de formes associatives »⁷³ où militants et militantes s'activent. Signalons à ce titre « La Ligue de l'Enseignement », qui voit le jour en 1866 et qui sera plus tard considérée comme une association culturelle majeure sous la III^e République⁷⁴. C'est également dans cette dynamique que les premières sociétés de regroupement des comédien·nes amateur·ice·s font leur apparition : la FSTA (Fédération des sociétés de théâtre d'amateurs) en 1907 et l'ATOPC (Association théâtrale des œuvres de patronages catholiques) en 1910⁷⁵.

Comment expliquer ce développement « en parallèle de l'Etat » ? La III^e République, fondée en 1870, avait pourtant affiché dès sa création d'importantes ambitions en termes d'éducation républicaine et culturelle de ses citoyens ; en bref, de consolidation de la démocratie. Les républicains confièrent cette fonction, jugée vitale pour la nation, à l'enseignement, dont la démocratisation et la laïcisation furent alors une priorité⁷⁶. Cette démarche trouve son aboutissement dans le vote des lois scolaires de Jules Ferry, de 1880 à 1882. L'Ecole, rendue publique, laïque, mais également obligatoire, devient ainsi le

⁷⁰ Au sens de « *plebs* » donc.

⁷¹ FLEURY Laurent, *op. cit.*, p. 52.

⁷² *Ibid.*, p. 53.

⁷³ FLEURY Laurent, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁴ ORY Pascal, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁵ FLEURY Laurent, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁶ GARRIGUES Jean, LACOMBRADÉ Philippe, *La France au XIX^e siècle : 1814-1914*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2015 (Collection U, *Histoire*), p. 130.

« séminaire des valeurs démocratiques »⁷⁷. Celle-ci demeure cependant le seul vecteur de diffusion de la culture auprès des couches populaires⁷⁸ et ce, malgré les efforts entrepris par le régime. Or, le contexte de la fin du XIX^e siècle fait apparaître toutes les lacunes de ce système qui repose sur une seule institution : l'école ne paraît pas suffisante pour insuffler au peuple les valeurs et l'adhésion au régime de la République, qui s'en trouvent menacé ou du moins, grandement fragilisé. Ce contexte est celui de la montée des nationalismes et de l'exacerbation des divisions idéologiques, fruits de plusieurs crises internes et externes qui secouent et fragmentent la nation.

La première d'entre elles est la crise boulangiste, incarnée par la personne du général Boulanger. Entré sur la scène politique en 1886 lorsqu'il est nommé ministre de la guerre, ce militaire proche de Clemenceau et adepte de positions radicales se démarque politiquement dans un climat de tensions et d'incertitudes au sein du camp républicain déchiré entre modérés et radicaux⁷⁹. Après son départ du gouvernement en 1887, il entre en campagne et parvient à fédérer un large panel d'opposants au régime : radicaux hostiles à une alliance avec les républicains modérés, antiparlementaires, socialistes, nationalistes, monarchistes ou encore bonapartistes⁸⁰. Face à la menace que le boulangisme fait peser sur la République, la défense républicaine s'organise derrière le gouvernement Tirard : le « sursaut républicain »⁸¹ est ainsi amorcé. Il s'accompagne d'une série de réformes électorales et de manœuvres judiciaires qui affaibliront considérablement le camp boulangiste ; menant finalement à désagrégation. Sans jamais parvenir à former une véritable collusion des oppositions, faute de véritables débouchés politiques, le boulangisme a tout de même mis au jour l'ampleur et la diversité des mécontentements qui se font de plus en plus entendre à l'échelle du pays et qui se nourrissent des doutes et des failles d'une République en perte de vitesse⁸².

La seconde crise est celle de l'affaire Dreyfus, qui éclate en 1894. Ce procès, qui voit le capitaine Alfred Dreyfus injustement condamné sur fond d'antisémitisme pour trahison, divisera la société française en deux camps : les « dreyfusards » et les « anti-dreyfusards ». En 1898, l'affaire acquiert une dimension politique après la publication du célèbre *J'accuse*

⁷⁷ ORY Pascal, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁸ YVON Jean-Claude, *op. cit.*, p. 223.

⁷⁹ DUSSERE Aurélia, HOUTE Arnaud-Dominique, *Atlas de la France au XIX^e siècle*, Paris, Editions Autrement, 2021, p. 68.

⁸⁰ GARRIGUES Jean, LACOMBRADÉ Philippe, *op. cit.*, p. 152-153.

⁸¹ DENIZOT Marion, « Retour sur l'histoire populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^e-XX^e siècles) », *op. cit.* .

⁸² DUSSERE Aurélia, HOUTE Arnaud-Dominique, *op. cit.*, p. 69.

d'Emil Zola dans le journal *Aurore*, lorsque les intellectuel·le·s – journalistes, savant·e·s, écrivain·e·s, artistes, professeur·e·s – décident d'entrer en jeu ⁸³. Malgré l'acquittement final de Dreyfus et la victoire du camp dreyfusard, le régime républicain ressort ébranlé de ce procès clivant. Le camp antidreyfusard, en fédérant les droites dans un nationalisme virulent, montre à quel point le modèle républicain et les valeurs qu'il sous-tend sont loin de faire l'unanimité dans une France politiquement morcelée.

Enfin, cette fin du XIX^e siècle est marquée par un contexte de rivalités coloniales entre grandes puissances occidentales. Ces rivalités les conduisent à l'affrontement diplomatique ou militaire⁸⁴. L'impérialisme français et ses conséquences sur le plan international et national exacerbent l'esprit nationaliste du pays.

Il ressort de l'ensemble de ces circonstances qu'un virulent nationalisme se fait jour dans la société française. Face aux menaces qu'il fait peser sur la République, les réactions s'organisent. Elles émanent en premier lieu du monde politique : « sursaut républicain » face à la menace que représente le mouvement boulangiste avec la création de la Société des droits de l'homme ainsi que la progressive intransigeance des républicains envers ce mouvement ; constitution du gouvernement « de défense républicaine » de René Waldeck-Rousseau en 1899 qui apaise les divisions idéologiques ⁸⁵. De manière générale, c'est tout un « nationalisme républicain » qui voit le jour et se développe peu à peu en France⁸⁶. Un nationalisme auquel le monde intellectuel est particulièrement réceptif ; constituant ainsi, après le monde politique, un second bastion de défense républicaine. Des intellectuel·le·s vont en effet s'inscrire dans le sillage d'Emile Zola et en appeler aux principes de la Révolution Française pour sauvegarder la République et la justice⁸⁷. La défense de la « souveraineté nationale du peuple »⁸⁸ et de « l'unité de la patrie républicaine »⁸⁹ devient ainsi une priorité qui se retrouve au cœur de leurs réflexions et de leurs initiatives. C'est entre autres sur le front de l'éducation que les intellectuel·le·s prennent part à cette bataille pour la République et ses valeurs.

⁸³ GARRIGUES Jean, LACOMBRAGE Philippe, *op. cit.*, p. 160.

⁸⁴ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁵ DENIZOT Marion, « Retour sur l'histoire populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^e-XX^e siècles) », *op. cit.* .

⁸⁶ WINOCK Michel, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points Histoire, 1990, p. 13.

⁸⁷ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁸ *Id.*

⁸⁹ *Id.*

Constatant en effet en cette fin du XIX^e siècle l'incapacité de l'école laïque à fortifier l'adhésion de la population au régime républicain et à ses valeurs, le monde intellectuel se mobilise afin de le défendre et de consolider la démocratie⁹⁰. Il est alors convaincu que la réussite de cette entreprise passe par sa participation active à « la vie sociale et à l'instruction du peuple »⁹¹. Il décide ainsi de se mettre au chevet des classes défavorisées afin de leur dispenser « une formation générale aussi bien morale, civique et artistique »⁹². C'est ainsi toute une dynamique d'éducation populaire qui se met en place au travers d'un ensemble d'initiatives qui tentent d'amener la culture au peuple tout en l'instruisant. Cette dynamique trouve par ailleurs des relais dans le mouvement socialiste et le syndicalisme qui commencent à se développer et à prendre leur essor vers la fin du XIX^e siècle⁹³. Elle a notamment donné lieu à la création notoire des Universités populaires, dont la première est fondée en 1896 en région parisienne sous le nom de la « Coopération des idées »⁹⁴. Ces lieux de rencontre entre les intellectuel·le·s et le peuple, qui rencontrèrent un vif succès dans le sillage de l'affaire Dreyfus, proposent à leurs adhérent·e·s cours, conférences, fêtes éducatives et surtout, représentations théâtrales. Le théâtre est en effet de plus en plus perçu comme un « puissant moyen d'instruction »⁹⁵ et devient, de ce fait, l'« un des principaux vecteurs de l'éducation populaire »⁹⁶. Les considérations littéraires et artistiques étant délaissées par le mouvement ouvrier, ce sont les intellectuel·le·s et les artistes qui s'emparent de la question du « Théâtre du Peuple »⁹⁷.

C'est dans ces circonstances et eu égard à l'ensemble des considérations que nous venons d'évoquer que le théâtre populaire voit le jour. Il est à présent temps de se pencher concrètement sur ses revendications, qui nous sont livrées au travers des initiatives et des réflexions des figures qui les ont portées.

⁹⁰ FLEURY Laurent, *op. cit.*, p. 53.

⁹¹ DE JOMARON Jacqueline, « Un Théâtre « pour le peuple » », dans DE JOMARON Jacqueline (éd.), *Le théâtre en France (2) : de la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin Editeur, 1989, p. 306.

⁹² FLEURY Laurent, *op. cit.*, p. 53.

⁹³ DE JOMARON Jacqueline, *op. cit.*, p. 306.

⁹⁴ YVON Jean-Claude, *op. cit.*, p. 224.

⁹⁵ DE JOMARON Jacqueline, *op. cit.*, p. 306.

⁹⁶ YVON Jean-Claude, *op. cit.*, p. 226.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 224.

Chapitre 3 : Les combats du théâtre populaire

1) Retour sur la *Revue d'art dramatique* et le *Théâtre du Peuple*

En cette fin du XIX^e siècle, un ensemble de voix s'élèvent des sphères artistiques et intellectuelles et appellent de leurs vœux à rendre le théâtre davantage ou totalement populaire. Certaines d'entre elles craignent cependant que le théâtre et l'art en général s'appauvrira au contact d'un public plus large. D'autres, en revanche, attribuent à l'art populaire – en ce compris le théâtre – des propriétés régénératives pour la société qui doivent d'ailleurs devenir la finalité d'un tel art⁹⁸. La presse spécialisée s'empare de la question et plus spécialement, la *Revue d'Art dramatique* (voir Fig. 1).



Fig. 1 Première de couverture de *La Revue d'Art dramatique* parue le 1^{er} mai 1898.

Fondée en 1869, cette revue parvient à fédérer autour d'elle plusieurs de ces voix en faveur du théâtre populaire (voir Fig. 2 et Fig. 3) jusqu'à devenir la véritable porte-parole du combat du théâtre populaire de la fin du la fin du XIX^e. Elle organise ainsi en 1898, une vaste enquête sur la « question sociale au théâtre » et compte de 1895 à 1903, plus d'une quarantaine de publications sur le théâtre populaire⁹⁹. Initialement portée sur des finalités

⁹⁸ YVON Jean-Claude, *op. cit.*, p. 226.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 225.

exclusivement littéraires et esthétiques, sa ligne éditoriale bascule progressivement, à partir des années 1890, dans une posture revendicative¹⁰⁰. En cause : un groupe d'intellectuel·le·s fortement engagé·e·s sur la question du théâtre populaire se démarquent peu à peu en son sein. Ces dernier·ère·s utilisent cette « plateforme » pour présenter, critiquer et rendre hommage à diverses expériences de théâtre populaire qui émergent en cette fin de XIX^e siècle : Le Théâtre du Peuple de Maurice Pottecher ou encore le « Projet des Théâtres Populaire » d'Eugène Morel, pour ne citer qu'elles. Par son entremise, ils créent également un forum de discussion autour du théâtre populaire. Citons à nouveau les figures emblématiques qui ont collaboré aux réflexions gravitant autour de la *Revue d'art dramatique* et qui furent animées par l'objectif commun de « créer un théâtre populaire, démocratique, social et éducatif, afin de constituer la voie de la rénovation de l'art et des rapports sociaux »¹⁰¹ : Romain Rolland, Octave Mirbeau, Maurice Pottecher, Louis Lumet, Maurice Bouchor, Camille de Sainte-Croix, Lucien Descaves et Emile Zola.

490	REVUE D'ART DRAMATIQUE
CROISSET (Francis de), . . .	Les Grandes Amours 20
ENGWER (Theodor), . . .	Courrier de Berlin 132
FLEIS (Robert de), . . .	La quinzaine :
	Les Miettes 63
	La Nouvelle Idole 68
	Madame de Lavolette 140
	Plus que Reine 140
	Le Torrent 234
	Ma Bru 230
	Tragique histoire d'Hamlet 207
	Le Demi-Monde (reprise) 208
GARNIER (Paul-Louis) . .	Sur l'héroïsme de César Frank 209
GOSSEZ (A.-M.),	A propos de l'An mil 58
GREIN (J.-T.),	Courrier de Londres 225
KONT (Ignace),	Grégoire Csiky et le théâtre contemporain en Hongrie 1
—	Une tragédie hongroise 205
MAGUÉ (Charles),	Courrier d'Espagne 128
MAUNE (Wilhem),	Courrier de Munich 70
POTTECHER (Maurice), . .	Un théâtre populaire à Paris 401
RAVIDAT (Maurice), . . .	Messaline à Monte-Carlo 154
ROLLAND (Romain), . . .	Le Triomphe de la Raison 241, 345, 452
RUBE (Algot),	Courrier de Stockholm 474
SCARÉ	Wagner et le Drame 116, 167, 258, 321
—	L'adieu à Bayreuth 424
TIMMERMANS (Adrien), . .	Les Origines d'Arlequin 205
TOLSTOI (Léon),	Le Premier Bouilleur (traduit par A. Souber- bielle) 81
VARRET (Pierre),	Antoine et Cléopâtre dans Shakespeare et Dryden 25
VIGNAUD (Jean),	Nos Actrices 319
WALLER (Joseph),	Du jeu des acteurs Berlinois 279

Fig. 2 Table alphabétique par noms d'auteurs de *La Revue d'Art Dramatique* parue le 1^{er} avril 1899. Les noms de Maurice Pottecher et de Romain Rolland y sont visibles.

¹⁰⁰ NAN Lu, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰¹ *Id.*

MAI. — Wagner :

GEORGES SERVIÈRES. — La représentation en français des œuvres de Wagner	177
J.-G. PROD'HOMME. — La première de Lohengrin	199
ROMAIN ROLLAND. — Le « Feuersnot » de Richard Strauss.	219
PIERRE MORGAND. — Nos interprètes : M ^{me} Réjane	224
BRUSS. — Music : Claude Debussy, ou le nouveau prophète livré aux bêtes.	226

JUIN. — Sur le Théâtre populaire :

JEAN VIGNAUD. — Les Écrivains et le Théâtre populaire.	229
MAURICE POTTECHER. — Shakespeare au Théâtre du peuple. . . 232 et	355
HENRI CLOUZOT. — Le Théâtre populaire de Doué en Anjou.	236
H. PATRY. — Le Théâtre populaire protestant en Guyenne au xvi ^e siècle. .	248
BRUSS. — Music : Le Bon Dieu, la Musique et le Peuple	263
PAUL DUKAS. — Claude Debussy	255
SÉMÉNOFF. — Gorky auteur dramatique.	260 et 573
JANE MISCHE. — La Question féminine au Conservatoire.	264
PIERRE MORGAND. — Nos interprètes : Jeanne Rolly	270
PIERRE DE QUERLON. — Maurice Maeterlinck.	272

JUILLET. — Le Théâtre en Italie :

LUCIO D'AMBRA. — Le théâtre contemporain en Italie	273
ROGER LE BRUN. — Le théâtre franco-italien	287
H. LYONNET. — Ermete Novelli et le théâtre en Italie	298
T.-F. MARINETTI. — Emma Gramatica	308
P. MARCEL. — Représentations de Novelli à Paris.	311
HENRI GILSON. — Francesca da Rimini	315
BRUSS. — Music. Travestis	328

Fig. 3 : Table alphabétique par noms d'auteurs de *La Revue d'Art Dramatique* parue le 1^{er} janvier 1902. Relevons dans la rubrique consacrée au Théâtre populaire les noms de Maurice Pottecher mais également d'une femme : Jane Misme, journaliste et féministe française ayant rédigé plusieurs articles pour *La Revue d'Art Dramatique*.

Pendant des années, la *Revue d'art dramatique* devient ainsi la « porte-parole » de la lutte de ces intellectuel·le·s pour implanter un théâtre populaire en France et pour fonder un Théâtre populaire à Paris¹⁰². Leur insistance sur la nécessité et, selon eux/elles, l'urgence de faire aboutir leurs revendications furent telles que celles-ci parvinrent à trouver écho dans le monde politique. Cette reconnaissance se traduit dans les faits par un Congrès International sur l'Art théâtral organisé en juillet 1900 ainsi que l'évocation du théâtre populaire à la Chambre en 1901 et 1905, année où est également créée une commission consultative des théâtres populaires¹⁰³. Malgré cette consécration, un Théâtre Populaire ne verra pas le jour en France sous la III^e République, principalement en raison du coût financier trop élevé qu'il représenterait pour l'Etat. Ce dernier ne saisit donc pas la main vigoureusement tendue par les intellectuel·le·s de la *Revue*, qui virent ainsi une partie de leurs revendications ne pas aboutir. Désillusion, certes, mais pas découragement : beaucoup d'entre eux/elles ne croyaient de

¹⁰² NAN Lu, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰³ YVON Jean-Claude, *op. cit.*, p. 225.

toute façon pas en la capacité de l'Etat à fonder un Théâtre du Peuple. Iels estimaient en effet qu'eux/elles seul·e·s étaient capables de parler au nom du peuple et poursuivirent vigoureusement leur combat.

Cette « politisation sans débouchés » de la question du théâtre populaire, posée par la *Revue d'art dramatique*, ainsi que cette défiance envers l'Etat sont évoquées par Romain Rolland en 1903 dans la première édition de son *Théâtre du Peuple*. C'est ainsi qu'il y écrit :

Les tentatives de la *Revue d'Art dramatique* avaient eu un retentissement à la Chambre, dans le rapport de M. Couyba, pour le budget des beaux-arts en 1902, et dans son discours du 5 mars 1902. Mais on a vu comment le ministre Leygues, et son habile délégué, M. Bernheim, travaillèrent à canaliser le courant populaire de l'art au profit de l'Etat. Le procédé est classique, - comme leur répertoire¹⁰⁴.

Ce pessimisme transparait encore plus explicitement lorsqu'il évoque le rôle de l'Etat, voué selon lui à « pétrifier tout ce qu'il touche, ... [à] faire de tout idéal vivant un idéal bureaucratique »¹⁰⁵. Malgré ces amers constats, Romain Rolland, à l'image de la plupart des figures du mouvement du théâtre populaire de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, garde foi en l'avènement du théâtre populaire en France et dans la naissance d'un Théâtre du Peuple à Paris. Car s'il souligne l'obstacle que représente à ses yeux l'Etat – allié, toujours selon lui, à la presse bourgeoise – dans l'aboutissement des revendications du mouvement du théâtre populaire, il clame la « force irrésistible »¹⁰⁶ de ce dernier, qui irait « droit à son but, sans se laisser détourner de rien »¹⁰⁷. Il affirme également :

On n'escamote plus le peuple à notre époque. Aucun de ceux qui ont la conscience profonde de l'art populaire n'a été dupe de cette bruyante diversion [en parlant du détournement de la question du théâtre populaire par l'Etat] ; et les efforts à Paris pour élever un théâtre vraiment du Peuple ont continué sans relâche. Ils semblent sur le point d'aboutir cette année [1903] à toute une floraison de théâtres populaires¹⁰⁸.

Il nous faut souligner le caractère symbolique de ces réflexions : elles reflètent en effet l'état d'esprit de la majorité des intellectuel·le·s qui militent pour le théâtre populaire au tournant des XIX^e et XX^e siècles. C'est d'ailleurs l'entièreté du texte du *Théâtre du Peuple*

¹⁰⁴ ROLLAND Romain, *op. cit.*, p. 90.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 90

¹⁰⁷ *Id.*

¹⁰⁸ *Id.*

qui se voit conférer une valeur synthétique¹⁰⁹ : Romain Rolland y témoigne de « l'élan révolutionnaire et idéaliste pour un théâtre populaire »¹¹⁰ qui anime le début du XX^e siècle, y dresse un bilan des expériences de théâtre populaire qui voient le jour à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle et enfin, nous livre ses propres réflexions sur ce que devrait être le théâtre populaire ; réflexions qui inspireront d'autres futur·e·s réformateur·rice·s du théâtre et que nous mentionnerons dans les lignes qui vont suivre.

2) Les finalités du théâtre populaire

Après cette brève mise en contexte qui a été l'occasion d'évoquer une partie du combat des figures du théâtre populaire au travers de la revue qui a fédéré leurs voix et du texte qui cristallise leurs aspirations, il nous faut à présent nous pencher concrètement sur les finalités du théâtre populaire. Cette analyse se déploiera sur deux niveaux. Tout d'abord, à l'échelle du théâtre populaire en tant que « mouvement » : il sera question d'exposer concrètement les finalités dudit mouvement. Ensuite, à l'échelle du théâtre populaire en tant que « théâtre » : il sera alors question d'étudier les moyens théâtraux que le théâtre populaire préconise et met concrètement en pratique pour atteindre ses objectifs. En d'autres termes, une étude des différents aspects de son art théâtral : son répertoire, son public, son style, etc.

Notre analyse procède au départ de la double ambition du théâtre populaire que nous avons déjà exposée dans l'introduction du présent mémoire et qui est résumée par Marion Denizot dans son essai *Retour sur l'histoire populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^e-XX^e siècles)* :

Ce mouvement [...] répond à une double ambition : d'une part, 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, et d'autre part, élargir l'assise du public, vers les fractions de la société qui ont difficilement accès aux lieux officiels de représentation théâtrale, en cherchant à réunir dans le lieu de la représentation théâtrale l'ensemble de la société¹¹¹.

Partant de ces éléments, nous faisons le choix de regrouper les ambitions du théâtre populaire en deux finalités ; deux lignes directrices qui parcourent sa conception au tournant

¹⁰⁹ ORY Pascal, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁰ NAN Lu, *op. cit.*, p. 81.

¹¹¹ DENIZOT Marion, « Retour sur l'histoire populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^e-XX^e siècles) », *op. cit.*

des XIX^e et XX^e siècle en France. Le théâtre populaire veut tout d'abord réunir le peuple. Dans le climat de fragilité républicaine et démocratique que nous avons eu l'occasion de dépeindre, les figures du théâtre populaire se portent au secours de la nation républicaine. Elles font alors du théâtre un vecteur de rassemblement et de régénération du peuple, ce qui permet *in fine* de consolider le régime et les valeurs de la République. Cet objectif s'accomplit notamment par la fonction éducative qui est prêtée au théâtre. Celui-ci devient un outil d'éducation pour dispenser au peuple une formation à la citoyenneté et aux valeurs républicaines. Le théâtre populaire s'inscrit enfin dans une démarche « de rupture » par rapport au théâtre de son temps. Constatant unanimement ce qu'elles estiment être une « détérioration de l'art », en ce compris celle du théâtre, les figures du théâtre populaire affirment que le seul moyen de le régénérer est de le mettre au contact du peuple. Pour le théâtre populaire, le théâtre doit ainsi s'affranchir d'un ensemble de pratiques qui le sépare du peuple ou qui enferme ce dernier dans des genres ou des esthétiques qui ne le stimulent pas. Nous constatons ainsi une forme de complémentarité entre les deux finalités du théâtre populaire : toutes deux ne peuvent s'accomplir qu'à condition d'élargir le public du théâtre, de le rendre populaire.

A) Réunir

I. À l'échelle du mouvement

a) Un enjeu structurant

Le contexte de la fin du XIX^e siècle précité est déterminant pour le théâtre populaire naissant. Les figures qui en sont à l'origine sont issues du monde intellectuel qui soutiennent le nationalisme républicain et se mobilisent pour la défense de la République. Cet enjeu se fraye ainsi un chemin jusqu'au cœur du théâtre populaire, qui va alors confier à la représentation dramatique – tant par ce qui est montré sur sa scène que par la composition de son public – la mission de rassembler la communauté nationale¹¹². Ce rassemblement doit tout d'abord être « physique » : l'entièreté du peuple doit se retrouver au théâtre ; constituant ainsi son nouveau public. Le théâtre doit donc être en mesure d'accueillir le peuple et doit veiller à

¹¹² DENIZOT Marion, « Le théâtre populaire au XX^e et au XXI^e siècles : un « lieu de mémoire » pour le théâtre public », p. 286.

effacer toute forme de division dans son enceinte : le dépassement des clivages sociaux est ainsi à la source des projets artistiques des partisans du théâtre populaire¹¹³.

Ce rassemblement doit ensuite être « moral », « psychologique » : une fois réuni physiquement au théâtre, le peuple doit pouvoir s'y réconcilier avec lui-même, s'y régénérer pour renforcer son unité et sa cohésion. Ce processus devra notamment s'accomplir par les actions qui seront montrées sur scène et auxquelles le peuple assistera en tant que spectateur.

Le but est donc de créer du lien à l'échelle de la représentation dramatique et les différentes « entités » qui la composent : le lieu théâtral, le public et la scène. L'union, la communion, la fraternité et la communauté deviennent le leitmotiv des réflexions et surtout des expériences de théâtre populaire qui témoignent jusque dans leur nom de cette volonté de rassembler en leur sein le peuple tout entier : mentionnons en guise de preuve les diverses expériences de théâtre populaire de cette époque qui prennent directement le nom de « Théâtre du Peuple » ; à l'image du Théâtre du Peuple de Bussang de Maurice Pottecher qui voit le jour en 1895 ou encore du Théâtre du Peuple de Henri Beaulieu qui est fondé en 1903¹¹⁴.

b) La fonction éducative et moralisatrice du théâtre

Une conviction largement répandue auprès des figures du théâtre populaire est que le théâtre peut et doit s'efforcer d'assumer une fonction éducative fondamentale¹¹⁵. Ce n'est pas la première fois qu'on lui attribue une telle fonction : tel que nous l'évoquions dans notre exposé des origines du théâtre populaire (voir Chapitre 1, 1), A), les autorités et les penseurs de la Révolution le considéraient déjà comme un puissant outil d'instruction du peuple. Rappelons à ce propos le rôle central joué par Jules Michelet, qui fait figure de diffuseur de cette pensée auprès des théoricien·ne·s du théâtre populaire, tout en la prolongeant lui-même. Les réflexions que ces théoricien·ne·s mènent sur la dimension éducative du théâtre s'inscrivent donc dans un rapport de continuité avec celles menées sur le même sujet sous les années de la Révolution et qui sont reprises sous la plume de Michelet. Cette fonction se voit

¹¹³ DJAKOUANE Aurélien, LALANNE Vincent, POPULUS Daniel, POUYANFAR Pierre-Hossein, *Etude relative aux pratiques théâtrales non professionnelles*, Ministère de la Culture et de la Communication – Direction Générale de la Création Artistique, 2013, p. 31.

¹¹⁴ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁵ NAN Lu, *op. cit.*, p. 37.

ainsi assigner la même finalité que celle que les penseurs la révolutionnaires lui attribuaient : celle de dispenser une formation civique et morale à ses spectateur·rices pour consolider la nation et le corps social. Le théâtre populaire rejoint en ce sens l'initiative du mouvement d'éducation populaire qui se déploie durant la seconde moitié du XIX^e siècle, et qui, comme nous l'avons évoqué, fait du théâtre un outil d'éducation du peuple efficace pour pallier les lacunes d'un système scolaire qui ne paraît pas suffisant :

Par sa dimension éducative et morale, le mouvement en faveur du théâtre populaire prend appui et accompagne le développement des universités populaires, qui prolongent les grandes réformes éducatives du début de la III^e République¹¹⁶.

Les tenant·e·s du théâtre populaire voient donc dans le théâtre une réponse efficiente à la question de l'instruction du peuple, qui devient une priorité pour sauver l'institution républicaine. La fonction éducative et morale du théâtre est ainsi de nouveau pensée – comme c'est également le cas pour sa dimension réunificatrice – à partir d'un objectif de consolidation de la nation : l'attachement du peuple pour la patrie républicaine est la finalité et le théâtre, par sa dimension éducative et morale, est un moyen pour y parvenir. Celui-ci est en effet susceptible d'atteindre directement son public et de lui insuffler efficacement son propos. Il peut de la sorte devenir une école de moralité pour faire adhérer son public, le peuple tout entier, aux valeurs républicaines. Le théâtre peut de cette façon « créer de la communion et du lien »¹¹⁷ et « asseoir la République »¹¹⁸.

II. À l'échelle du théâtre

a) Le répertoire

C'est tout d'abord à la lumière de son répertoire que le théâtre populaire manifeste l'intégration d'un enjeu de consolidation nationale. Ce répertoire témoigne d'une préoccupation de ce théâtre pour la question de la nation, qui devient le véritable « socle idéologique » de sa doctrine¹¹⁹. Dès lors, dans les pièces du théâtre populaire, la nation est érigée en rempart contre les menaces qui pèsent sur la patrie. Elle est alors déclinée en deux

¹¹⁶ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 24.

¹¹⁷ *Id.*

¹¹⁸ DENIZOT Marion, « Retour sur l'histoire populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^e-XX^e siècles) », *op. cit.* .

¹¹⁹ *Id.*

conceptions non-exclusives : une première, « intégratrice » et une seconde, « particulariste », qui seront donc convoquées simultanément ou individuellement dans les pièces du théâtre populaire. La déclinaison *intégratrice* est porteuse d'une vision de la nation qui inclut l'ensemble territoire en une seule et même unification. Quant à la déclinaison *particulariste*, elle met à l'honneur les particularismes locaux en célébrant la vigueur du peuple ainsi que la culture locale et folklorique, qui deviennent les seuls éléments capables de régénérer le théâtre et la nation tout entière¹²⁰.

Première déclinaison de la « nation »

Une analyse de la partie du répertoire du théâtre populaire où la nation est pensée selon une conception intégratrice révèle l'omniprésence, dans ses pièces, de références directes ou indirectes à un épisode particulièrement significatif de l'histoire de la France : celui de la Révolution Française. Un lien est établi entre ces deux caractéristiques du répertoire du théâtre populaire : la sollicitation quasi-constante dans ses pièces d'événements, de personnages ou de « sentiments » issus de l'histoire révolutionnaire est un moyen pour ses auteur·rice·s d'y insuffler un esprit d'unité nationale et républicaine. Au sein de nombreux milieux républicains dont sont souvent issues les figures du théâtre populaire, la Révolution Française est idéalisée car perçue comme un moment de triomphe de la cohésion et de l'unité nationale. Cet événement se voit ainsi doter d'un certain pouvoir d'évocation. Les théories philosophiques et politiques ainsi que les idéaux qui ont vu le jour sous les années révolutionnaires suscitent donc un grand intérêt auprès de ces intellectuel·le·s qui sont alors en quête d'union nationale face aux divisions idéologiques qui secouent leur époque. Le contexte agité de la fin du XIX^e siècle en France devient ainsi un lieu de résurgence « des idéaux révolutionnaires qui assimilent dans une même geste patrie, nation et République »¹²¹. La conception intégratrice de la nation qui pointe au travers d'une partie du répertoire du théâtre populaire est directement héritée des années révolutionnaires, comme nous le fait comprendre Marion Denizot :

¹²⁰ DENIZOT Marion, « Retour sur l'histoire populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^e-XX^e siècles) », *op. cit.* .

¹²¹ DENIZOT Marion, « Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : le proche et le lointain », dans MAIER-SCHAEFFER Francine, PAGE Christiane, VAISSIÉ Cécile (éd.), *La Révolution mise en scène*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Spectaculaire Arts de la scène, 2012.

La naissance du théâtre populaire est concomitante d'une conception intégratrice de la nation, définie au XVIII^e 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 des représentants », pour asseoir la conquête des libertés¹²².

Ce n'est donc pas un hasard si de nombreuses pièces du répertoire du théâtre populaire de cette époque s'y réfèrent explicitement ou implicitement. Illustrons notre propos à l'aide de quelques exemples.

Les huit pièces qui composent la première moitié cycle du *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland constituent, chacune à sa manière, une première illustration du caractère réunificateur du théâtre populaire qui s'exprime au travers de son répertoire. Celle-ci témoigne également, comme nous venons de l'évoquer, d'un appel au contexte de la Révolution Française. Avec *Les Loups* (1898), première des huit pièces, Rolland entend dénoncer les crises et divisions suscitées par l'affaire Dreyfus qui lors de sa rédaction, est à son paroxysme. Pour ce faire, il compose une intrigue qui reprend des éléments de l'affaire et les replace dans le contexte d'évènements de la Révolution Française :

Les Loups, en transposant les protagonistes de l'affaire Dreyfus dans la France révolutionnaire de 1793, met en scène les enjeux de la crise et l'affrontement entre deux idéaux : la patrie et l'humanité. La pièce montre de manière dialectique deux dérives politiques : d'une part, le sacrifice de la justice au nom de la patrie et, d'autre part, la dislocation de l'unité nationale devant les mesquineries de l'individu. Elle témoigne alors de l'échec de la nation à dépasser les querelles intestines et montre les errements de celle-ci face à ses divisions internes¹²³.

Par ce parallélisme, Rolland exprime sa crainte de voir la nation de la fin du XIX^e siècle s'effondrer sous le poids des divisions. Cette crainte est généralisée auprès du milieu intellectuel et républicain dont il est issu, comme la plupart des autres figures du théâtre populaire.

Les trois pièces suivantes, *Danton* (1899), *Le Triomphe de la Raison* (1899) et *Le Quatorze Juillet* (1902) sont davantage des lieux d'expression de la défense de l'union nationale et républicaine, en mobilisant à différents niveaux le concept de défense

¹²² DENIZOT Marion, « Retour sur l'histoire populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^e-XX^e siècles) », *op. cit.* .

¹²³ DENIZOT Marion, « Le *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland : le proche et le lointain », *op. cit.* .

républicaine¹²⁴. La plus significative d'entre elles, *Le Quatorze Juillet*, reprend également à son compte les événements de la Révolution Française – son action se déroule à Paris du 12 au 14 juillet 1789 – pour lancer un appel à l'union, devenant ainsi un vigoureux plaidoyer en faveur de la puissance de rassemblement du « peuple » qui permet de constituer une nation fraternelle¹²⁵. Il veille d'ailleurs à ce que les personnages de la pièce qui forment ce « peuple » soient représentatifs de toutes les classes et de tous les âges (voir en Fig. la liste de ces personnages). Rolland brandit, dans *Le Quatorze Juillet*, l'antidote à « la division fratricide des *Loups* et de *Danton* »¹²⁶, à savoir *l'union, sous sa forme républicaine*. Cette première partie du cycle du *Théâtre de la Révolution* témoigne donc de la volonté de son auteur de faire du théâtre un porte-parole du combat républicain pour l'unité en prenant notamment appui sur « l'exemplarité » des années Révolutionnaires en cette matière ; lui qui écrit dans la préface du *Quatorze Juillet* vouloir « ressusciter les forces du passé, ranimer ses puissances d'action, [...] ; rallumer l'héroïsme et la foi de la nation aux flammes de l'épopée révolutionnaire, afin que l'œuvre interrompue en 1794 soit reprise par un peuple plus mûr et plus conscient de ses destinées »¹²⁷.

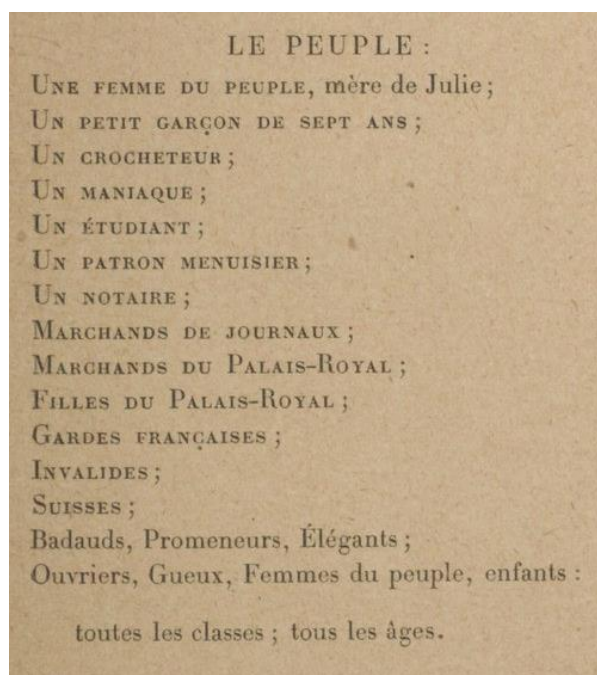


Fig. Personnages qui composent « le peuple » dans *Le Quatorze Juillet* de Romain Rolland.

¹²⁴ DENIZOT Marion, « Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : le proche et le lointain », *op. cit.* .

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ *Id.*

¹²⁷ ROLLAND Romain, *Le Quatorze Juillet*, Paris, Hachette, 1909, p. 3.

Une seconde illustration de la vocation réunificatrice des pièces du répertoire de théâtre populaire qui s'appuie sur une conception intégratrice de la nation réside en l'œuvre de Maurice Pottecher. Ainsi en est-il de la représentation du *Médecin malgré lui* – et pour laquelle Maurice Pottecher substitue au patois des paysans du texte le patois de Haute Moselle – qu'il fait donner le 22 septembre 1892 dans son village natal de Bussang, à l'occasion des fêtes du centenaire de la République¹²⁸. Par cette initiative qui parvient à fédérer un large public relativement hétéroclite, Maurice Pottecher témoigne déjà d'une « conception de la nation qui inclut et unit l'ensemble du territoire, y compris les provinces qui affichent fièrement le particularisme linguistique »¹²⁹. Plusieurs des pièces qu'il écrit et fait jouer pour son Théâtre du Peuple font également apparaître cette facette dans son œuvre. *Liberté*, qu'il écrit et monte en 1898 en pleine affaire Dreyfus, met à l'honneur la ferveur patriote et les valeurs de liberté et d'égalité¹³⁰. Ce drame, dont l'action se situe en 1792 et dans un village vosgien, met en scène la réconciliation de deux protagonistes qui, face aux dangers qui pèsent sur la patrie, décident finalement de dépasser leurs divergences idéologiques pour s'engager en faveur de la République ; évoquant ainsi la réconciliation de la communauté face au danger¹³¹. *La Passion de Jeanne d'Arc*, que Maurice Pottecher écrit et monte en 1904, reprend le credo d'un épisode historique national durant lequel l'auteur laisse s'exprimer l'amour du peuple. C'est d'ailleurs l'ensemble de son répertoire qui constitue, parfois métaphoriquement, « un appel à la réconciliation et une condamnation de toute forme de division au sein des communautés humaines »¹³².

Ces deux exemples prouvent à quel point la question de la « nation », envisagée jusqu'à présent par le biais d'une conception intégratrice, joue un rôle fondamental dans l'élaboration du théâtre populaire et donc de son répertoire. Cependant, une autre conception de la « nation » s'exprime au travers de ce dernier : une conception « particulariste », qui met à l'honneur la culture locale et folklorique ainsi que les terroirs. Ces « couleurs locales »

¹²⁸ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁹ DENIZOT Marion, « Retour sur l'histoire populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^e-XX^e siècles) », *op. cit.* .

¹³⁰ *Id.*

¹³¹ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 31.

¹³² *Ibid.*, p. 30-31.

deviennent autant de sources de régénération pour le théâtre et l'ensemble de la nation¹³³. Le théâtre populaire devient ainsi le lieu de leur promotion et de leur défense, toujours avec le même objectif final de sauvegarder la nation.

Seconde déclinaison de la « nation »

Prenons deux exemples de répertoire du théâtre populaire où cette conception particulariste de la nation se déploie.

Le premier d'entre eux est le répertoire du Théâtre du Peuple, composé par Maurice Pottecher. En fondant ce théâtre dans son village natal de Bussang, dans les Vosges, le jeune auteur entend prendre définitivement ses distances avec le milieu littéraire et théâtral parisien où il peinait à s'insérer. En cause : le théâtre d'avant-garde qui s'y crée et qui selon lui, s'apparente davantage à une démarche « de l'art pour l'art ». Il juge ce type de théâtre déconnecté du public populaire et de la réalité sociale¹³⁴. Le Théâtre du Peuple de Bussang est l'occasion pour Maurice Pottecher de concrétiser son idéal de théâtre populaire et symbolise également pour lui et pour son théâtre un retour aux sources. Si en tant que théâtre populaire, le Théâtre du Peuple a vocation, comme le veut son fondateur, à s'adresser à l'ensemble de la société, l'expression de l'attachement local y est toutefois manifeste. De nombreuses références à la géographie, aux mythes et aux légendes vosgiennes ponctuent son répertoire. Par les thèmes, les enjeux dramatiques et les genres qu'il aborde, ce répertoire articule ainsi le local et l'universel. Il concilie « l'attachement à la terre vosgiennes et lorraine » avec « la défense de la patrie et l'appel à la réconciliation »¹³⁵.

L'expérience bourguignonne de Jacques Copeau et des Copiaus constitue un second exemple. Elle est l'occasion pour Copeau de s'affranchir du répertoire du Théâtre du Vieux-Colombier et de proposer aux publics de la troupe un répertoire sensiblement différent. Ce dernier s'inscrit en effet dans un contexte local et prend en considération un public populaire. La composition de la *Célébration de la Vigne et du Vin*, spectacle collectif que la troupe met sur pied en 1925, intervient ainsi dans le cadre d'une commande de la municipalité des Nuits-

¹³³ DENIZOT Marion, « Retour sur l'histoire populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^e-XX^e siècles) », *op. cit.* .

¹³⁴ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 29.

Saint-Georges pour être joué à l'occasion de la grande fête annuelle des vendanges¹³⁶. Copeau se servira de cette expérience bourguignonne pour imaginer un nouveau répertoire pour le théâtre populaire qui « s'inspire de l'histoire, du folklore, du calendrier, à partir de vastes célébrations dramatiques »¹³⁷.

Les répertoires de Maurice Pottecher et de Jacques Copeau et ses Copiaus constituent des exemples de répertoire de théâtre populaire qui juxtaposent deux exaltations : celle des richesses culturelles locales et celle de l'âme de la nation. Mettre en avant les particularismes locaux n'entraîne donc pas une fragmentation de la nation. Loin d'être incompatibles, ces exaltations sont en effet concomitantes : la première se met au service de la seconde.

b) Des pièces aux procédés éducatifs

Maurice Pottecher voue le théâtre populaire à « l'éducation nationale »¹³⁸ et lui confère une visée morale, bien que l'auteur affirme se garder d'écrire un théâtre moralisateur. La préface du *Diable marchand de goutte*, la toute première pièce du Théâtre du Peuple qui est jouée en 1895, atteste de cette visée : Maurice Pottecher s'y rallie à l'hypothèse qu'il discerne dans la pensée de Jules Michelet, à savoir que « Le Théâtre populaire doit être une école de moralité »¹³⁹. D'autres éléments du répertoire du Théâtre du Peuple témoignent de la volonté de son fondateur d'éduquer le peuple aux fins de lui inculquer un sentiment d'attachement national. Sa *Passion de Jeanne d'Arc*, que nous avons déjà mentionnée, agit ainsi comme « un procédé éducatif pour encourager l'amour de la patrie »¹⁴⁰.

Chez Romain Rolland, l'interprétation de la fonction éducative du théâtre est ambiguë, à l'image des contours du « peuple » auquel son théâtre s'adresse. En plaçant les journées révolutionnaires de 1789 au cœur de l'intrigue de la quatrième pièce de son œuvre du *Théâtre de La Révolution, Le Quatorze Juillet*, il désire montrer au peuple qui compose le public du théâtre de son époque la figure historique d'un peuple uni contre la tyrannie afin qu'il puisse s'y identifier et s'imprégner de cette histoire. Ce retour vers le passé comporte une fonction

¹³⁶ DENIZOT Marion, « Retour sur l'histoire populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^e-XX^e siècles) », *op. cit.* .

¹³⁷ *Id.*

¹³⁸ POTTECHER Maurice, *Le théâtre du peuple : Renaissance et destinée du théâtre populaire*, *op. cit.*, p. V.

¹³⁹ POTTECHER Maurice, *Le Diable marchand de goutte*, Paris, Louis GEISLER, 1897, p. IX.

¹⁴⁰ DENIZOT Marion, « Retour sur l'histoire populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^e-XX^e siècles) », *op. cit.* .

éducative, qui s'inscrit dans l'historicisme pédagogique de Jules Michelet¹⁴¹. Dans son *Théâtre du Peuple*, Rolland considère que le théâtre populaire doit être assorti de ce qui s'apparente à une forme de fonction éducative. La troisième condition du théâtre populaire, nous dit-il, est en effet qu'il doit être « *une lumière pour l'intelligence* »¹⁴² : il doit provoquer chez ses spectateur·rices une sorte d'éveil de l'esprit et lui inculquer une forme de discernement. Dans la foulée de ce raisonnement, Rolland insiste cependant sur le fait que le théâtre populaire doit s'abstenir de verser dans la pédagogie morale, au risque de voir le peuple s'en détourner. L'équilibre entre ce qui s'apparente d'un côté à une forme d'éducation que le théâtre populaire doit dispenser et de l'autre, un évitement de toute forme de fonction moralisatrice dans ce même théâtre, est ainsi tenu :

La grande tâche est de faire entrer le plus d'air, le plus de clarté, le plus d'ordre possible dans le chaos de l'âme. Mais c'est assez de la mettre en état de penser et d'agir : ne pensons pas, n'agissons pas pour elle. Evitons surtout les prêches et les morales, grâce auxquelles les amis du peuple ont l'art de rendre l'art rebutant à ceux qui l'aiment le plus. Le théâtre populaire doit éviter [...] la pédagogie morale, qui, des œuvres vivantes, extrait de froides leçons, - ce qui est la fois antiesthétique et maladroit ; car l'esprit défiant sent l'hameçon et s'en détourne ; [...] ¹⁴³.

Il convient de relever que les différentes pièces de théâtre populaire que nous venons d'évoquer font appel au processus de partage d'une émotion commune afin de servir leur propos de réconciliation nationale. Ce processus revêt une importance toute particulière aux yeux de leurs deux auteurs, à savoir Maurice Pottecher et Romain Rolland. Chez l'un comme chez l'autre, il renvoie au concept rousseauiste de la fête. Roland cite ainsi fréquemment ce concept dans ses réflexions en tant que modèle théâtral à suivre et n'hésite d'ailleurs pas à le mettre directement en pratique dans son théâtre : une « fête révolutionnaire » est ainsi prévue à la fin du *Quatorze Juillet*¹⁴⁴. Elle est le lieu d'une sorte d'ivresse collective, où le peuple qui constitue une foule importante laisse éclater sa joie comme un seul homme :

SCÈNE FINALE

Fête du Peuple. — Triomphe de la Liberté.

¹⁴¹ DENIZOT Marion, « Retour sur l'histoire populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^e-XX^e siècles) », *op. cit.* .

¹⁴² ROLLAND Romain, *Le Théâtre du Peuple*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 105-106.

¹⁴⁴ ROLLAND Romain, *Le Quatorze Juillet*, *op. cit.*, p. 140-149.

Mardi 14 juillet, 7 heures du soir. — Place de l'Hôtel-de-Ville.

Peuple qui crie, rit, se rue en tous sens, paré de cocardes vertes, de rubans verts, de feuilles vertes, agitant des branches vertes, délirant de joie, de force et d'orgueil. Au-dessus de cet océan humain, émergent, comme l'écume de vagues qui se brisent sur les rochers, des hommes, femmes, enfants, montés sur des voitures et des chariots arrêtés, sur des échelles, sur des escabeaux, sur des réverbères, sur les épaules les uns des autres, tous portant et secouant des rameaux verts. Une forêt qui ondule aux rayons du soleil couchant.

Au lever du rideau, musique triomphale, qui se termine au milieu du tumulte d'allégresse, des cris d'enthousiasme ininterrompus.

LE PEUPLE, *courant sur le théâtre, agitant les branches d'arbre, criant tout d'une voix :*

Libres ! Nous sommes libres !¹⁴⁵

L'émotion commune est ici l'allégresse et elle permet de créer une sorte de réconciliation à l'échelle de la nation : le peuple se soude dans la joie et ne forme plus qu'une seule et même entité, une même force déferlante. Ce procédé ne s'arrête pas à la scène : par un effet mimétique, il a vocation à créer ce même sentiment chez le spectateur·rice, qui se retrouve donc lui/elle aussi pris·e dans cette émotion commune qui se déploie sur scène et qui va, dans la vraie vie, se sentir fraterniser avec le reste du public, le véritable peuple, la véritable nation. Dans sa note sur la scène finale, Rolland évoque ce pouvoir réunificateur de la fête et de sa vocation à faire fusionner, au théâtre, l'action dramatique et son public :

NOTE SUR LA DERNIÈRE SCÈNE

C'est ici, comme le titre l'indique, une fête populaire, la fête du Peuple d'hier et d'aujourd'hui. Pour qu'elle prit tout son sens, il faudrait que le public lui-même y participât, qu'il se mêlât aux chants et aux danses de la fin.

L'objet de ce tableau est de réaliser l'union du public et de l'œuvre, de jeter un pont entre la salle et la scène, de faire d'une action dramatique réellement une action. Le drame s'adresse soudain directement au peuple. Desmoulins, la Contat, Marat, Hoche l'appellent.

[...]

Car il faut arriver à ceci, — qui est peut-être impossible à réaliser aujourd'hui, mais qui doit l'être un jour, et qui est le principe d'un art populaire nouveau : — *le public contraint de mêler non*

¹⁴⁵ ROLLAND Romain, *Le Quatorze Juillet*, op. cit., p. 140.

*seulement sa pensée, mais sa voix à l'action ; le Peuple devenant acteur lui-même dans la fête du Peuple.*¹⁴⁶

Chez Maurice Pottecher, on observe également cette recherche de l'émotion qui joue ce rôle de catalyseur de fraternisation, qui va permettre l'union du peuple. Il déclare souhaiter, au théâtre, « l'union et la réconciliation des éléments les plus divers du peuple, séparés par l'intérêt, et fraternisant dans la communauté des émotions pathétiques ou joyeuses que suscite la magie théâtrale »¹⁴⁷. Il estime que le théâtre doit provoquer « la communion des spectateurs autour de l'œuvre poétique »¹⁴⁸ ; raison pour laquelle la plupart des spectacles du Théâtre du Peuple témoignent d'un souci, chez Maurice Pottecher, de la « recherche du spectaculaire », au sens de la volonté d'impressionner le·la spectateur·rice¹⁴⁹. Les ressources de l'illusion théâtrale – lumière artificielle, décors, costumes – seront ainsi méticuleusement exploitées. D'autres auteurs de théâtre populaire témoignent de ce même recours à l'émotion commune dans la représentation théâtrale pour créer du lien. Citons ainsi Firmin Gémier, autre grande figure du théâtre populaire, qui confère également à l'émotion une grande importance sur scène et s'inspirera lui aussi des fêtes rousseauistes dans la création de certains de ses spectacles¹⁵⁰. *Le Festival Vaudois* qu'il crée en 1903 à Lausanne aux côtés de Emile Jaques-Dalcroze (voir Fig.) ou *Les Fêtes de juin* qu'il monte à Genève en 1914 en constituent de parfaits exemples. Nous pouvons ainsi constater l'attention particulière que le théâtre populaire confère, dans le processus théâtral, à l'émotion commune et partagée.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 150.

¹⁴⁷ POTTECHER Maurice, *op. cit.*, p. VIII-IX.

¹⁴⁸ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁹ *Id.*

¹⁵⁰ DENIZOT Marion, « Retour sur l'histoire populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^e-XX^e siècles) », *op. cit.* .



Fig. : Scène et public du Festival Vaudois, Lausanne, 1903.

c) Le lieu théâtral

En raison de sa finalité de réunir l'ensemble du peuple dans ses éléments les plus divers, le théâtre populaire est un théâtre dont la salle et la scène doivent pouvoir « s'ouvrir à des foules, contenir un peuple et les actions du peuple »¹⁵¹, comme l'exprime Romain Rolland dans son *Théâtre du Peuple*. Par cet impératif, c'est l'entière de « l'architecture théâtrale » qui doit être repensée : le modèle « classique » – salle d'une certaine dimension, places aux conditions de visibilité différente réparties selon une gamme de prix qui aboutit à un phénomène de « classification » du public du théâtre, scène aux dimensions limitées – qui prévalait jusqu'alors ne se prête pas à cette ouverture vers le peuple qui est souhaitée. Du point de vue de sa salle tout d'abord, le théâtre du théâtre populaire doit garantir l'égalité des places pour les spectateur·rices et ce, indépendamment de la forme qu'on veut lui faire adopter. Les figures du théâtre populaire semblent également s'accorder sur la nécessité d'une salle aux vastes dimensions, qui soit en toute logique capable d'accueillir un large public. Afin de concilier ces deux critères, plusieurs figures du théâtre populaire telles que Firmin Gémier, Romain Rolland ou encore Maurice Pottecher préconisent comme modèle de représentation dramatique le modèle rousseauiste de la fête, qui se rapproche du théâtre en plein air. Dans ce modèle, la représentation du spectacle se déroule en extérieur et peut de la sorte se déployer dans des proportions considérables, lui permettant ainsi de réunir de toute la communauté. L'assistance bénéficie d'une certaine liberté de mouvement et sa réception de la représentation est uniformisée.

¹⁵¹ ROLLAND Romain, *op. cit.*, p. 110.

D'un point de vue de la scène, celle-ci doit, tout comme la salle, considérablement s'élargir pour pouvoir accueillir sur « ses planches » l'ensemble du peuple, afin d'y représenter ses actions. A l'image du *Quatorze Juillet* de Romain Rolland, toutes les classes et tous les âges doivent y être présent·e·s. C'est dans cette optique que les tableaux de foules deviennent un effet théâtral que les figures du théâtre populaire – Maurice Pottecher ou Romain Rolland par exemple – utilisent fréquemment dans leurs pièces : ils permettent de représenter visuellement la grande masse du peuple et ses actions.

Le modèle rousseauiste de la fête semble une fois de plus tout désigné pour remplir cette condition : il rend en effet possible l'interchangeabilité des acteurs et des spectateurs durant la représentation, garantissant ainsi la présence du peuple sur une scène qui est dématérialisée. Le sentiment de fraternité collective et le partage de de l'émotion suscitée par la représentation peuvent alors pleinement agir.

B) Rompre

I. A l'échelle du mouvement

Le théâtre populaire se présente enfin comme un théâtre « de rupture » : il entend rompre avec un ensemble de pratiques et de dynamiques qui sont à l'œuvre dans le paysage théâtral de son époque. Cette rupture s'opère sur base de deux motifs.

En premier lieu, il faudrait supplanter le théâtre qui est « déconnecté » du peuple et de ses réalités : un théâtre que les figures du théâtre populaire qualifient de « bourgeois ». Il s'agit du théâtre qui, comme son nom l'indique, est à leurs yeux réservé à une certaine élite et auquel n'a pas accès une grande partie de la population. Dans les faits, ce théâtre « bourgeois » correspond aux scènes « officielles » de théâtre et plus précisément, au répertoire qui y est joué, en ce compris ses genres et ses auteurs : tout ce qui compose le répertoire « classique » du théâtre français. C'est ce répertoire qui a été joué à l'occasion de *l'Œuvre des Trente ans de Théâtre*, initiative charitable dirigée par Adrien Bernheim qui a organisé en 1902 des représentations dans les faubourgs parisiens par les meilleurs acteurs de Paris. Cette initiative, qui avait pour objectif d'amener la culture au peuple, a été vivement critiquée par les tenant·es du théâtre populaire : il s'agit selon eux/elles d'un théâtre bourgeois déguisé en théâtre populaire, qui viserait à faire croire au peuple qu'il doit adhérer à son

répertoire¹⁵². Toujours dans la même optique, plusieurs figures du théâtre populaire, en ce compris Maurice Pottecher et Firmin Gémier, rejettent le théâtre d'avant-garde, qui serait trop enfermé dans ce qui s'apparente à une démarche de l'art pour l'art et à qui il manquerait un vrai public, un public populaire¹⁵³. En bref, un théâtre qu'il estiment « élitiste et abscons »¹⁵⁴.

La partie « populaire » de cette population, justement, est captée par les théâtres qui, à l'époque, proposent à leur public un théâtre de divertissement et commercial. Ce type de théâtre fait l'objet de vives critiques de la part des figures du théâtre populaire, qui l'affublent également de l'étiquette de « théâtre bourgeois » : l'adjectif renvoie dans ce cas de figure à « l'embourgeoisement » qui est censé caractériser la scène de ce type de théâtre.

S'affranchir du théâtre « commercial » constitue ainsi un second motif de rupture. Les tenant·es du théâtre populaire dénoncent en effet les mécanismes commerciaux voire industriels dans lesquels s'est enfermée la majeure partie du théâtre de leur époque, celle du XIX^e siècle. Rappelons que l'origine historique de ces mécanismes se situe dans le lien commercial qui s'établit, au XIX^e siècle, entre l'Etat et le théâtre (voir Chapitre 1, 1) A). Pour assurer leur subsistance, ces théâtres recourent à la logique d'exploitation commerciale des œuvres et proposent un répertoire qui se veut au goût du public, soit avant tout distrayant et divertissant. C'est donc sans surprise que la majorité de la production théâtrale du XIX^e siècle s'aligne sur cette logique et ne cherche qu'à divertir les spectateurs¹⁵⁵. Le répertoire s'articule ainsi autour de genres à succès comme le genre dramatique du vaudeville ou le genre lyrique de l'opérette ; offrant ainsi aux spectateurs, tant bourgeois que populaires, un répertoire facile et sans grande ambition¹⁵⁶. Selon les tenant·es du théâtre populaire, les milieux populaires ne se verraient ainsi proposer qu'un répertoire frivole et répétitif, qui se contente de divertir ses spectateur·rices et ne fait pas appel à leur intelligence, à leur esprit ; en bref, un répertoire abêtissant¹⁵⁷. Le théâtre populaire rejette ce théâtre commercial, de divertissement, synonyme de décadence et « d'abaissement » pour le peuple. Il appelle donc à ce que le théâtre s'affranchisse du système d'intérêts commerciaux et industriels qui caractérise son époque pour qu'il puisse renouer des liens avec la culture¹⁵⁸.

¹⁵² ROLLAND Romain, *op. cit.*, p. 225.

¹⁵³ DE JOMARON Jacqueline, *op. cit.*, p. 317.

¹⁵⁴ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵⁵ YVON Jean-Claude, *op. cit.*, p. 136.

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 138.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 225.

¹⁵⁸ NAN Lu, *op. cit.*, p. 13.

Face à ces différents constats, l'art théâtral serait, selon les tenant·es du théâtre populaire, condamné à dépérir. Un seul remède est alors envisageable : une rénovation complète du théâtre qui passe par une ouverture de son public¹⁵⁹. Ce contact apporte dans un même mouvement une réponse aux objectifs sociaux – accès au théâtre de toute la population – et artistiques – créer un théâtre en lien avec la culture, un théâtre qui se réouvre à l'art théâtral – du théâtre populaire. C'est donc bien, *in fine*, à une véritable « rénovation » de l'art théâtral par le peuple que le théâtre populaire aspire ; terme qui sera fréquemment employé dans sa doctrine.

II. À l'échelle du théâtre

a) Le répertoire

La rupture avec le « théâtre bourgeois » – en tant que théâtre réservé à une élite et théâtre de divertissement – se traduit chez plusieurs figures du théâtre populaire par un rejet du répertoire qui le compose. A propos du répertoire de l'époque, la proposition de Romain Rolland est pour le moins radicale : dans son *Théâtre du Peuple*, c'est l'entièreté de ce répertoire qui est mise au ban : ses auteurs – Molière, Corneille, Racine, la plupart des auteurs étrangers tels que Shakespeare, mais il « épargne » cependant Schiller, Hauptmann et Tolstoï. – et ses genres – drame romantique, tragédie, théâtre de boulevard – appartiennent tous à ce qu'il nomme le « théâtre du passé »¹⁶⁰. En d'autres termes, un théâtre qu'il juge obsolète (voir à cet égard Partie I, Chapitre 1). Il s'agit ensuite pour l'auteur de pressentir les genres qui sont susceptibles d'être en mesure de répondre aux ambitions du théâtre populaire. Il cite ainsi le mélodrame, le drame social, le cirque et le drame rustique mais aussi l'épopée historique, qui semble chez lui correspondre au genre du théâtre populaire par excellence.

Cette position de récusation complète n'est cependant pas celle de toutes les figures du théâtre populaire, dont beaucoup estiment que le répertoire classique est digne d'intérêt pour les masses populaires. La rupture est ainsi moins nette.

¹⁵⁹ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶⁰ DE JOMARON Jacqueline, *op. cit.*, p. 311.

Chez Maurice Pottecher enfin, on dénote une volonté de ne pas enfermer le théâtre populaire dans une esthétique spécifique, qui serait adaptée au peuple ou qui reposerait sur l'idée que l'on se fait du peuple¹⁶¹. Il veille ainsi, dans la programmation du Théâtre du Peuple, à alterner les genres.

b) Les comédien·nes

Se détourner du théâtre de l'époque s'accompagne également pour une partie du théâtre populaire de la nécessité de s'affranchir de ses conventions théâtrales, en ce compris les codes qui régissent son jeu. C'est ainsi que l'on constate chez plusieurs figures du théâtre populaire la convocation sur scène de comédien·nes amateur·rices ; convocation qui semble pour partie obéir à ce besoin de renouveler le théâtre. En se démarquant sur scène d'un jeu qui jusqu'à lors était systématiquement interprété par des comédien·nes professionnel·le·s et en y injectant ainsi une forme de spontanéité, le théâtre pourrait se revitaliser, retrouver une forme de « seconde jeunesse ». Cette convocation s'inscrit notamment au cœur du projet Théâtre du Peuple de Bussang, où le recours sur scène aux amateur·ice·s est notoire.

Pourtant, ce n'est pas uniquement par l'entremise du statut des comédien·nes du théâtre que l'amateurisme gagne à s'exprimer au théâtre populaire : il est en mesure d'apporter des réponses spécifiques aux deux finalités qui animent ce mouvement et que nous venons de décrire. Cette rapide transition nous amène à présent à nous pencher sur le théâtre amateur.

¹⁶¹ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 28-29.

PARTIE II – Le théâtre amateur

Chapitre 1 : Déconstruction

1) Analyse historique de l'étymologie de l'« amateur »

Lorsqu'il désigne une personne, le terme « amateur » se voit attribuer, dans le langage courant trois significations principales : la première, utilisée moins fréquemment, renvoie à l'intérêt, le goût de cette personne pour quelque chose ; la seconde évoque le caractère « non-professionnel » de son exercice d'une activité ; la troisième renvoie à une réalisation, une exécution moins aboutie :

« 1. Personne qui aime, cultive, recherche (certaines choses). *Un amateur de musique. La collection d'un amateur (d'art).*

[...]

2. Personne qui cultive un art, une science pour son seul plaisir (et non par profession). *Un talent d'amateur.*

[...]

3. Sports Athlète, joueur qui pratique un sport sans recevoir de rémunération directe (opposé à *professionnel*).

4. péjoratif Personne qui exerce une activité de façon négligente ou fantaisiste. → *dilettante. C'est du travail d'amateur.* »¹⁶²

Deux constats sont dressés au travers de ces multiples définitions et de l'usage du terme « amateur » dans la vie courante. Le premier est qu'il est difficile d'établir un « cadre interprétatif commun »¹⁶³ de ce terme et ce, en raison du nombre d'activités dans lequel il trouve à s'exprimer mais aussi de la pluralité des sens qu'il recèle. Le second est que deux de ses principales significations se contredisent :

[...] deux significations aussi différentes peuvent être attachées à un même terme [en parlant du terme « amateur »] (...) deux définitions contradictoires, l'une issue de l'étymologie, qui décrit l'amateur

¹⁶² Dictionnaire en ligne *Le Robert*, définition du mot « amateur » ; disponible à l'adresse suivante : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/amateur>.

¹⁶³ LOZANO Lénéaïg, *Les amateurs dans le spectacle vivant : défi juridique, enjeux sociaux*, thèse de doctorat, Université de Bretagne occidentale – Brest, présentée et soutenue le 25 juin 2021, p. 74-75.

comme « celui qui aime », et l'autre comme antonyme de professionnel, aux connotations négatives de dilettantisme et d'incompétence¹⁶⁴.

Afin de jeter un éclairage sur ces deux constats, il nous faut, à l'instar de l'étude notoire sur le théâtre amateur de Marie-Madeleine Mervant-Roux (voir Introduction), retracer l'histoire de la notion d'« amateur ». Ce retour en arrière historique sera également l'occasion d'apporter des éléments de compréhension sur l'usage grammatical de ce terme, dont on remarquera en effet qu'il varie d'un·e auteur·rice à l'autre entre le substantif et l'adjectif. Cette variation emporte celle des règles d'accord du terme. Comme le signale Marie-Madeleine Mervant-Roux, on constatera alors au travers des rapports et des articles sur le sujet un large panel de formules pour remédier à cette ambivalence : y figurent par exemple des « troupes amateurs » mais également des « pratiques amateur », auxquelles vient s'ajouter du « théâtre *en amateur* ». Derrière ces enjeux formels se cache en réalité l'enjeu de « la valeur du mot et son champs d'exercice »¹⁶⁵.

Le premier sens qui est conféré au terme « amateur » remonte au XV^e siècle : il dérive du latin *amator* – lui-même dérivé de *amare* (qui se traduit par « aimer ») – et remplace *ameor*, qui dérive alors de *amer* ou *aimer* et qui renvoie à l'amoureux et à l'amant, mais aussi au fait d'aimer, d'apprécier quelque chose¹⁶⁶. L'« amateur » désigne donc, à cette époque, un goût vif pour un objet mais peut également renvoyer à l'attirance pour une personne¹⁶⁷. À partir du XVI^e siècle, le terme se spécialise en esthétique, notamment au sens de « qui aime un art, sans en faire sa profession »¹⁶⁸ : son objet de prédilection passe ainsi de *quelqu'un* à *quelque chose*¹⁶⁹. En 1604, le mot fait son entrée au *Dictionnaire de l'Académie française* et désigne « « une personne qui aime » mais aussi qui « cultive, recherche », introduisant l'idée d'un processus de goût qui se développerait au travers de la « passion des objets d'art » »¹⁷⁰.

Du XVII^e au XVIII^e, l'amateur voit sa nature évoluer : son intérêt est érigé en connaissance, du fait de sa curiosité et de sa propension à collectionner. Il devient ainsi un

¹⁶⁴ SOUCHAUD Alexandrine, *Les pianistes amateurs en concours : Mises à l'épreuve pour une reconnaissance ?* thèse de doctorat dirigée par François Madurell, Université de Paris-Sorbonne, soutenue le 11 juin 2013, p. 16.

¹⁶⁵ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁶ REY Alain (éd.), TOMI Marianne, HORÉ Tristan, TANET Chantal, *Dictionnaire historique de la langue française*, Les Dictionnaires Le Robert-SEJER, édition numérique réalisée en partenariat avec le Centre national du livre, 2011, p. 589.

¹⁶⁷ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁸ REY Alain (éd.), TOMI Marianne, HORÉ Tristan, TANET Chantal, *op. cit.*, p. 589.

¹⁶⁹ LOZANO Lénaïg, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷⁰ *Id.*

connaisseur et on lui reconnaît de ce fait un jugement légitime dans le domaine pour lequel il se passionne. Durant toute cette période, l'« amateur » n'entretient aucun rapport d'opposition avec le « professionnel » et est d'ailleurs érigé en qualité. Tout bascule au XIX^e siècle, sous la plume de Stendhal, à partir de laquelle le terme « amateur » perd toute valeur car il désigne une personne « qui exerce une activité de manière négligente, non professionnelle » (1822)¹⁷¹. Du statut de *connaisseur*, l'amateur passe ainsi à celui d'ignorant. Le contraste amateur/professionnel s'établit alors de façon définitive et propage une vision péjorative de l'amateur¹⁷² : désormais enfermé dans une logique d'opposition au professionnel, le voici condamné à la négligence. C'est ainsi qu'il désigne entre autres, à l'heure actuelle, « une personne qui exerce une activité de façon négligente ou fantaisiste »¹⁷³. On déduira également de cette opposition l'absence d'une rémunération pour tout ce qui concerne l'amateur. La figure de l'amateur opposé au professionnel rémunéré et compétent apparaît ainsi dès 1859, sous la plume de Mérimée¹⁷⁴.

Cette nouvelle interprétation relativement moderne de « l'amateur – qui va peu à peu s'imposer dans le langage courant jusqu'à nos jours – fonctionne « en creux » : elle se fonde sur ce vers quoi l'amateur n'est pas censé renvoyer, à savoir de vraies compétences et une rémunération. Ce faisant, elle le prive de son sens premier et relègue aux oubliettes nombre de ses aspects positifs : les connaissances et les aptitudes que possède en réalité l'amateur dans l'activité qu'il exerce ou encore le plaisir et l'épanouissement qu'il en retire.

Cette analyse appelle à un dépassement de cette compréhension moderne de l'amateur au sens de « non-professionnel » : elle n'est qu'un point d'ancrage de cette notion qui fait en réalité surgir, au théâtre comme dans d'autres domaines, de nombreuses richesses.

2) L'« amateur » dans le champs théâtral

A) À l'origine : une identité à part entière

¹⁷¹ REY Alain (éd.), TOMI Marianne, HORÉ Tristan, TANET Chantal, *op. cit.*, p. 589.

¹⁷² SOUCHAUD Alexandrine, p. 17.

¹⁷³ Dictionnaire en ligne *Le Robert*, définition du mot « amateur » ; *op. cit.* .

¹⁷⁴ LOZANO Lénaïg, *op. cit.*, p. 78.

Comme l'explique Marie-Madeleine Mervant-Roux, l'« amateur » fait son entrée dans la pratique théâtrale lorsque le terme reçoit, au XVIII^e siècle, sa deuxième grande définition (que nous esquissons ci-dessus). Dans le monde de l'art, cette définition regroupe simultanément deux significations : l'érudit et le pratiquant¹⁷⁵. Ces circonstances sont celles de l'introduction de la notion d'amateurisme dans le champs théâtral : « elle y pénètre par les salons, où l'on aime la comédie et où, parfois, on joue soi-même »¹⁷⁶. L'autrice s'empresse ensuite de préciser les contours de la relation qui existe, à cette époque, entre l'amateur et le professionnel dans ce même domaine théâtral. Elle décrit une relation apaisée, car « lointaine, indirecte, de l'ordre de l'échange souple, non de la concurrence brutale »¹⁷⁷ et nous renseigne sur la connotation du terme « amateur » dans ce contexte : « dans l'espace aristocratique et bourgeois, le théâtre est divertissement, le mot « amateur » élogieux »¹⁷⁸.

Ces développements appellent à une relativisation ainsi qu'à une reconsidération de l'opposition qui est aujourd'hui systématiquement établie entre l'« amateur » et le « professionnel » dans le champs théâtral :

*Au moment où se met en place ce que nous appréhendons aujourd'hui comme la vie théâtrale amateur, le couple de notions amateur/professionnel, dont l'opposition nous paraît vieille comme le monde, ne s'est pas encore défini*¹⁷⁹.

A cette époque, l'amateurisme occupe une part importante de l'activité théâtrale en France. Le XVIII^e siècle est ainsi celui de la vitalité des théâtres non-professionnels, qui « accompagnent toute l'activité théâtrale, [...] la précèdent souvent, la doublent et la couronnent »¹⁸⁰. Témoignent également de cette vitalité les nombreuses relations qui se créent entre les différents types de théâtres d'amateurs et qui donnent lieu à toute une circulation des « individus, des modes de jeu et des répertoires »¹⁸¹. De tels liens amènent Martine De Rougemont à conclure à un véritable « tissu conjonctif et serré des représentations privées »¹⁸².

¹⁷⁵ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 11.

¹⁷⁶ *Id.*

¹⁷⁷ *Id.*

¹⁷⁸ *Id.*

¹⁷⁹ *Id.*

¹⁸⁰ DE ROUGEMONT Martine, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2001, p. 297.

¹⁸¹ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 11.

¹⁸² DE ROUGEMONT Martine, *op. cit.*, p. 314.

Autre illustration de ce temps où la référence au professionnel n'intervient ni dans la constitution, ni dans la concrétisation de l'activité théâtrale amatrice : les « sociétés d'amateurs », qui se développent fortement durant le XIX^e siècle. Des relations se créent également entre cette activité et les modèles professionnels, mais elles ne relèvent à nouveau pas de la concurrence. Elles relèvent davantage de l'échange et de l'emprunt. Le monde théâtral professionnel et le monde théâtral amateur se vivent, par celles et ceux qui les peuplent et les font vivre, de manière totalement distincte. La coexistence est ainsi harmonieuse, malgré quelques frictions et soupçons de concurrence qui demeurent toutefois localisés¹⁸³. La distinction professionnels/non professionnels n'a alors pas lieu d'être et est d'ailleurs inexistante aux yeux des personnes qu'elle pourrait pourtant, d'un point de vue actuel, directement concerner. Ce « cloisonnement » – qui n'est pas totalement étanche, comme nous le prouvent les échanges qui sont à l'œuvre entre le monde amateur et professionnel – rend ainsi compte de l'individualité et de la singularité de l'activité théâtrale amatrice. La négation de cette identité est bel et bien le fait de notre époque moderne, où la comparaison avec le professionnalisme définit l'« amateur » :

La notion d'amateur (au sens de non-professionnel) est relativement moderne¹⁸⁴

L'entrée de l'« amateur », lorsqu'il concerne le spectacle vivant, dans le domaine institutionnel et juridique n'est pas étrangère à cet état des choses.

B) À l'époque contemporaine : une identité assujettie

L'histoire nous apprend que l'équilibre qui prévalait jusqu'alors entre le monde théâtral professionnel et le monde théâtral amateur en France se rompt au moment qui correspond à l'institutionnalisation de ce qu'on commence précisément à appeler le « théâtre amateur »¹⁸⁵, qui passait encore sous les radars du gouvernement. Cette institutionnalisation a lieu en avril 1946, avec la création d'un Comité national du théâtre universitaire et amateur. La création de ce comité intervient dans un contexte de tensions avec le théâtre professionnel : en 1944, le COE (Comité des entreprises du spectacle) réagissait au mécontentement des groupements professionnels, qui se montrent de plus en plus crispés sur la question de la

¹⁸³ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 11.

¹⁸⁴ *Id.*

¹⁸⁵ *Id.*

concurrence, en proposant de limiter fortement l'activité des amateurs et la liberté dont elle était jusqu'à lors empreinte¹⁸⁶. Face à ces premiers signes d'institutionnalisation du théâtre amateur, un important mouvement de revendication s'organise au sein du monde professionnel, via ses syndicats¹⁸⁷. Une longue contestation qui trouvera son issue dans l'entrée en vigueur, le 19 septembre 1953, du décret relatif à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises privées¹⁸⁸ ; plus communément appelé « décret de 1953 ». En son article premier, il définit le « groupement d'amateurs » à partir du critère économique de la rémunération :

Art. 1^{er}. — Est dénommé groupement d'amateurs tout groupement qui organise et produit en public des manifestations dramatiques, dramatico-lyriques, vocales, chorégraphiques de pantomimes, de marionnettes, de variétés, etc., ou bien y participe et dont les membres ne reçoivent, de ce fait, aucune rémunération, mais tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle¹⁸⁹.

Cette formulation est sujette à deux constats. Le premier est qu'elle consacre l'adjectivisation du terme « amateur », qui s'accorde donc avec le nom qui le précède. Le second est qu'elle assure une symétrie à la formulation « entreprises professionnelles »¹⁹⁰ ; effaçant de ce fait la frontière entre le monde théâtral amateur théâtre et le monde théâtral professionnel qui fut pourtant autrefois évidente.

Malgré cette intervention législative, les tensions entre les deux mondes ne feront ensuite que s'exacerber sur fond d'un sentiment de concurrence : le premier étant en effet accusé d'empiéter sur le second¹⁹¹. Comme nous l'explique pourtant Marie-Madeleine Mervant Roux, très peu d'éléments permettent, dans les faits, de conclure à l'existence de véritables « terrains de mésentente », d'espaces où une rivalité professionnel/amateur pourrait s'affirmer : « [...] de nombreux signes montrent que le public des amateurs n'est pas celui des professionnels, que les deux mondes dramatiques ont des existences parallèles et entretiennent des relations subtiles ne répondant pas au schéma des simples vases communiquant »¹⁹². Une

¹⁸⁶ FLEURY Laurent, *op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁷ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 11.

¹⁸⁸ Décret n°53-1253 du 19 décembre 1953 relatif à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnelles, *Journal officiel de la République française*, 20 décembre 1953, p. 11359. Consultable à l'Annexe I.

¹⁸⁹ Article 1^{er} du Décret n°53-1253 du 19 décembre 1953 précité.

¹⁹⁰ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 12.

¹⁹¹ FLEURY Laurent, *op. cit.*, p. 60-64.

¹⁹² MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 12.

fois de plus, la conclusion qui s'impose est celle d'une différence anthropologique entre le monde théâtral amateur et professionnel¹⁹³. Dès lors, quelles sont les raisons du conflit qui les oppose ? L'autrice avance trois facteurs. Tout d'abord, la difficulté grandissante des professionnels à vivre de leur métier. Ensuite, « la méconnaissance de la réalité amateur et de son registre culturel »¹⁹⁴ ainsi que « l'existence nombreuse d'une frange de « semi-professionnels » – qui ne sont pas des amateurs, même s'ils sont présentés comme tels – [...]»¹⁹⁵. Vient enfin et à titre principal « [...] *la disparition de l'ancienne distinction claire, non hiérarchique, non symétrique, entre les deux catégories* »¹⁹⁶ ; disparition que nous évoquons plus haut.

Il ne reste finalement plus, pour Marie-Madeleine Mervant-Roux, qu'à dresser le constat amer de la dévaluation et de la méconnaissance dont le terme « amateur » va alors pâtir – et qui s'exprime notamment au travers de son usage grammatical – dans le domaine théâtral en raison du sens dont il a hérité de cette lutte de plus en plus marquée entre le théâtre amateur et le théâtre professionnel ; lutte qui, en raison des différences fondamentales qui les séparent, paraît pourtant absurde :

« Amateur » n'est plus désormais qu'un double de « non professionnel », l'adjectif gagnant logiquement du terrain sur le substantif, ce dernier ne survivant réellement qu'au pluriel, dans toutes une série d'images plus condescendantes que sympathiques où « les amateurs » se trouvent à la fois regroupés et atomisés, sortis de leurs anciennes « sociétés » pour être directement inscrits dans le social sous la figure monolithique et réductrice de l'acteur inexpérimenté [...]»¹⁹⁷.

Elle achève ses conclusions sur un constat logiquement similaire pour le théâtre amateur :

Le monde de l'art s'étant parallèlement laisser gagner, comme l'ensemble de la société, par les valeurs du professionnalisme – dont on sait pourtant qu'elles ne coïncident pas avec les valeurs artistiques –, la notion de « théâtre amateur », déjà dévoyée, travestie, se verra violemment privée de son sens propre¹⁹⁸.

C) A notre époque : vers une redécouverte progressive de l'identité du théâtre amateur ?

¹⁹³ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 13.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹⁵ *Id.*

¹⁹⁶ *Id.*

¹⁹⁷ *Id.*

¹⁹⁸ *Id.*

Ce tableau assez sombre ne constitue cependant pas un épilogue pour le théâtre amateur. En 2004, année de parution de *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Marie-Madeleine Mervant-Roux constatait déjà une forme de renaissance de l'« amateur » dans le domaine théâtral, notamment à la faveur des symboliques qu'il est susceptible d'y faire naître :

Pourtant, [...] le mot [amateur] et la notion [théâtre amateur] surnagent, ou, pour prendre une image empruntée à Guignol, rentrent tranquillement par la fenêtre après avoir été rudement mis à la porte. L'amateurisme trouve une nouvelle jeunesse comme lieu de résistance farouche au commercial d'une part, à l'institutionnel fonctionnarisé d'autre part ; dans ce contexte, le mot d'affiche, se porte audacieusement, d'une façon militante. On le voit refaire surface dans les programmes des théâtres subventionnés, lorsque des metteurs en scène professionnels introduisent dans leur spectacle des interprètes sans expérience [...] voyant là un moyen de réinterroger et revitaliser leur art. On joue un peu partout avec son sens plus noble (« connaisseur cultivé, savant »)¹⁹⁹.

Si l'autrice estime qu'au théâtre, l'« amateur » se voit encore privé d'une partie de sa véritable identité et donc de sa valeur du fait de son opposition – toute contemporaine – au professionnalisme, elle conclut tout de même que « sa réhabilitation est en bonne voie »²⁰⁰.

Depuis la rédaction de ces lignes, l'« amateur » dans le spectacle vivant a par ailleurs été sujet à plusieurs changements législatifs. Il a tout d'abord été question de remplacer le décret de 1953, dont l'obsolescence était de plus en plus dénoncée. Si l'objectif initial est la clarification de la position de l'amateur dans le spectacle vivant, les débats s'orientèrent peu à peu vers une possible reconsidération de ce statut ; en tant que tel mais également dans son rapport avec celui du professionnel. Citons en guise de preuve le groupe de travail qui a été créé en 2013 afin d'établir un nouveau cadre juridique censé remplacer celui du décret de 1953. Composé de fédérations d'amateur·ice·s et de syndicats professionnels qui sont issu·e·s de différentes disciplines artistiques, ce groupe avait en effet pour tâche d'apporter collectivement une réponse à une série d'enjeux entourant la place de l'amateur dans le spectacle vivant : la crispation qu'elle suscite autour de la notion de concurrence déloyale, le risque de requalification en travail dissimulé qu'elle est susceptible d'entraîner ainsi que la

¹⁹⁹ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 12.

²⁰⁰ *Id.*

prise en compte plus complète des pratiques en amateur par-delà le loisir²⁰¹. Bien que son travail fut subitement arrêté et qu'il ne put donc jamais aller au bout de ses réflexions²⁰², la mission confiée à ce groupe témoigne d'un souci récent de consacrer, d'un point de vue législatif, une évolution des mentalités par rapport à l'amateur dans le spectacle vivant. Un souci qui fait également écho aux revendications des personnes que l'amateurisme concerne directement dans le domaine du spectacle vivant. Des revendications qui, dans le champs théâtral, s'expriment notamment au travers des nombreuses associations de théâtre amateur : la F.N.C.T.A. (Fédération Nationale des Compagnies de Théâtre et d'Animations) ou l'A.D.E.C.- M.T.A. (Art Dramatique Expression Culture - Maison du Théâtre Amateur) pour ne citer qu'elles.

A ce jour, ce domaine est toujours réglé par la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, abrégée LCAP²⁰³. C'était justement dans le cadre de l'élaboration de cette loi que la création du groupe précité était intervenue. En son article 32, alinéa premier, elle stipule :

Est artiste amateur dans le domaine de la création artistique toute personne qui pratique seule ou en groupe une activité artistique à titre non professionnel et qui n'en tire aucune rémunération²⁰⁴.

Bien qu'étant désormais reconnu comme un artiste, la définition de l'amateur s'opère encore une fois vis-à-vis du professionnel, sur base d'une cumulation de deux critères : la non-professionnalisation de l'activité artistique à laquelle il prend part et l'absence d'une rémunération au titre de cette activité²⁰⁵. Cette définition se contente ainsi de maintenir, voire d'accentuer la négation de l'identité et de la singularité de l'amateur, puisque celui-ci est à nouveau cantonné au rôle de « non-professionnel » :

Plutôt que d'appréhender l'amateur pour ce qu'il est, son portrait est dessiné en creux, basé précisément sur ce qu'il n'est pas ou ne possède pas. Le législateur entretient donc cette symétrie qui enferme l'amateur, sinon dans une logique d'opposition, tout du moins dans une logique de comparaison²⁰⁶.

²⁰¹ LOZANO Lénaïg, *op. cit.*, p. 98.

²⁰² *Id.*

²⁰³ Loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, *Journal officiel de la République Française*, 8 juillet 2016 ; disponible à l'adresse : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000032854341/>.

²⁰⁴ Article 32 de la loi précitée.

²⁰⁵ LOZANO Lénaïg, *op. cit.*, p. 98.

²⁰⁶ *Id.*

A l'heure actuelle, ce cadre législatif est inchangé. Malgré les différents textes qui sont venus se greffer à la LCAP et dans l'attente d'une circulaire susceptible d'y apporter des modifications qui semblent n'avoir toujours pas vu le jour²⁰⁷, son article 32 continue de s'appliquer²⁰⁸ et de véhiculer l'image de l'« amateur » inféodé au professionnel.

D'un point de vue juridique, la réhabilitation de l'« amateur » dans le spectacle vivant et donc au théâtre semble être au point mort. C'est donc bien à l'échelle sociétale et surtout académique que l'évolution se poursuit, comme en témoignent les conclusions de Marie-Madeleine Mervant-Roux ou les différent·e·s colloques²⁰⁹, études, rubriques, articles et sondages qui sont consacré·e·s au sujet depuis les années 2000 et plus particulièrement depuis les années 2010. Ceux-ci/celles-ci constituent une preuve de la reconsidération et surtout de la réelle revalorisation dont l'« amateur » au théâtre et donc du théâtre amateur font l'objet. Un théâtre amateur qui, à l'heure actuelle, demeure bien vivant à l'échelle nationale. A titre d'exemple, la F.N.C.T.A. – première association de théâtre amateur de France de par sa taille – compte actuellement près de 20 000 licenciés (dont environ 2500 de moins de 16 ans) et dispose d'un réseau actif de bénévoles de terrain réunis localement en 15 Unions Régionales et 43 Comités Départementaux²¹⁰.

L'étiquette de « non-professionnel » de l'amateur ne s'en retrouve que plus remise en question. Sa singularité et son individualité qui, comme nous l'avons montré, furent autrefois évidentes tant au théâtre qu'en tant que telles, ne s'en retrouvent que plus affirmées. Selon nous, voici l'épilogue sur lequel il convient de terminer l'étude étymologique et historique du terme « amateur » ainsi que celle du théâtre qu'il caractérise.

Chapitre 2 : Reconstruction

²⁰⁷ LOZANO Lénéig, *op. cit.*, p. 99.

²⁰⁸ Si l'on s'en réfère à l'état actuel de la législation française et notamment au contenu des guides pratiques proposés par les associations de théâtre amateur qui se réfèrent toujours au cadre légal de la LCAP. Citons pour exemple : DROMER Yvan, LE GUILLOU – LE LIVEC Karine, VOISIN Anne-Cécile, *Guide du théâtre des amateurs : Pour un dialogue entre les troupes, structures et collectivités accueillantes de Bretagne*, 1^e éd., ADEC- Maison du théâtre amateur, ADEC 56, La maison du théâtre de Brest, 2019.

²⁰⁹ Voir, entre autres, les colloques cités précédemment : « *La pratique théâtrale des amateurs. Quels enjeux ? Quels partenariats ? : ...* », *op. cit.* ; « *Pour un Théâtre d'Aventures ! ...* », *op. cit.* .

²¹⁰ Voir la rubrique « Notre action » du site de la F.N.C.T.A., disponible à l'adresse suivante : <http://www.fncta.fr/qui/action.php>.

Une fois l'interprétation contemporaine du théâtre amateur déconstruite et donc relativisée, il devient possible de dresser un nouveau portrait de ce type de théâtre qui rende compte de sa richesse et de propriétés que l'on lui méconnaît voire que l'on lui dénie. Le présent chapitre tâchera d'entreprendre ce travail de « reconstruction » en procédant à une analyse de différentes caractéristiques du théâtre amateur qui, soulignons-le, est non-exhaustive : elle se concentrera uniquement sur des caractéristiques qui seront pertinentes pour la dernière partie de notre exposé.

S'il va-t-être question de « théâtre amateur » dans les lignes qui vont suivre, précisons d'emblée que cette notion n'est susceptible de s'appliquer qu'à une activité dramatique qui, en plus de présenter un caractère non-lucratif, se caractérise en tant que structure par la réunion de trois critères :

a) le but de l'activité doit être *le théâtre*, non une action menée par le biais du théâtre ; b) sa structure doit être autonome ; c) d'une manière ou d'une façon ou d'une autre, *la relation à un public* doit être inscrite dans la perspective, proche ou moins proche, des participants²¹¹.

Une précision qui vient renforcer le postulat de la singularité de ce type théâtre, qu'il faut donc distinguer d'autres pratiques théâtrales « amatrices » qui ne reçoivent cette qualification qu'en raison du statut de novice de leurs membres²¹².

1) Théâtre amateur et société

En tant que théâtre mais également en raison de l'amateurisme qui le caractérise, le théâtre amateur entretient des liens étroits avec la société dans laquelle il prend place. La « société » à laquelle nous faisons ici référence est d'ampleur variable : s'il s'agit en premier lieu de la société dans son ensemble, soit en tant que « cité », il est également question de la société sous forme d'un microcosme, à l'échelle locale d'une troupe de théâtre amateur ou d'une représentation pour un public donné. Afin de garder cette distinction claire lors de notre analyse des liens précités, nous avons fait le choix d'attribuer au théâtre amateur une double qualification. Il est tout d'abord un théâtre « sociétal », car il contribue à la structuration de la société et de son discours dans son ensemble ; un fonction volontiers prêtée aux scènes de

²¹¹ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 7.

²¹² *Id.*

théâtre officielles mais qui lui est pourtant couramment déniée. Il est ensuite un théâtre « social » du fait de son « mode d'existence »²¹³, c'est-à-dire du fait des dynamiques qui sont à l'œuvre individuellement et collectivement dans sa pratique mais également dans l'évènement théâtral qu'il sous-tend. Avant d'explorer plus en détail ces deux facettes du théâtre amateur, il nous faudra effectuer un retour en arrière historique pour nous intéresser à l'émergence du « théâtre d'amateurs » dans les villes préindustrielles occidentales selon la perspective proposée par l'auteur Élie Koningson. Les pratiques théâtrales amatrices contemporaines s'inscrivent en effet dans une forme de « continuité transhistorique »²¹⁴ avec cette activité dramatique dont les spécificités apportent donc un éclairage crucial sur les dimensions « sociétale » et « sociale » du théâtre amateur qui fait l'objet de notre étude.

A) La perspective historique de Koningson

Les travaux d'Élie Koningson formulent l'hypothèse d'une apparition d'un « théâtre d'amateurs » dans les villes préindustrielles occidentales qui, bien qu'étant simultanée à celle du théâtre professionnel, en est indépendante. A cette occasion, l'auteur dresse le portrait de ce « théâtre d'amateurs » : il correspond en réalité au théâtre urbain qui rythme la vie culturelle des cités du XIV^e au XVI^e siècle et qui, la plupart du temps, prend la forme de jeux à thèmes religieux. Nous découvrons alors que cette activité dramatique est caractérisée par sa continuité avec la société.

La grande majorité des interprètes de ces jeux sont en effet des citoyens au statut social reconnu – souvent des bourgeois et des patriciens – expressément délégués par leur ville sur l'aire de jeu pour figurer un personnage²¹⁵. Leur participation s'apparente ainsi à un devoir, à une fonction sociale et sérieuse²¹⁶. En conséquence, ils ne perdent pas leur statut social lorsqu'ils entrent dans l'aire de jeu : ils ne « jouent » pas au titre d'acteurs ou de comédiens mais participent au jeu en tant qu'« amateurs » affirmés. Cet amateurisme ne correspond donc pas à la définition qui lui sera attribuée à notre époque contemporaine puisqu'il n'est pas ici question d'« amateurs » au sens de « non-professionnels » : d'un point

²¹³ BERGÈS Fabien, *Théâtre amateur et théâtre professionnel : concurrences ?*, Mémoire de Maitrise de Sociologie dirigé par Catherine Paradeise et Alain Caillé, Université de Paris-X Nanterre, septembre 1999, p. 40.

²¹⁴ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 13.

²¹⁵ KONIGSON Élie, « Marge et lisières du jeu théâtral » dans MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (éd.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CRNS Editions, 2004 (Collection Arts du spectacle), p. 17-18.

²¹⁶ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 13.

de vue actuel, ces « citoyens joueurs »²¹⁷ sont considérés comme des amateurs car leur activité dramatique n'avait rien à voir avec leur statut social²¹⁸.

Le prolongement de la « scène du social » sur « la scène du théâtre » est renforcé par la disposition du public de ces jeux – composé des autres membres de la cité – et par la relation de continuité qui se crée entre celui-ci et les citoyens qui participent à l'action dramatique en incarnant un personnage :

[...] pour bien signifier la continuité sociale et spatiale qui les unit aux personnages sur scène – qui sont d'abord des membres de la cité avant d'être Hérode, Saint-Pierre ou Judas –, [les autres citoyens qui forment le public] entourent l'aire de jeu. Le citoyen joueur, lorsque son rôle ne l'implique pas dans l'action représentée, va s'asseoir en continuité devant ses concitoyens spectateurs. Bref, cette unité spatiale définit également une unité qui est, avant tout, un refus, la négation visible d'un glissement statutaire que la mise en jeu pourrait, pour le moins suggérer²¹⁹.

Ces descriptions permettent de dresser le portrait du premier « théâtre amateur » de l'Europe moderne : c'est un théâtre « de centre, d'inscription dans la cité, de reconnaissance réciproque, jouant un rôle essentiel dans l'entretien des valeurs, des ordres sociaux et des codes communs »²²⁰. Elles mettent ainsi en évidence l'existence, déjà ancienne, d'un modèle théâtral amateur à part entière – qui diffère donc sensiblement du modèle théâtral avec lequel nous sommes encore aujourd'hui les plus familiers, à savoir le modèle théâtral professionnel – dont les composantes sont encore indéniablement décelables dans les pratiques théâtrales amatrices contemporaines :

Trois traits de l'« amateurisme » dramatique primitif – c'est-à-dire moyenâgeux – se retrouvent [...] nettement dans les manifestations dramatiques amateur contemporaines : l'enracinement, par le truchement de comédiens dont le premier état n'est pas d'être comédien et par le biais des « communautés d'interprétation restreinte » que constituent leur assistance ; la grande homogénéité et souvent la réversibilité des acteurs et des spectateurs ; la prédilection donnée au récit dramatique par rapport au travail de la scène. Nous sommes incités à voir dans les pratiques actuelles, non pas la continuation *directe* des modes pré-industriels [...] mais une nouvelle variation de cette autre

²¹⁷ KONIGSON Élie, *op. cit.*, p. 18.

²¹⁸ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 10-11.

²¹⁹ KONIGSON Élie, *op. cit.*, p. 18.

²²⁰ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 13.

organisation de l'évènement théâtral, fondamentalement différente de celle qui est animée par des gens du métier²²¹.

Si l'année de rédaction de ces lignes fait davantage correspondre les « pratiques actuelles » aux pratiques théâtrales amatrices des premières années du XXI^e siècle, il fait peu de doute que la conclusion de ces mêmes lignes soit susceptible de s'appliquer à l'ensemble des pratiques du même genre qui sont postérieures à l'activité dramatique des jeux²²² que nous décrivions plus haut. De ce fait, chacune d'entre elles s'inscrit, à sa manière, dans un rapport de structuration de la société et de continuité avec la vie sociale. Un postulat qui se vérifie dans les lignes qui vont suivre.

B) Un théâtre sociétal

En tant que tel, le théâtre est au cœur du « mécanisme symbolisant »²²³, qui contribue à faire d'une société « une instance à laquelle puisse être imputé un discours propre »²²⁴. Il se présente donc comme un « catalyseur social » : en créant un tout cohérent à partir de discours individuels qui prend la forme de ce théâtre, il participe au mécanisme symbolisant rendant la société homogène et la dotant d'un discours unique. Le théâtre devient ainsi le lieu où se rencontre « le subjectif et le social »²²⁵, où les individuels se rassemblent sous une même entité qui contribuera par la suite à la construction sociétale d'une identité et d'un discours. A notre sens, c'est en raison de cette dialectique entre société et théâtre que des théâtres finissent par devenir indissociables de la société qui les ont vu naître et qu'ils prennent une part active dans l'élaboration interne et externe de son identité, de l'image que l'on s'en fait et de celle qu'elle se fait d'elle-même. Citons pour exemple la Comédie Française, dont le lieu, le répertoire et la troupe font, depuis plusieurs siècles, partie intégrante du paysage théâtral français. Ce théâtre a certainement contribué – et contribue encore – à la création d'une « culture française », reconnue à l'intérieur des frontières de la France comme en dehors. La Comédie Française est hier comme aujourd'hui naturellement associée à la France, pays auquel on associe ou associait alors toute une série d'images sur l'art qui formaient et forment toujours un imaginaire commun.

²²¹ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 14.

²²² « Cette autre organisation de l'évènement théâtral », dans le passage que nous venons de citer.

²²³ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.

²²⁴ *Id.*

²²⁵ LEGENDRE Pierre, *De la société comme texte*, Paris, Fayard, 2002, p. 25

Or, le postulat que nous avons initialement évoqué vaut tout autant pour les petites scènes de théâtre amateur que pour les grandes scènes de théâtre prestigieuses²²⁶. Ce n'est d'ailleurs pas là la seule manière dont ce type de théâtre interagit avec la société :

Par ses processus, par ses codes, par ses modes d'organisation, le théâtre d'amateurs participait – et participe toujours – de la « civilité », assumait – et assume toujours – une fonction essentielle de « civilisation des mœurs », ou comme le suggère Pierre Legendre, de « socialisation » [...] : l'établissement du lien humain, de « l'entre appartenance humaine »²²⁷²²⁸.

La propension du théâtre amateur à créer des liens immanents entre les individus et à instaurer un sentiment d'appartenance à un groupe en faisant circuler des valeurs qui leur sont communes doit ainsi être mise en lumière. Autant d'éléments qui peuvent être considérés comme des impératifs à l'instauration et au fonctionnement de toute société. Le théâtre amateur possède ainsi un rôle comparable à celui que joue le folklore ou les traditions.

A l'échelon sociétal, le théâtre amateur peut enfin être envisagé comme un espace de rencontre entre le politique et l'artistique. Par sa pratique collective et engageante, il prend une part active dans la formation de « citoyen·nes accompli·es » :

Cette aventure commune mène non seulement à l'épanouissement individuel, à la création collective, mais aussi à la prise en compte par des gens de sujets qui traversent la Cité. [...], il apparaît clairement que la force de la pratique théâtrale collective, notamment en troupe, fait de l'amateur un citoyen à part entière. Il s'empare de mots, d'idées, de gestes, parfois de mises en scène audacieuses, qui font de l'acte de jouer sur scène tout autant un fait artistique qu'un fait politique. L'amateur citoyen s'adresse à d'autres citoyens, n'est-ce pas la base de la démocratie culturelle et participative ? ²²⁹

C) Un théâtre social

A l'instar de notre analyse de la dimension sociétale du théâtre amateur, il nous faut partir du constat que le théâtre amateur est tout d'abord un théâtre. Pratique sociale et collective, le théâtre va lier et engager les individus entre eux. Il va également les mettre en relation avec un public, qui est alors envisagé comme un « demandeur d'animation ou de lien

²²⁶ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.

²²⁷ *Ibid.*, p. 9.

²²⁸ LEGENDRE Pierre, *La 901^e Conclusion*, Paris, Fayard, 1998, p. 87.

²²⁹ HÉLEINE Suzanne, DROMER Yves, *op. cit.*, p. 30-31.

social »²³⁰. Dès lors, où réside la spécificité du théâtre amateur au regard de la dimension sociale que sa nature théâtrale induit ? Il ressort d'une série d'études qu'elle se manifeste par le fait qu'à l'inverse du théâtre professionnel, le théâtre amateur privilégie cette dimension sociale au détriment de la dimension artistique qu'il comporte également²³¹. Il s'agit donc d'un théâtre essentiellement social, dont la finalité est en premier lieu orientée vers la « reliance sociale »^{232 233} : formation de liens sociaux, création de collectivité et de convivialité.

Cette prépondérance du théâtre amateur pour la dimension sociale, relationnelle²³⁴, a des répercussions très concrètes sur l'organisation des groupes qui le pratiquent et l'incarnent, tant d'un point de vue interne – « intra-groupe » – que d'un point de vue externe – « extra-groupe ».

I. Fonctionnement intra-groupe

a) La compagnie, la troupe

Le théâtre amateur se décline en une pluralité de pratiques qui ne doivent pas être confondues. La plus récurrente d'entre elles est la pratique au sein d'une compagnie, d'une troupe. Bien que la pratique du théâtre en troupe ne soit pas l'apanage du théâtre amateur, il convient de souligner qu'elle acquiert dans ce type de théâtre une tout autre dimension, bien plus importante que dans le théâtre professionnel : elle devient le véritable « moteur » de sa pratique et y acquiert une identité propre. La prééminence de la troupe y est telle que celle-ci précède le projet artistique²³⁵, allant ainsi jusqu'à conditionner le choix des pièces, la rédaction des scénarios²³⁶ ou encore le recrutement des comédien·nes. Relevons au passage le

²³⁰ BERGÈS Fabien, *op. cit.*, p. 38.

²³¹ *Ibid.*, p. 39-40.

²³² Actes du colloque précité « *La pratique théâtrale des amateurs. Quels enjeux ? Quels partenariats ? ...* », *op. cit.*, p. 36.

²³³ SIANO Vincent, « Mémoire et pratique théâtrale en milieu paysan » dans MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (éd.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CRNS Editions, 2004 (Collection Arts du spectacle), p. 152.

²³⁴ MANDRILLON Gaëlle, « Le spectacle de Chédigny, ou la constitution d'un micro-monde de l'art » dans MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (éd.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CRNS Editions, 2004 (Collection Arts du spectacle), p. 137.

²³⁵ BERGÈS Fabien, *op. cit.*, p. 39.

²³⁶ MANDRILLON Gaëlle, *op. cit.*, p. 144.

caractère « ouvert » de ce recrutement dans la grande majorité des troupes de théâtre amateur, ce qui rend leur scène aisément accessible.

Le fonctionnement de la plupart des troupes est collectif et s'articule systématiquement autour d'une personne fédératrice²³⁷, dont la récurrence et l'importance au sein d'une troupe de théâtre amateur doit ici être soulignée. Figure de « frontière, de transition et de transmission », cette personne assure une fonction de « passeur·euse »²³⁸ qui va perpétuer l'identité de la troupe et qui est donc dépositaire de son histoire, en tout ou en partie. Il peut s'agir de son metteur en scène/de la metteuse en scène, de son/sa fondateur·rice ou encore d'une personne qui se situe dans « son entourage immédiat »²³⁹.

b) L'interchangeabilité des fonctions

La structuration et l'organisation interne d'un groupe de théâtre amateur s'effectuent en fonction de *la personne* de ses membres et non des fonctions que ceux-ci/celles-ci occupent ; faisant du théâtre amateur un théâtre de la « sociabilité primaire »²⁴⁰. La « spécialisation fonctionnelle »²⁴¹ y est ainsi inexistante : nombreux·ses sont les amateur·rices qui ne sont pas spécialisés·es dans une tâche précise et qui vont donc, dans la pratique, cumuler plusieurs fonctions²⁴². A titre d'exemple, des comédien·nes participeront également à la réalisation des décors, à la mise en place des éclairages, à la vente des places, etc. Ces amateur·rices pourront également changer de fonction d'une année à l'autre²⁴³. Une seule de ces fonctions semble pourtant échapper à ce principe « d'interchangeabilité des rôles » au sein des groupes de théâtre amateur : la fonction du metteur en scène/de la metteuse en scène, qui échoit le plus souvent à une seule et même personne au fil du temps.

C'est ainsi qu'il a été observé chez certain·es amateur·rices que l'expression « faire du théâtre » acquiert une autre signification, plus large : elle ne correspond plus uniquement à

²³⁷ Actes du colloque précité « *La pratique théâtrale des amateurs. Quels enjeux ? Quels partenariats ? ...* », *op. cit.*, p. 25.

²³⁸ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Le répertoire des amateurs : ethnographie du texte dramatique » dans MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (éd.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CRNS Editions, 2004 (Collection Arts du spectacle), p. 135-136.

²³⁹ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Le répertoire des amateurs : ... », *op. cit.*, p. 136.

²⁴⁰ BERGÈS Fabien, *op. cit.*, p. 45.

²⁴¹ *Id.*

²⁴² MANDRILLON Gaëlle, *op. cit.*, p. 144.

²⁴³ *Ibid.*, p. 140.

la pratique théâtrale sur scène mais recouvre également l'accomplissement de tâches qui entourent l'activité théâtrale, comme celles que nous citons plus haut²⁴⁴.

II. Fonctionnement extra-groupe

Du fait de son caractère éminemment social, le théâtre amateur possède un « mode d'existence spécifique »²⁴⁵, que l'auteur Armand Dreyfus fait correspondre à un « enracinement » qui est « social et local » (cité par Bergès, 1999, p. 40). Analysons plus en détail ces deux ancrages respectifs.

a) Enracinement social

Entre continuité et rupture

« L'enracinement social » du théâtre amateur s'exprime concrètement au travers du rapport ambivalent que ce théâtre entretient avec la vie quotidienne. D'un point de vue social, les enquêtes menées sur sa pratique et sur la manière dont celle-ci est vécue par les personnes qu'elle concerne directement rendent tout d'abord compte de son inscription dans la continuité de la vie courante et des pratiques qui la ponctuent :

On fait du théâtre pour participer à une activité associative, pour s'intégrer à un groupe. Les enquêtés parlent de leur pratique en évoquant l'ambiance des répétitions, des rencontres, la pratique se doit d'être ludique et gratuite. Ainsi les enquêtés ne vivent pas leur pratique de théâtre comme une pratique distincte, séparée de la vie de tous les jours, mais au contraire, dans la continuité des pratiques ordinaires²⁴⁶.

La pratique du théâtre en amateur, si elle échappe à l'épreuve de la domination culturelle, s'expose en revanche au regard des proches. La pratique de théâtre se situe dans le cadre des activités ordinaires, sur la même scène sociale²⁴⁷.

S'il se présente donc à première vue comme une pratique profondément ancrée dans la vie de tous les jours et ses conventions – statut social des interprètes et des personnes qui

²⁴⁴ DJAKOUANE Aurélien, LALANNE Vincent, POPULUS Daniel, POUYANFAR Pierre-Hossein, *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁵ BERGÈS Fabien, *op. cit.*, p. 40.

²⁴⁶ DJAKOUANE Aurélien, LALANNE Vincent, POPULUS Daniel, POUYANFAR Pierre-Hossein, *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

composent le public, temporalité et pratiques ordinaires –, le théâtre amateur n'en demeure pas moins un espace d'affranchissement du quotidien et de liberté, qui va permettre à ses pratiquant·es de vivre une expérience « hors de la vie ». La continuité que nous évoquions jusqu'à présent se double ainsi d'une rupture, comme nous le confirment à nouveau des enquêtes sur la pratique du théâtre amateur ou les réflexions du colloque qui lui est consacré et que nous avons plusieurs fois cité :

En tout cas, l'amateur vit quelque chose qui change son quotidien, puisque tout en restant dans la continuité sociale de sa vie ordinaire, il va rompre avec elle pour vivre un moment extraordinaire [...]. Dans cette rupture et cette continuité, l'amateur ne change pas de statut, il ne passe pas un contrat, c'est une pratique en tout liberté²⁴⁸.

Participer au spectacle de variétés [en évoquant une représentation de théâtre amateur], faire rire, c'est s'exposer devant des connaissances sous un jour nouveau, il s'agit de rompre les conventions des échanges quotidiens pour apparaître sur scène comme acteur ; investir le temps de la représentation le rôle du comique c'est se placer dans une position déviante par rapport à la vie de tous les jours, et s'affranchir des attributs constitutifs de son identité sociale²⁴⁹.

Ce rapport du théâtre amateur à la vie sociale constitue selon Marie-Madeleine Mervant Roux sa « caractéristique anthropologique et permanente » la plus importante²⁵⁰. Elle en propose une interprétation qui, à notre estime, concilie la continuité et la rupture qui le caractérisent :

Le théâtre amateur ne s'organise pas à partir d'une rupture radicale avec la vie sociale mais selon une sorte de décalage interne (la frontière y existe, bien sûr, mais pendant le spectacle seul et son tracé reste fragile)²⁵¹.

L'autrice va plus loin dans l'affirmation d'une interaction permanente entre la vie sociale et le théâtre amateur puisqu'elle soutient que celle-ci ne s'efface qu'au moment du spectacle, de la représentation du théâtre amateur. Elle va d'ailleurs jusqu'à relativiser cet effacement, qu'elle juge uniquement partiel. Cette hypothèse parachève le constat de la continuité qui, d'un point de vue social, s'opère entre le théâtre amateur et la vie courante.

²⁴⁸ Actes du colloque précité « *La pratique théâtrale des amateurs. Quels enjeux ? Quels partenariats ? ...* », *op. cit.*, p. 36.

²⁴⁹ DJAKOUANE Aurélien, LALANNE Vincent, POPULUS Daniel, POUYANFAR Pierre-Hossein, *op. cit.*, p. 24.

²⁵⁰ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Le répertoire des amateurs : ... », *op. cit.*, p. 114.

²⁵¹ *Id.*

Elle préfigure également la nature de la relation entre le théâtre amateur et son public du fait de cette continuité.

La formation d'une « micro-structure sociale »

Si notre analyse de l'inscription du théâtre amateur dans « une continuité vécue, [...] sociale et culturelle d'un milieu spécifique » (Dreyfus cité dans Bergès, 1999, p. 40) relevait jusqu'à présent du point de vue de ses pratiquant·es, il nous faut également nous intéresser à l'expression de cette continuité à l'échelle de la représentation théâtrale amatrice et *de facto* dans le rapport entre le théâtre amateur et son public. Ce rapport faisant cependant l'objet d'un point ultérieur (voir Chapitre 2, 2)), nous nous contenterons ici d'évoquer le caractère « communautaire » du théâtre amateur, dont l'une des spécificités réside dans l'absence totale – ou selon certain·es, partielle (voir par exemple l'hypothèse de Marie-Madeleine Mervant Roux citée plus haut) – de distanciation sociale et personnelle entre les personnes qui endossent le rôle de comédien·nes et le public. Cet effacement résulte de la continuité de ce théâtre avec la vie de tous les jours, décrite précédemment.

D'un point de vue social et personnel, acteur·rices et spectateur·rices de théâtre amateur ne sont pas deux entités distinctes mais se situent, au contraire, dans un même « tout », un même « espace symbolique » qu'Armand Dreyfus qualifie de « micro-structure sociale donnée » (cité dans Bergès, 1999, p. 40). Toujours selon l'auteur, cette inscription opère par le « biais occasionnel du jeu théâtral » et le plaisir qu'il procure aux un·es comme aux autres. Les représentations du théâtre amateur deviennent donc l'expression d'une communauté donnée et agissent comme des vecteurs de « fusion sociale » autour d'un moment partagé.

b) Enracinement local

Très souvent, la pratique et la représentation du théâtre amateur n'est pas sans conséquences pour le lieu, le territoire où il se situe : les personnes qu'elles concernent vont en effet s'engager en parallèle dans la vie locale de ce lieu (quartier, village, ville, etc.) et de ce fait, activement contribuer au développement d'une vie sociale et culturelle à son échelle (Dreyfus cité dans Bergès, 1999, p. 40). Le théâtre amateur ne se contente donc pas « d'être » dans un endroit précis : il fait vivre cet endroit qui le fait vivre en retour.

C'est ainsi que le théâtre amateur « s'inscrit généralement dans une perspective *d'animation sociale* (Dreyfus cité dans Bergès, 1999, p. 40) »²⁵² du lieu où son activité prend place. La manière dont se concrétise cette animation lui est par ailleurs spécifique :

La spécificité de l'animation provoquée par le théâtre amateur, par rapport au théâtre professionnel, est de mobiliser sur un territoire des gens (dont certains ne font pas partie du « monde du théâtre », même pas en tant que spectateurs), autour d'un projet dans lequel le théâtre est, pour le dire de façon schématique, plus un moyen (de rencontre, de plaisir) qu'un but²⁵³.

Cette spécificité met en relief la capacité du théâtre amateur à fédérer autour de son activité des personnes d'un même territoire mais de profils divers et laisse à nouveau transparaître la place centrale que la dimension sociale y occupe.

Pour finir, mentionnons le fait que le théâtre amateur est un théâtre dont le lieu d'implantation et diffusion coïncident ou du moins, demeurent en pratique très proches ; faisant ainsi de lui un théâtre de la *proximité* ²⁵⁴.

De l'ensemble de ces données se dégage le portrait d'un théâtre qui possède des liens étroits et complexes avec le territoire dans lequel il s'inscrit. L'expression « d'enracinement local », consacrée par Armand Dreyfus, est donc des plus adéquates pour décrire la réciprocité qui s'établit entre le théâtre amateur et son lieu d'implantation.

2) Le théâtre amateur et son public

Notre analyse du caractère éminemment social du théâtre amateur, notamment en l'envisageant comme une « micro-structure sociale donnée », nous a permis d'entrevoir le degré de proximité élevé, pour ne pas dire total, entre ce théâtre et son public. De plus, il est ressorti de notre point consacré à « l'enracinement local » du théâtre amateur que celui-ci possède un lieu d'implantation et de diffusion qui, dans la grande majorité des cas, se recoupe. Partant de ces deux constats, il nous est possible d'envisager deux autres caractéristiques du public du théâtre amateur.

²⁵² BERGÈS Fabien, *op. cit.*, p. 40.

²⁵³ *Id.*

²⁵⁴ *Id.*

La première de ces caractéristiques est le fait qu'étant souvent composée d'amis·es, de proches ou d'habitué·es, ce public n'est pas placé dans « un rapport d'extériorité anonyme » vis-à-vis du théâtre amateur mais bien dans un rapport « de continuité personnalisée »²⁵⁵. La seconde est qu'il y a dans le théâtre amateur « une continuité entre les comédiens et le public qui, tous, ont le sentiment d'appartenir à la même communauté »²⁵⁶.

Afin de prolonger ces développements et donc d'explorer plus en détail le rapport entre le théâtre amateur et son public – rapport indéniablement placé sous le signe de la « continuité » – nous avons sélectionné trois mots clés qui, à notre estime, expriment au mieux les différentes manières dont ce rapport se concrétise dans la pratique : *interconnaissance*, *interactivité* et *communauté*.

A) *Interconnaissance*

D'un point de vue général, le théâtre amateur est un théâtre dans lequel interprètes et public se connaissent mutuellement. Ce phénomène d'*interconnaissance* tient en majeure partie à l'« enracinement social et local » qui caractérise le théâtre amateur : l'entièreté de son activité – du recrutement des comédien·nes à la préparation des spectacles en passant par leur représentation – se déroulant sur un seul et même territoire, il est logique qu'une relation directe se crée entre son public et ses interprètes, dont l'activité théâtrale s'inscrit dans la continuité de leur vie sociale. Il en résulte une « grande homogénéité » entre acteur·rices et spectateur·rices, qui va souvent donner lieu à leur « réversibilité »²⁵⁷ : dans la pratique, il est fréquent de voir des spectateur·rices « passer des sièges du public aux planches de la scène » en rejoignant la troupe, comme il est tout aussi fréquent de voir dans l'assistance des membres actuel·les ou passé·es de cette même troupe.

B) *Interactivité*

De *l'interconnaissance* que nous venons de décrire va découler une forme d'*interactivité* entre les interprètes du théâtre amateur et leur public, qui se traduit par la

²⁵⁵ BERGÈS Fabien, *op. cit.*, p. 45.

²⁵⁶ *Id.*

²⁵⁷ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », *op. cit.*, p. 13.

considération que les premiers ont envers les seconds dans leur pratique théâtrale. Elle en devient un « signe de reconnaissance » du théâtre amateur :

En tant que pratique non institutionnalisée, le théâtre amateur possède des signes de reconnaissance différents du théâtre professionnel. Nous pouvons citer [...] le dévouement des comédiens au service d'un public auquel ils sont attentifs²⁵⁸.

C'est dans ce cadre que la notion d'« attentes » intervient. Du fait de la connaissance personnelle qu'il a des interprètes, le public du théâtre amateur va émettre toute une série d'attentes vis-à-vis de l'évènement théâtral et du fait de leur connaissance personnelle de ce public, les interprètes vont veiller dans des proportions variables à y apporter une réponse. Les attentes dont il est ici question vont finir par se poser en « critères d'appréciation » de l'évènement théâtral, dont le succès va ainsi dépendre du respect ces attentes. Avec le temps, elles deviennent des sortes de « conventions internes » à cet évènement et contribuent, d'une certaine manière à sa pérennité.

Selon nous, le public du théâtre amateur se voit donc indirectement doté d'une forme « d'influence indirecte » plus ou moins marquée sur certains aspects de la création théâtrale : sujets et style des pièces, choix de mise en scène, attribution de certains rôles, etc. Nous pouvons ainsi constater qu'il participe d'une certaine manière à l'élaboration de la représentation théâtrale. Ce faisant, il devient possible d'affirmer que ce n'est plus uniquement le public et les interprètes qui se situent dans un « rapport de continuité personnalisée » : l'objet théâtral lui-même s'inscrit dans ce type de rapport.

C) *Communauté*

L'interconnaissance et l'interactivité que nous décrivions ci-dessus aboutissent à la formation d'une *communauté* à l'échelle du théâtre amateur, dont la perception par les spectateur·rices et les comédien·nes culmine au moment de l'évènement théâtral que sous-tend sa représentation. Une communauté donnée qui va se doter de règles qui lui sont propres, de codes qui vont régir l'activité théâtrale qui lui donne vie et qui relie les comédien·nes et les spectateur·rices. Il existe donc, à l'échelle des diverses représentations du théâtre amateur, des

²⁵⁸ DJAKOUANE Aurélien, LALANNE Vincent, POPULUS Daniel, POUYANFAR Pierre-Hossein, *op. cit.*, p. 25.

« règles locales de l'échange théâtral »²⁵⁹. Citons à titre d'exemple celles qui organisent l'activité théâtrale de la troupe de théâtre amateur de la Séguinière (comme située à la périphérie de Cholet, en France), qui a fait l'objet d'une enquête ethnographique de Thomas Morinière en 2001²⁶⁰ :

Les comédiens sont tenus de respecter un certain nombre d'injonctions des autres résidents de la commune. Les comédiens doivent faire plaisir, l'activité doit être vécue sur le mode du dévouement désintéressé et l'on regrette qu'un amateur puisse voir dans la scène locale le moyen de gagner un profit privé, [...]²⁶¹.

²⁵⁹ DJAKOUANE Aurélien, LALANNE Vincent, POPULUS Daniel, POUYANFAR Pierre-Hossein, *op. cit.*, p. 25.

²⁶⁰ Enquête dont les résultats ont fait l'objet d'un livre que nous n'avons pas su nous procurer mais que nous référençons tout de même ici : MORINIÈRE THOMAS, *Le théâtre des amateurs. Un jeu sur plusieurs scènes*, Vulaines Sur Seine, Éditions du Croquant, coll. Champs Social, 2007.

²⁶¹ DJAKOUANE Aurélien, LALANNE Vincent, POPULUS Daniel, POUYANFAR Pierre-Hossein, *op. cit.*, p. 25.

PARTIE III – Le Théâtre du Peuple de Bussang

Chapitre 1 : Années fondatrices

1) Le projet de Maurice Pottecher

La fondation du Théâtre du Peuple de Bussang est la concrétisation de la pensée et de l'idéal théâtral d'un jeune artiste que rien ne prédestinait initialement à revenir s'installer en province. Né dans une famille bourgeoise à Bussang, dans les Vosges, Maurice Pottecher (voir Fig. 1) commence en effet par faire ses premiers pas en tant qu'homme de lettres et de théâtre à Paris, où il fréquente les milieux intellectuels, littéraires et théâtraux avant-gardistes de la fin du XIX^e siècle²⁶². Au théâtre, il s'inscrit dans le mouvement naissant du théâtre populaire aux côtés d'autres artistes tel que Romain Rolland, avec qui il se lie d'ailleurs d'amitié. Il se rapproche également du mouvement symboliste et de grands noms qui l'incarnent comme André Lugné-Poe. C'est également dans ce contexte qu'il rencontre celle qui deviendra plus tard son épouse et surtout, une alliée de premier plan : Camille de Saint-Maurice, dit « Georgette Camée », qui participera activement à la fondation et à l'activité du Théâtre du Peuple tant par son soutien indéfectible à ce projet que par ses talents de comédienne.



Fig. 1 : Maurice Pottecher en 1895



Fig. 2 : Camille de Saint-Maurice, date inconnue

²⁶² BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 20.

Avec le temps, Maurice Pottecher se montre toutefois de plus en plus critique envers la société littéraire et théâtrale parisienne, dans laquelle il peine d'ailleurs à véritablement s'insérer. En cause : la frivolité et la mondanité qui selon lui, la caractérise, ainsi que l'aversion qu'il ressent pour la ville. Au nom de ses convictions et de ses idéaux de théâtre populaire, il se détourne également du théâtre d'avant-garde, qu'il juge trop élitiste et trop éloigné du public populaire²⁶³. Autant de raisons pour lesquelles il décide de se tourner vers sa terre natale pour fonder le théâtre auquel il aspire. Ce geste représente pour lui « un retour aux sources, d'un point de vue personnel, bien sûr, mais aussi métaphorique : les modèles qu'il revendique sont ceux du théâtre grec antique, des scènes médiévales ou élisabéthaines »²⁶⁴. Des modèles qui incarnent, aux yeux de Maurice Pottecher, des exemples de fêtes et de cérémonies théâtrales destinées à l'ensemble du peuple qui permettent « d'exalter l'âme nationale, en faisant communier dans la même émotion grave ou joyeuse des hommes unis par des souvenirs communs, suspendus à des espérances communes »²⁶⁵. Maurice Pottecher fait donc le choix de créer un théâtre à la dimension universelle dans un cadre propice à « l'évocation commune », un cadre où le théâtre est susceptible de faire communier son public autour de sujets, de valeurs ou de souvenirs communément partagés. Son village natal de Bussang était alors tout désigné pour ce faire.

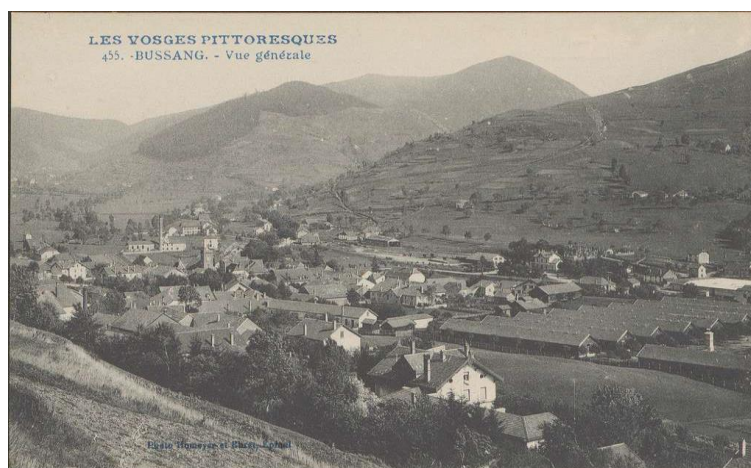


Fig. 3 : Vue générale de Bussang aux alentours de 1880.

²⁶³ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 21.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 21-22.

²⁶⁵ POTTECHER Maurice, *Le Théâtre du Peuple de Bussang (Vosges). Son origine, son développement et son but exposés par son fondateur*, Paris, P.V. Stock, 1913.

2) La fondation du Théâtre du Peuple de Bussang en deux dates

La représentation du *Médecin malgré lui*, véritable fête populaire que Maurice Pottecher fait donner le 22 septembre 1892 à Bussang dans le cadre des fêtes du centenaire de la République, constitue le premier jalon historique du Théâtre du Peuple²⁶⁶. Le succès non-négligeable qu'elle rencontre conforte le jeune auteur dans ses convictions et préfigure les principes qui régiront le théâtre résolument populaire auquel il aspire. Son adaptation du texte de Molière est en effet riche de présages : le patois des paysans du texte y est remplacé par le patois de la Haute Moselle, les comédien·nes sont des habitant·es du villages et iels jouent en costumes locaux²⁶⁷.

De l'avis de plusieurs ouvrages et de l'aveu de son fondateur, le Théâtre du Peuple de Bussang voit véritablement le jour le 1^{er} septembre 1895 ; date à laquelle a lieu représentation du *Diabre Marchand de Goutte* de Maurice Pottecher. Exception faite de l'auteur et de sa femme, Georgette Camée, les comédien·nes ne possèdent aucune expérience théâtrale. Il s'agit de proches ou d'ami·es de l'auteur ainsi que de travailleurs de l'usine de ferblanterie de Benjamin Pottecher, le père de Maurice²⁶⁸. La scène sur laquelle iels jouent est adossée à une colline et laisse entièrement entrevoir le pré en arrière-plan, dans lequel des figurant·es rejouent des gestes du quotidien. Le public est nombreux et sa composition hétéroclite : lettrés, touristes, curistes, paysans et ouvriers s'y confondent²⁶⁹. Cette représentation est instantanément emblématique du Théâtre du Peuple de Bussang. Elle concentre en effet « l'ensemble des traits distinctifs qui feront la renommée du lieu : scène ouverte [...], mélange de public et présence d'amateurs sur scène »²⁷⁰.

²⁶⁶ LEVERATTO Jean-Marc, « Le Théâtre du Peuple de Bussang : histoire et sociologie d'une innovation », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2004/3 (n°83), Paris, Presses de Sciences Po, 2004, p. 12.

²⁶⁷ VAUTRIN Éric, « Hôtes et brigands au Théâtre du Peuple de Bussang », dans MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (éd.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CRNS Editions, 2004 (Collection Arts du spectacle), p. 77.

²⁶⁸ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 18

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁷⁰ *Id.*



Fig. Représentation du *Diable Marchand de Goutte* du 1^{er} septembre 1895.

Nous pouvons donc constater que dès l’instant de sa création, le Théâtre du Peuple est profondément ancré dans le « contexte local » de Bussang et ce, d’un point de vue spatial, social ou encore culturel. On retrouve ainsi à l’origine de ce théâtre un « accord durable entre un poète, un village et un projet [...] »²⁷¹ ; accord fécond qui perdurera pendant de nombreuses années.

Par ces singularités, le Théâtre du Peuple représente au moment de sa création une initiative unique en son genre, un théâtre qui tente par des moyens inédits de concrétiser l’idéal d’un art théâtral capable de s’adresser à l’ensemble du peuple ; populaire donc :

À l’époque de sa création, Théâtre du Peuple représentait une singulière audace : une scène édifée en pleine nature, animée par des amateurs fervents, vouée à un art de communion populaire et d’exaltation morale dans le culte de la beauté. Si depuis, Gémier se fit l’apôtre passionné d’un art populaire, Maurice Pottecher compte parmi ses précurseurs²⁷².

Chapitre 2 : Un théâtre populaire

²⁷¹ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 19.

²⁷² BLANCHART Paul dans le quotidien jurassien *Le Pays* du 11 septembre 1946 ; cité dans FOKI Catherine, POTTECHER-ONDERET Marie-José, *op. cit.*, p. 55.

Les descriptions de l'activité du Théâtre du Peuple de Bussang ainsi que les témoignages écrits ou oraux de son fondateur, Maurice Pottecher, nous renseignent sur la manière dont ce théâtre incarne les finalités du théâtre populaire telles que nous les avons explicitées précédemment. Partant de ce constat, analysons plus en détail la conception et le fonctionnement du Théâtre du Peuple couplé-es à la pensée de son fondateur par le prisme des deux finalités du théâtre populaire : « réunir » et « rompre ». Une analyse qui nous amènera à conclure que ce théâtre est bel et bien un théâtre populaire, au sens que nous lui conférons.

1) Réunir

Au regard de la vocation réunificatrice du théâtre populaire, une phrase de Maurice Pottecher, qui se prononce sur le rôle qu'il entend assigner au Théâtre du Peuple, nous paraît particulièrement évocatrice :

Par le choix des sujets, la gravité des émotions tragiques ou par la sincérité de son rire ; par le caractère de fête qu'il donnera à ses spectacles [c'est à dire] par l'espèce de fraternité qu'il recréera entre les classes diverses, unies par lui, dans une émotion commune, ce théâtre sera un éveilleur de conscience²⁷³.

L'auteur nous livre ainsi un premier aperçu des « caractéristiques théâtrales » du Théâtre du Peuple de Bussang qui aboutissent, selon lui, à en faire un « éveilleur de conscience » ; formule qui résume à elle seule. Ces caractéristiques ont trait au répertoire du Théâtre du Peuple ainsi qu'à la physionomie de ses représentations ; deux lieux de l'expression de la vocation réunificatrice du théâtre populaire au Théâtre du Peuple à laquelle nous ajoutons un troisième lieu : celui de sa troupe.

A) Le répertoire du Théâtre du Peuple

Pour la période qui nous intéresse, le répertoire du Théâtre du Peuple se compose exclusivement de créations originales rédigées de la main de Maurice Pottecher ; exception faite de sa réécriture de *Macbeth* de Shakespeare qu'il fait jouer en 1902. La chronologie

²⁷³ CLEMENT Jérôme, ROZAT Jean, BROUARD Annabelle, « 1895 : Théâtre du peuple à Bussang » dans *Brèves histoires de la culture*, France Culture, 2017 ; disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/breves-histoires-de-la-culture/1895-theatre-du-peuple-a-bussang-7457616>.

suivante²⁷⁴ reprend ces pièces ainsi que l'année de leur première représentation au Théâtre du Peuple :

1895 : *Le Diable Marchand de goutte*, pièce populaire en trois actes.

1896 : *Morteville*, drame en trois actes.

1897 : *Le Sotré de Noël*, farce rustique en trois actes mêlée de chants et de rondes populaires.

1898 : *Liberté*, drame en trois actes ; *Le Lundi de la Pentecôte*, comédie en un acte.

1899 : *Chacun cherche son trésor*, comédie en trois actes et quatre tableaux.

1900 : *L'Héritage*, tragédie rustique en trois actes.

1901 : *C'est le vent !*, comédie villageoise en trois actes.

1902 : *La Tragédie de Macbeth* de William Shakespeare, traduction nouvelle en cinq actes et dix-huit tableaux.

1903 : *A l'Écu d'Argent*, comédie en trois actes.

1904 : *La Passion de Jeanne d'Arc*, drame en cinq actes et sept tableaux.

Malgré l'alternance manifeste des genres qui le composent, fruit de la préoccupation de Maurice Pottecher de ne pas « enfermer le théâtre populaire dans une esthétique spéciale, adaptée au peuple ou à l'idée qu'on se fait du peuple »²⁷⁵, ce répertoire se caractérise par sa « cohérence thématique qui articule le local le national et l'universel »²⁷⁶. Par ses décors, ses sujets, ses intrigues et ses enjeux dramatiques, il concilie en effet d'une part « l'attachement à la terre vosgienne et lorraine » et d'autre part, « la défense de la patrie et l'appel à la réconciliation »²⁷⁷. Nous esquissons une première fois cette caractéristique du répertoire du Théâtre du Peuple lors de notre analyse du répertoire du théâtre populaire et, plus précisément, de la conception *intégratrice* et/ou *particulariste* de la nation qui traverse ses pièces. Nous pouvons ainsi constater que ces deux conceptions trouvent à s'exprimer dans le répertoire qui fait ici l'objet de notre étude. Illustrons les brièvement au moyen d'éléments dramaturgiques tirés des pièces que nous mentionnons ci-dessus et des réflexions de leur auteur.

²⁷⁴ Pour partie reprise de l'excellente chronologie du Théâtre du Peuple proposée par Bénédicte Boisson et Marion Denizot dans leur ouvrage précité : BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 273-294.

²⁷⁵ POTTECHER Maurice, *Morteville*, Paris, Louis GEISLER, 1897, p. II.

²⁷⁶ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 29.

²⁷⁷ *Id.*

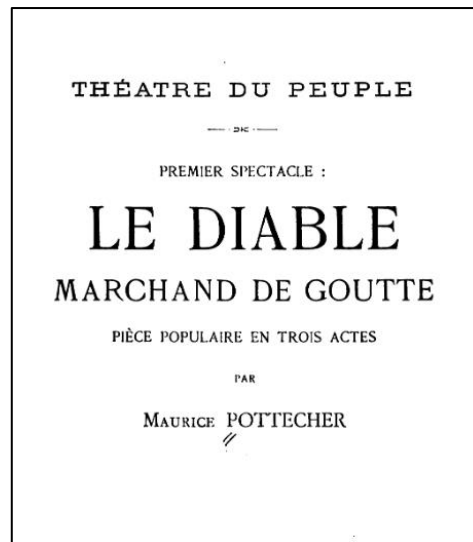


Fig. Première de couverture de la première pièce du Théâtre du Peuple : *Le Diable Marchand de Goutte*

I. Un discours universel, national

Si nous citons *La Passion de Jeanne d'Arc* et *Liberté* à titre d'exemples de pièces du répertoire pottecherien porteuses d'un message destiné à encourager l'amour de la patrie, d'autres pièces reprennent le même procédé. Mentionnons ainsi l'intrigue de *Morteville*, dans laquelle Laurent, jeune homme de la ville située au pied de la montagne, décide d'aller vivre dans la communauté des montagnards de canton de Rougegoutte afin d'améliorer leurs conditions de vie et de mettre fin au conflit qui les oppose depuis des temps immémoriaux à la communauté des montagnards du canton de Herloch. La pièce explore ainsi la thématique du conflit et de la faillibilité de la nature humaine, dont elle souligne le penchant pour les préjugés, l'opportunisme et la violence au détriment de la raison, la paix et la fraternité. L'appel à la réconciliation est ici tout entier incarné par le personnage de Laurent, qui tente de raisonner à diverses occasions les montagnards mais qui se heurte quasi-systématiquement à la rudesse de leur mœurs et à une certaine forme d'ignorance. En guise d'illustration, voici un extrait dans lequel il tente de leur faire ouvrir les yeux sur leurs prétendus ennemis de Herloch mais est confronté à l'hostilité de leur chef, Martin :

LAURENT

Mais ne sont-ils pas de la même race. ne vivent-ils pas comme vous ? Ne travaillent-ils pas aussi dans la forêt à chasser, à abattre les arbres et à préparer le charbon pour ceux de notre ville ? ne souffrent-ils pas du froid, de la faim et des bêtes, comme vous ? Et quand même ils seraient d'une autre race, ce sont des hommes, n'est-ce pas ? [...] La paix, la bonne paix qui fait que les chaumières ne sont plus vides, et que le grenier s'emplit et que les hommes peuvent rire et jouer avec les petits enfants, ne la souhaitez-vous pas ? Je viens vous la donner. Aidez-moi à faire mon œuvre !.. Ces gens du Herloch, j'irai les trouver aussi, je parlerai à leur chefs. Ils ne sont pas pire que les autres hommes; il faut les instruire.

MARTIN

Allons ! tu as assez parlé. Je comprends maintenant où tu veux en venir, va, et ce qui t'a amené parmi nous. Tu es un de ces ambitieux qui prétendent à toute force changer les choses établies et bouleverser les coutumes : les tiens se sont débarrassés de toi, on t'a chassé et maintenant tu viens chez les voisins chercher un autre gibier, qu'espères-tu donc ? Devenir le chef de cette commune, prendre ma place et commander ici ?²⁷⁸

D'autres pièces comme *Le Sotré de Noël*, *Le lundi de Pentecôte* ou encore *C'est le vent !* évoquent également des situations de tensions au sein d'une même communauté – familiale, villageoise – ou entre communautés rivales et mettent en avant l'impératif de la réconciliation et de la fin des divisions ; constituant ainsi, d'un point de vue métaphorique, un appel à la réconciliation à l'échelle nationale. Un appel qui participe indéniablement à l'identité du répertoire du Théâtre du Peuple.

II. Un ancrage local

Outre l'appel à l'unité que nous venons de décrire, le répertoire du Théâtre du Peuple se caractérise par l'omniprésence, dans ses pièces, de références au territoire vosgien et lorrain. Des références qui sont tout d'abord d'ordre géographique, avec une action qui se situe, à de rares exceptions près, en pleine nature, dans un décor inspiré ou directement ancré dans le paysage des Vosges et son lot de forêts, clairières, montagnes ou rivières. Ces références sont ensuite d'ordre « folklorique », « mythique » : les pièces du Théâtre du Peuple sont habitées de traditions, de coutumes, de mythes et de scènes de quotidien du pays lorrain. *Le Sotré de Noël* en constitue une excellente illustration : outre son décor de clairière de forêt, de chaumière et de cour de ferme, la pièce est ponctuée par la présence malicieuse et discrète

²⁷⁸ POTTECHER Maurice, *Morteville*, op. cit., p. 44-46.

du Sotré, sorte « d'esprit lutin »²⁷⁹ farceur issu de légendes vosgiennes. Elle reprend également des coutumes vosgiennes, comme la Fête des Brandons²⁸⁰.

Cet ancrage local est prééminent dans le processus de création de Maurice Pottecher, pour qui il est indispensable de proposer au public du Théâtre du Peuple des pièces dans lesquels il puisse se reconnaître ou du moins, s'identifier. En 1896, dans la préface de *Morteville*, il écrit :

Il importe grandement, au contraire, que ces œuvres lui [en parlant du spectateur] apportent toutes quelque chose où il retrouve un peu de lui-même, soit par la représentation d'actions familières, soit par le choix des personnages ayant avec lui quelque lien de parenté, soit enfin par la situation de la scène dans le décor connu où, dès qu'elle y est transportée, toute action cesse de nous être étrangère. Le premier et le plus sûr élément d'intérêt d'un théâtre populaire provincial, comme celui de Bussang, c'est de refléter le génie particulier du sol²⁸¹.

Le Théâtre du Peuple remplit sa vocation réunificatrice notamment en raison de cette proximité entre le public et les œuvres qu'il lui donne à voir, comme l'explique Maurice Pottecher dans cette même préface :

Fraternité de race non seulement entre les spectateurs, non seulement entre le poète et le public, mais encore entre le public et l'œuvre même, voilà ce qui fait la grande loi d'union affirmée par ce théâtre ; et voilà ce qui, malgré leur diversité et leur opposition apparente, relie les pièces les unes aux autres et rétablit entre elles cette unité fondamentale sans laquelle tous les efforts, en se dispersant, resteraient vains²⁸².

Au travers de ces lignes commence à poindre l'image « unitaire » que Maurice Pottecher se fait du Théâtre du Peuple de Bussang : il le conçoit comme un théâtre régi par un principe d'unité, un théâtre dont toutes les composantes – en ce compris son répertoire – ne sont pas distinctes, séparées les unes des autres, mais sont au contraire unies dans la même fraternité ; aboutissant ainsi à la création d'un ensemble théâtral cohérent dont les différentes parties sont interdépendantes. Nous reviendrons ultérieurement sur cette interprétation du Théâtre du Peuple, capitale pour la fin de notre travail. Retenons à ce stade de notre propos la concordance de son répertoire avec la vocation réunificatrice du théâtre populaire en raison de

²⁷⁹ AUVRAY Richard, POTTECHER Maurice, *Le Sotré de Noël*, Paris, Louis GEISLER, 1898, p. 6.

²⁸⁰ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 30.

²⁸¹ POTTECHER Maurice, *Morteville*, *op. cit.*, p. IV-V.

²⁸² *Ibid*, p. IV.

l'importance qu'y occupe l'appel à la réconciliation – à l'échelle locale dans les pièces, métaphoriquement à l'échelle nationale dans la réalité – et le message d'unité qu'il sous-tend ainsi que de l'ancrage local qui forme son socle. Cette « dimension idéologique »²⁸³ du répertoire du Théâtre du Peuple est le fruit du contexte de création de ce théâtre que nous avons maintes fois décrit : un contexte de crises et de division à l'échelle nationale auquel le théâtre populaire tente justement d'apporter une réponse.

III. Une visée morale, un souci de plaire

Le répertoire du Théâtre du Peuple se caractérise également par sa visée morale. En s'imprégnant de la pensée de Jules Michelet et en prenant directement pour modèle le théâtre antique, la conception du théâtre populaire de Maurice Pottecher repose sur l'idée que le théâtre doit être par essence moral²⁸⁴. Les pièces du Théâtre du Peuple matérialisent cette conviction : elles se présentent comme des fables et se concluent donc sur la mise en valeur de « vertus morales universelles » telles que le partage, l'amour du prochain, l'empathie, le souci de l'autre et de la communauté et le pardon²⁸⁵. Le dénouement de *Morteville* en constitue un parfait exemple. Sans trop rentrer dans ses détails, attardons nous sur les propos des personnages lors de la scène finale, après la mort de Laurent et après la fin d'un conflit qui a opposé les gens de la montagne – dont font partie Martin, Longène et Claudine – à ceux de la ville – dont fait partie Hagon, qui est d'ailleurs le père de Laurent – :

MARTIN

Des temps nouveaux sont venus : une autre justice va régner. Nous, nous rentrerons dans la montagne, et la vieille forêt ne sera pas assez épaisse pour nous [...] Unissez-vous, faites une nouvelle race et tâchez de vous commander vous-mêmes ! [...]

LONGÈNE (tendant la main à Hagon).

Donnons-nous la main. Oublions ce que nous avons été l'un pour l'autre, et rapprochés par le malheur, ne formons plus qu'un peuple.

HAGON

²⁸³ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 32.

²⁸⁴ POTTECHER Maurice, *Le Diable marchand de goutte*, *op. cit.*, p. IX.

²⁸⁵ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 32.

Qu'il en soit ainsi. O Morteville, ce nom seul restera de toi ! Nous pleurerons ensemble nos morts.

CLAUDINE

Puis, nous songerons à ceux qui demandent à vivre. — Venez tous avec nous, pauvres gens, afin de retrouver le foyer perdu et la famille ! Et, en attendant que le temps console nos deuils et répare nos malheurs, nous jetterons les branches et les fleurs de l'automne sur les restes de ces deux martyrs, dont le sang nous achète la paix et dont l'exemple nous a enseigné l'amour !²⁸⁶

Comme nous pouvons le constater, la pièce se conclut sur une note de fraternité et d'espoir ; mettant ainsi en avant la nécessité du pardon et de la réconciliation. Un exemple parmi beaucoup d'autres qui nous prouve que le Théâtre du Peuple s'efforce, au travers de son répertoire, d'inculquer à son public des valeurs d'humanisme et de fraternité. En ce sens, Maurice Pottecher s'inscrit dans la lignée des figures du théâtre populaire qui prônent un théâtre à la visée éducative ; un théâtre qui devient un outil d'éducation du peuple par les valeurs morales et civiques qu'il véhicule auprès de son public.

Relevons cependant que si Maurice Pottecher voue le théâtre populaire à l'instruction, il est également convaincu que ce théâtre doit plaire à son public, qu'il doit le distraire. Pour l'auteur, ces deux fonctions sont d'ailleurs indissociables au théâtre. Il déclare :

Distraire et instruire est la tâche du théâtre populaire tel que je le conçois. Distraire d'abord. L'homme a besoin de jeu. Le théâtre lui en fournit un, et des plus captivants. Pourquoi ? Peut-être parce qu'il nous fait oublier la vie réelle, notre vie quotidienne avec ses misères, ses soucis et ses intérêts personnels. Cependant, s'il nous sort de nous-même, c'est en évoquant encore la vie. Par là, il nous instruit sur elle : il nous fait réfléchir !²⁸⁷

Selon Maurice Pottecher, c'est bien par le biais du plaisir et du divertissement que le théâtre procure à ses spectateur·rices – et qui constitue à leur yeux son intérêt premier – qu'il va pouvoir les faire réfléchir et prendre du recul sur leur vie. En d'autres termes, le·la spectateur·rice du théâtre « viendra y chercher un plaisir et en emportera un sujet de réflexions sur sa destinée ou sur l'avenir de sa race »²⁸⁸.

²⁸⁶ POTTECHER Maurice, *Morteville*, *op. cit.*, p. 154-156.

²⁸⁷ FOKI Catherine, POTTECHER-ONDERET Marie-José, *op. cit.*, p. 32.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 21.

La « fraternité de race entre le public et le poète » et cette même fraternité entre « le public et l'œuvre » que Maurice Pottecher prône au Théâtre du Peuple ainsi que l'unité conceptuelle de ce théâtre que nous évoquions plus haut apparaissent à présent sous un jour nouveau. Telle que nous venons à l'instant de la développer, la conception du théâtre populaire de Maurice Pottecher implique en effet que l'artiste/l'auteur/le poète de théâtre veille à ce que le public trouve au théâtre plaisir et distraction. Il doit donc, en quelque sorte, se montrer attentif à leurs « besoins », il doit veiller à composer son œuvre à partir du public pour s'assurer que ce même public y trouvera une forme de satisfaction ; satisfaction qui mènera à la réflexion. En concrétisant la pensée de Maurice Pottecher, le Théâtre du Peuple incarne ce théâtre où le poète, le public et l'œuvre ne sont pas déconnectés les uns des autres mais se fondent au contraire dans une même union, un même tout.

B) Les représentations du Théâtre du Peuple

I. Des fêtes théâtrales

Dès sa création, le Théâtre du Peuple de Bussang adopte un rythme atypique : ses représentations ont lieu « deux ou trois fois par an, au mois d'août ou de septembre, un dimanche ou un jour de fête dans l'après-midi, à la lumière du jour »²⁸⁹. Maurice Pottecher souhaite faire de ces représentations estivales de véritables fêtes, au sens rousseauiste du terme. Elles doivent ainsi devenir le lieu de rassemblement, de fraternisation et d'union de l'ensemble des classes qui composent le peuple autour d'une émotion communément partagée²⁹⁰. Cette visée émane pour partie des modèles théâtraux historiques dont Maurice Pottecher se revendique et que nous avons déjà cités : le théâtre grec antique ainsi que les scènes médiévale ou élisabéthaines²⁹¹. Outre leur ancrage profondément local qui est évocateur pour le public régional, les spectacles du Théâtre du Peuple veillent à montrer des actions simples et des états d'âmes qui sont susceptibles d'entrer en résonnance auprès de chaque spectateur·rice : l'émotion doit être commune, partagée. Cette simplicité contribue à rapprocher une nouvelle fois ces spectacles du théâtre antique, comme nous l'explique leur

²⁸⁹ POTTECHER Maurice, « Le Théâtre du Peuple » dans *Revue des Deux Mondes*, 5^e période, tome 16, Paris, Bureau de la Revue des Deux Mondes, juillet-août 1903, p. 192-193.

²⁹⁰ CLEMENT Jérôme, ROZAT Jean, BROUARD Annabelle, *op. cit.* .

²⁹¹ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 22.

créateur lorsqu'il évoque le type de spectacle qu'il désire mettre sur pied au travers du Théâtre du Peuple :

Un tel spectacle se rapprocherait du théâtre antique, « [...] par le dessin général des œuvres représentées : celles-ci devraient en effet, pour être comprises de tous, dérouler une action facile à saisir, faite pour émouvoir le cœur et non pour chatouiller l'intelligence, avec une conclusion morale (au sens le plus vaste et le moins utilitaire de ce mot), capable de justifier, dans l'esprit du public, les émotions du jeu ; elles seraient traitées largement, sans complication de sentiments et sans raffinement de pensées ; presque religieuses dans la gravité, ou franchement épanouies dans le rire »²⁹².

II. Un lieu théâtral ouvert et égalitaire

A l'origine composé d'une simple estrade et d'un cadre de scène addossés à une colline, le Théâtre du Peuple se métamorphose d'année en année. Si son emplacement initial demeure inchangé, sa structure évolue ; une évolution qui demeure fidèle aux principes qui animent son fondateur, Maurice Pottecher. Dès 1896, soit un an après sa première représentation, le Théâtre du Peuple se dote ainsi d'une scène permanente aux dimensions larges : quinze mètres de largeur sur dix mètres de profondeur et six mètres cinquante de hauteur²⁹³. A l'aide d'un système de panneaux mobiles, cette scène peut s'ouvrir sur le décor naturel qu'offre la colline en arrière-fond. Une ouverture qui ne quittera plus le dispositif du Théâtre du Peuple et en deviendra d'ailleurs emblématique. Côté public, les spectateur·rices se tiennent debout ou assis sur des bancs disposés face à la scène.

²⁹² POTTECHER Maurice, « Le Théâtre du Peuple » dans *Revue des Deux Mondes*, *op. cit.*, p. 189.

²⁹³ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 54.



Fig. Le Théâtre du Peuple en 1896.

S'ensuivra, deux ans plus tard, la construction de trois galeries surélevées et couvertes – deux latérales, une fermant le fond de l'espace théâtral – qui rappellent le dispositif élisabéthain et l'installation d'un vélum pour couvrir le parterre²⁹⁴. Des gradins sont disposés dans ce qui s'apparente désormais à une salle. En adéquation avec les idéaux de Maurice Pottecher, leur disposition se calque sur celle de l'amphithéâtre antique et « l'égalité de réception de la représentation » qu'elle implique :

La salle est disposée en gradins. Toutes les places sont à peu près semblables, sauf par la distance où elles se trouvent de la scène. On voit et on entend bien de toutes parts et il n'y a point de sacrifiés. C'est en principe la disposition de l'amphithéâtre antique²⁹⁵.

La scène, elle, absorbe la fosse d'orchestre, prolongeant ainsi la surface de jeu vers le public²⁹⁶. Cette configuration du lieu théâtral du Théâtre du Peuple restera, dans les grandes lignes, identique jusqu'à la Première Guerre mondiale, dont elle ressortira grandement endommagée.

²⁹⁴ *Id.*

²⁹⁵ HAUTTECOEUR Anne, *Théâtre du Peuple, Bussang - Vosges ; Un siècle de spectacles, 1895-1995 : le théâtre et son architecture, personnalités et aspects originaux*, Paris/Tournai, Editions Serpenoise/Casterman, 1995.

²⁹⁶ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 54.

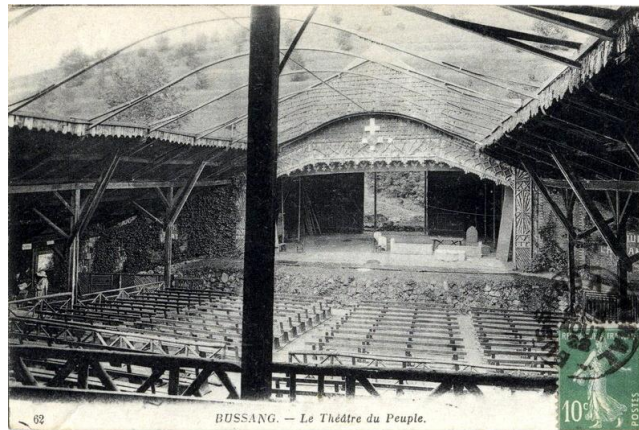


Fig. Le Théâtre du Peuple en 1898.

Nous pouvons ainsi constater que malgré l'apparition de nouveaux éléments architecturaux qui changent assez significativement son apparence, le lieu théâtral du Théâtre du Peuple est régi par plusieurs « constantes ».

C'est un théâtre qui est tout d'abord ouvert à l'environnement dans lequel il s'ancre et ce, de sa première représentation « en plein air » à celles qui s'effectueront par la suite dans un espace théâtral davantage « clos ». Cette première constante sera en effet pérennisée par l'ouverture du fond de scène que nous avons déjà mentionnée ainsi que par l'organisation globale du lieu, qui se caractérise par une salle et une scène aux vastes dimensions qui donnent facilement sur l'extérieur ; donnant ainsi l'impression d'un théâtre « aéré ».

Une seconde constante du lieu théâtral du Théâtre du Peuple réside dans l'envergure de sa scène, conçue dès le départ pour accueillir une « vaste assemblée » ; autre caractéristique par laquelle Maurice Pottecher entend rapprocher les spectacles du Théâtre du Peuple du théâtre antique²⁹⁷. Une largeur et une profondeur importantes qui sont mises à profit par l'utilisation quasi-systématique de tableaux de foules et le recours tout aussi fréquent à de nombreux·ses figurant·es ; autant de procédés qui impliquent, au Théâtre du Peuple, la présence sur scène de nombreux·ses habitant·es de Bussang et de manière plus générale, de personnes majoritairement dénuées de véritable expérience théâtrale.

L'espace réservé à l'assistance constitue la troisième constante de ce lieu théâtral. Qu'il se présente initialement comme une prairie pourvue de bancs en bois pour devenir

²⁹⁷ POTTECHER Maurice, « Le Théâtre du Peuple » dans *Revue des Deux Mondes*, op. cit, p. 189.

quelques années plus tard une véritable salle dotée de gradins, cet espace se veut le plus large et le plus ouvert possible afin d'accueillir un nombre important de spectateur·rices ; « l'ensemble du peuple », comme y aspire Maurice Pottecher. Il s'efforce également de mettre à disposition du public des places équivalentes, tant en termes de visibilité que d'acoustique.

Il ressort de l'ensemble de ces éléments que la physionomie du Théâtre du Peuple demeure, au fil des ans, indissociable de l'idéal de théâtre populaire qui anime son créateur, Maurice Pottecher. Un idéal qui se traduit donc, d'un point de vue « architectural », par la création d'un théâtre susceptible de réunir l'entière du peuple, tant par sa capacité à le contenir en nombre et sans différenciation que par sa disposition à le faire figurer sur sa scène.

C) La troupe du Théâtre du Peuple

Dès la représentation du *Diable Marchand de Goutte* et pour l'ensemble des pièces qui lui succéderont, Maurice Pottecher veille à ce que la troupe du Théâtre du Peuple soit composée d'« acteurs populaires », aux sens de personnes qui n'exercent pas la profession de comédien·ne et qui sont « de fortune, de conditions et de culture très variées »²⁹⁸. Une volonté qui, dans les faits, s'est bel et bien matérialisée ; la composition de cette troupe parlant au fil du temps d'elle-même : paysan·nes, artisan·nes, ouvrier·ères ou chef d'usine, notables, étudiant·es, enfants d'habitant·es de Bussang, professeurs, ou encore artistes proches des époux Pottecher²⁹⁹.

Cette démarche est motivée par des considérations d'ordre idéologique et esthétique. Nous nous contenterons ici d'évoquer les premières, pertinentes dans le cadre de notre étude de l'expression de la finalité de réunification poursuivie par le théâtre populaire au Théâtre du Peuple, tandis que les secondes seront évoquées au moment d'aborder l'expression de la finalité de rupture poursuivie par ce même mouvement.

I. Représentativité du peuple

²⁹⁸ POTTECHER Maurice, « Le Théâtre du Peuple » dans *Revue des Deux Mondes*, *op. cit.*, p. 194.

²⁹⁹ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 43.

A l'image de son public, la troupe du Théâtre du Peuple obéit à une logique de représentativité du peuple. Selon Maurice Pottecher, la composition de cette troupe doit en effet figurer, à l'échelle du théâtre, « la diversité sociale de la communauté, sur le mode métaphorique du phalanstère ou de la cité utopique de Thomas More »³⁰⁰. L'auteur ne fait donc pas uniquement dépendre le caractère « populaire » du Théâtre du Peuple de la diversité sociale de son public : celui-ci tient en partie à la diversité sociale de sa troupe. Une troupe qui devient de cette façon un autre lieu d'expression de l'enjeu de réunification du théâtre populaire et ce, tant par sa composition que par les relations qui se créent entre ses membres. Elle prend dans les faits la forme d'une véritable communauté placée sous le signe de la diversité, que certains iront même jusqu'à qualifier de sorte de « microcosme démocratique »³⁰¹.

II. Un lieu de réunification et d'éducation du peuple

De par la diversité qui caractérise sa composition, la troupe du Théâtre du Peuple revêt aux yeux de Maurice Pottecher un rôle décisif dans la réalisation de la visée « populaire » de ce théâtre. Selon lui, elle constitue en effet l'endroit où le Théâtre du Peuple est susceptible d'exercer directement l'influence sociale à laquelle il prétend. Il rattache cette dynamique à deux causes qui sont propres au travail et au fonctionnement de cette troupe : « l'éducation des acteurs par les études de la pièce » ainsi que « le contact renouvelé et la fusion d'êtres que la dissemblance des conditions sociales tient séparés dans le courant de la vie et qui chaque jour, pendant quelques heures, partagent fraternellement le même labeur et le même plaisir »³⁰². En réunissant des personnes de conditions sociales différentes autour du travail de pièces censées leur inculquer le bon sens et la rectitude, la troupe du Théâtre du Peuple se présente comme une composante du projet qui concourt à la fondation et l'activité de ce théâtre. Un projet qui, comme nous venons à nouveau de l'illustrer, rejoint le mouvement du théâtre populaire de par la finalité de réunification et d'éducation du peuple qu'il porte.

2) Rompre

³⁰⁰ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 43.

³⁰¹ *Id.*

³⁰² POTTECHER Maurice, « Le Théâtre du Peuple » dans *Revue des Deux Mondes*, *op. cit.*, p. 194.

La seconde finalité du mouvement du théâtre populaire, à savoir la volonté de se départir de l'activité et de la pratique théâtrale de la fin du XIX^e siècle en France, répartie entre le théâtre de divertissement et le théâtre d'avant-garde, se matérialise au Théâtre du Peuple au travers de sa ligne artistique et directrice, dont nous venons de livrer un premier aperçu. Un constat d'autant plus évident lorsque l'on sait que la fondation même de ce théâtre résulte de la volonté de Maurice Pottecher de rénover l'art théâtral de la fin du XIX^e siècle, pour des raisons que nous évoquions au début de cette partie (voir Chapitre 1, 1)).

C'est tout d'abord à la lumière de son répertoire que le Théâtre du Peuple incarne cette rupture. Conformément à la visée populaire du théâtre qui le voit naître, le répertoire du Théâtre du Peuple se compose de pièces censées s'adresser à l'entière du peuple formé par le public de Bussang et qui veillent à son éveil et à son instruction. Nous avons déjà mis en évidence les procédés prônés par leur auteur pour y parvenir : simplicité des thématiques et de la dramaturgie, articulation du local et de l'universel, sujets à la fois divertissants et porteurs d'une moralité, alternance des genres. Il en résulte un répertoire à l'identité singulière, qui contraste non seulement avec celui du théâtre d'avant-garde réservé à un public averti mais également avec celui du théâtre de divertissement qui, pour garantir sa réussite commerciale, gravite exclusivement autour de genres à succès tels que l'opérette ou le vaudeville et se préoccupe uniquement, comme son nom l'indique, de plaire à son public.

Si la rupture entre le répertoire du Théâtre du Peuple et les pratiques à l'œuvre dans le reste du répertoire du théâtre de son époque est ainsi nette, elle n'est toutefois pas totale. Dans son article *Le Théâtre du Peuple de Bussang : histoire et sociologie d'une innovation*, Jean-Marc Leveratto a ainsi mis en évidence le phénomène « d'hybridation » qui est à l'œuvre dans l'élaboration du répertoire du Théâtre du Peuple. Le processus de création de Maurice Pottecher passe en effet par l'adaptation de sujets dramatiques et historiques contemporains qui avaient déjà fait leurs preuves auprès de la société théâtrale parisienne au contexte local de Bussang³⁰³. Une transposition qui, selon Leveratto, contribue à expliquer le succès de son entreprise. À cette première convergence vient s'ajouter l'influence manifeste du mouvement naturaliste dans la conception et la mise en scène des pièces du Théâtre du Peuple³⁰⁴. Malgré ces nuances qui nous prouve qu'il n'est pas totalement indissociable de certaines pratiques

³⁰³ LEVERATTO Jean-Marc, *op. cit.*, p. 14.

³⁰⁴ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 22, 35.

théâtrales en vigueur à l'époque, ce répertoire n'en demeure pas moins une évidente singularité au regard de l'ensemble de ces pratiques.

C'est ensuite au travers de ses représentations que le Théâtre du Peuple incarne cette même rupture. Une affirmation qui se vérifie tout d'abord par la nature de ces représentations : elles se déclinent en une seule pièce jouée par année à plusieurs reprises durant la même période estivale et se veulent des sortes de fête théâtrale destinée à un public réunissant toutes les classes sociales. Elle se vérifie ensuite par leur cadre : celui d'un théâtre situé hors des sentiers battus de la ville, indissociable du tissu local dans lequel il s'inscrit et dont la physionomie évolue depuis le plein air vers une structure théâtrale unique en son genre. Les spectacles du Théâtre du Peuple se démarquent ainsi indéniablement de ceux qui composent le reste de l'activité théâtrale de leur époque.

C'est enfin par le recours aux comédien·nes amateur·rices dans ces mêmes spectacles que le Théâtre du Peuple s'affirme en tant que « théâtre de rupture » à l'époque qui est la sienne. Outre par les considérations d'ordre idéologique que nous avons déjà exposées, cette spécificité s'explique par la volonté de son fondateur, Maurice Pottecher, de régénérer l'art théâtral de la fin du XIX^e siècle. Or, il estime que cette régénération passe par une forme d'exigence artistique ainsi qu'un affranchissement des codes théâtraux de l'époque afin de retrouver une forme d'authenticité et de véracité au théâtre³⁰⁵. Le recours aux comédien·nes amateur·rices répond à cette recherche de cette spontanéité dans le jeu théâtral : en principe, iels sont mus uniquement par leur passion pour le théâtre – et non par la recherche du succès et du profit, comme ce serait le cas chez les comédien·nes professionnel·les – et ignorent les conventions théâtrales³⁰⁶. Si cette pratique est novatrice au regard du pan de l'activité théâtral de l'époque qui correspond à un théâtre davantage commercial, il convient cependant de relever qu'elle est répandue auprès des artistes d'avant-garde de la fin du XIX^e siècle tels que Aurélien Lugné-Poe ou André Antoine.

Malgré les nuances qu'il convenait d'y apporter, ces trois caractéristiques du Théâtre du Peuple lui confèrent indéniablement un statut de « théâtre à part entière » au sein du paysage théâtral de son temps avec lequel il entretient de ce fait un rapport de rupture. En ce sens, il concrétise ou du moins s'efforce de concrétiser la finalité de rupture à laquelle le

³⁰⁵ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 22.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 42.

mouvement du théâtre populaire aspire ; parachevant ainsi son statut de théâtre populaire au sens institutionnel du terme.

Chapitre 3 : Un théâtre amateur

1) Première approche : la démarche de Maurice Pottecher

La manifestation la plus évidente de l'amateurisme au Théâtre du Peuple correspond sans aucun doute à la présence de comédien·nes amateur·rices au sein de sa troupe et *de facto*, dans ses spectacles. Comme nous l'avons démontré lors du chapitre précédent, cette sollicitation des comédien·nes amateur·rices intervient au Théâtre du Peuple selon l'objectif social – représentativité, réunification et éducation du peuple – et artistique – rupture avec les codes théâtraux de l'époque – que Maurice Pottecher s'est fixé en fondant ce théâtre. Cette présence amatrice étant ainsi pensée et réfléchie, nous nous écartons une première fois de l'image du Théâtre du Peuple comme d'un théâtre qui s'organise spontanément à partir d'un amateurisme tout aussi spontané qui s'y déploierait librement ; un théâtre amateur, en somme.

Cette image s'atténue un peu plus compte tenu d'un autre élément qui oriente le recours aux comédien·nes amateur·rices au Théâtre du Peuple : la pratique de l'emploi, qui consiste à attribuer aux comédien·nes un personnage en fonction de leur ressemblance physique, intellectuelle et sociale avec ce personnage. C'est ainsi qu'au Théâtre du Peuple, les habitant·es de Bussang, qui représentent la quasi-totalité de ces amateur·rices, sont convié·es sur scène sous la direction de Maurice Pottecher et Georgette Camée pour « la fonction qu'ils occupent dans la société locale » et leur rôle est choisi « en fonction des caractéristiques de la personne, loin d'une quelconque idée de composition du personnage »³⁰⁷ ; témoignant ainsi, dans le chef du fondateur du Théâtre du Peuple, d'une « conception peu émancipatrice du statut de comédien amateur »³⁰⁸.

L'apprentissage des rôles par les comédien·nes amateur·rices est caractérisé par le même type de contrainte. Un pan entier de cet apprentissage s'effectue en effet via une formation dispensée par Georgette Camée qui dans la pratique ne laisse pas ou peu de place à l'initiative personnelle :

³⁰⁷ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 44.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 43-44.

Les comédiens amateurs sont invités à répéter sous la houlette de Georgette Camée, qui assure ce que l'on présente bientôt comme une « formation », voire une « école », visant à travailler essentiellement la diction.

[...]

Pourtant, l'accompagnement assuré par Tante Camm [surnom affectueux donné à Georgette Camée au Théâtre du Peuple] sur des générations de comédiens de Bussang ne vise pas à rendre autonome le comédien. Il s'agit plutôt de transmettre les caractères d'un rôle et l'esprit d'un répertoire spécifique. « L'apprentissage » du comédien consiste à lui donner la « becquée », l'élève répétant, souvent dans le parc du théâtre, autant de fois que nécessaire le texte énoncé par le maître. Les comédiens amateurs sont donc invités à « imiter » le savoir-faire de la comédienne et à intégrer quelques principes liés à la déclamation d'un texte [...]. Il s'agit également d'apprendre à jouer dans le contexte spécifique de la vaste salle du Théâtre du Peuple [...]³⁰⁹.

En nous basant uniquement sur la présence des comédien·nes amateur·rices au Théâtre du Peuple telle qu'elle est présentée ci-dessus, c'est-à-dire telle qu'elle est conceptualisée par Maurice Pottecher et mise à contribution aux côtés de son épouse, il nous est impossible d'affirmer que ce théâtre est un théâtre amateur. Cette qualification ne devient plausible qu'après avoir analysé l'ensemble de l'activité dramatique du Théâtre du Peuple par le prisme des éléments qui caractérisent le théâtre amateur et son fonctionnement que nous avons dégagés lors de la seconde partie de notre exposé.

2) Seconde approche : une analyse rétrospective

A) Description du Théâtre du Peuple

I. Activité dramatique

a) « La Ruche »

L'activité dramatique du Théâtre du Peuple est dépeinte au travers des « journaux du théâtre », que Maurice Pottecher et ses collaborateurs tiennent dès les premières années du Théâtre du Peuple. Les descriptions qu'ils contiennent rendent compte de l'intensité de cette

³⁰⁹ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 45-56.

activité et du nombre important de personnes qu'elle mobilise, à tel point que le Théâtre du Peuple sera surnommé « La Ruche »³¹⁰. Pendant deux mois, de la mi-juin à la fin août, une équipe de bénévoles qui réunit les époux Pottecher, leurs proches et leur ami·es, des artistes invités ainsi que des habitant·es de Bussang s'affaire ainsi à la préparation et à la représentation des spectacles, ce qui passe par l'accomplissement de tâches nombreuses et variées : le recrutement des comédiens, les répétitions, la confection des décors et des costumes, la communication, la réservation des places, l'accueil des spectateur·rices, la machinerie, ainsi que l'aménagement, l'entretien et l'amélioration de la salle de spectacle et du bâtiment à partir du moment où le théâtre en est pourvu³¹¹. Cette importante activité est régie par un principe de polyvalence et de mélange entre tâches manuelles et tâches d'avantage intellectuelles³¹². Chaque participant·e cumule ainsi plusieurs fonctions et prend part aux différents aspects de la création et de l'organisation de l'évènement théâtral. Un constat qui s'observe tant chez les comédien·nes qu'auprès du reste de l'équipe du Théâtre du Peuple, en particulier du côté des habitants de Bussang³¹³.

b) Les interprètes et leur assistance

La troupe des comédien·nes du Théâtre du Peuple se compose de quelques comédien·nes professionnel·les et d'un nombre important de comédiens amateur·rices³¹⁴ dont la quasi-totalité sont des habitant·es de Bussang. Pour la période qui nous intéresse, les époux Pottecher font tous deux partie de cette troupe³¹⁵, avec laquelle ils monteront à de nombreuses reprises sur la scène du Théâtre du Peuple.

La description la plus complète du public du Théâtre du Peuple que nous ayons trouvée reflète quant à elle une certaine hétérogénéité et une nette « popularité sociale », qui est avant tout locale : « paysans, touristes, étrangers, soldats en stationnement, femmes élégantes et villageois vêtu de leurs habits du dimanche mais également les bourgeois locaux, des artisans de la région, des employés industriels, les

³¹⁰ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 60.

³¹¹ *Ibid.*, p. 60-61.

³¹² *Ibid.*, p. 62.

³¹³ *Ibid.*, p. 63.

³¹⁴ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 41.

³¹⁵ CHAN Pierre, HAUTTECOEUR Anne, PELOT Pierre, VOLTZ Pierre, *Les Vosges : au pays de Maurice Pottecher : un siècle au Théâtre du Peuple (Bussang) : 1895-1995*, Tournai, Casterman, 1995, p. 13.

lettrés et les ignorants, des personnes âgées et de jeunes couple, des fonctionnaires et des chemineaux »³¹⁶.

II. Fonctionnement organisationnel

La gestion des finances du Théâtre du Peuple et le travail administratif sous-jacent à son activité sont pris·es en charge par Maurice Pottecher. Il s'agit bien d'une initiative privée, au caractère désintéressé, qui est entièrement financée par des ressources familiales avant d'être subventionnée par l'Etat à partir de 1902³¹⁷. Ces ressources proviennent en grande partie des fonds personnels de Benjamin Pottecher, industriel Vosgien et père de Maurice qui a fait fortune avec son entreprise de fabrication de couverts métalliques accessibles aux classes populaires³¹⁸.

B) La réunion des trois critères du théâtre amateur au Théâtre du Peuple

Il nous faut avant toute chose nous interroger sur l'applicabilité des critères qui fondent la notion de « théâtre amateur » à l'activité dramatique du Théâtre du Peuple. Pour rappel, relève de cette notion toute activité dramatique au caractère non-lucratif dont la finalité est *le théâtre*, dont la structure est autonome et dont la perspective des participants est pensée à partir de la relation à un public.

A la première exigence de non-lucrativité correspond le caractère désintéressé de l'activité dramatique du Théâtre du Peuple, rendu possible par le financement privé et subventionné de ce théâtre. Les seuls revenus générés par cette activité, à savoir les recettes des spectacles, sont exclusivement affectés à la subsistance du théâtre et non à une quelconque rémunération de ses membres. Répond également à ce critère la place centrale occupée par le bénévolat, la gratuité et le don de soi dans la participation à l'activité du Théâtre du Peuple : les participant·es, qu'il s'agisse des comédien·nes, d'artistes invité·es ou des habitant·es de Bussang, sont invité·es à prendre part à une multitude de tâches à titre

³¹⁶ CHARNOW Sally, « Le Théâtre du Peuple : Modern Theatre, Regionalism and the Search for the Authentic in Fin-de-Siècle France » dans *Historical Reflections / Réflexions historiques*, Oxford, Berghahn Books, 2006, p. 372.

³¹⁷ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 49.

³¹⁸ LEVERATTO Jean-Marc, *op. cit.*, p. 6.

bénévole. L'activité dramatique du Théâtre du Peuple obéit ainsi à une logique privée – pour ne pas dire « familiale » – et non commerciale.

Pour que le Théâtre du Peuple puisse prétendre à la qualification de « théâtre amateur », il faut ensuite que son activité dramatique poursuive une finalité exclusivement centrée sur *le théâtre* et non une action menée par le biais du théâtre. S'il est indéniable que le Théâtre du Peuple poursuit des finalités artistiques et sociales qui font de lui un théâtre populaire, il nous paraît toutefois cohérent d'affirmer qu'à l'exception de Georgette Camée et d'autres proches qui l'aident dans la réalisation de son entreprise et qui partagent ses idéaux, cette action est exclusivement portée par son fondateur : Maurice Pottecher. Il est celui qui possède un regard extérieur à l'activité dramatique du Théâtre du Peuple et qui lui imprime une direction conforme à ses aspirations. En d'autres termes, il est le seul à concevoir *le théâtre* du Théâtre du Peuple comme un moyen de réaliser ses ambitions de théâtre populaire et non comme une fin en soi. Tandis que lorsqu'elle est prise pour elle-même, l'activité dramatique du Théâtre du Peuple n'a pour d'autre but que la préparation et la représentation des pièces jouées chaque été. *Le théâtre*, donc. Les personnes qui se situent dans l'optique de cette activité ne sont pas animées par la volonté de réunir le peuple au théâtre ou de rénover l'art théâtral de l'époque mais bien par l'unique volonté de faire du théâtre, au sens large.

Même si elle est placée sous la direction de Maurice Pottecher et la « sous-direction » de Georgette Camée, la structure de l'activité dramatique Théâtre du Peuple est autonome en raison de son caractère privé et donc la manière dont elle se déploie. Elle échappe aux contraintes temporelles, financières et artistiques qui ponctuent l'activité dramatique des théâtres lambda de l'époque. La création au Théâtre du Peuple possède ainsi son propre rythme et une nature tout à fait singulière, ce qui lui confère son statut de « théâtre à la marge ».

Il est enfin incontestable que la relation à un public s'inscrit au cœur de l'activité dramatique du Théâtre du Peuple. Celle-ci est en effet entièrement orientée vers la représentation des pièces face à un public ; représentation qui intervient après deux mois d'intense préparation et qui représente la culmination de cette activité.

Les trois critères nécessaires à la qualification structurelle d'une activité dramatique en « théâtre amateur » étant ainsi réunis, nous pouvons conclure que le Théâtre du Peuple relève de ce type de théâtre.

C) Le Théâtre du Peuple en tant que théâtre amateur

I. Fonctionnement intra-groupe

a) Une troupe

Interprétation restreinte

Le Théâtre du Peuple s'organise autour d'une troupe, qui correspond selon une première interprétation à la troupe formée par ses comédien·nes. À l'image d'une troupe de théâtre amateur, la troupe du Théâtre du Peuple occupe au sein de son théâtre une place de premier plan du fait de l'identité propre qu'elle y acquiert. Une identité qui se construit tout d'abord par la valorisation de cette troupe par Maurice Pottecher en raison de sa dimension amatrice³¹⁹ et du rôle décisif qu'il lui confère dans la réalisation des visées du Théâtre du Peuple (voir chapitre 2, C)). Si elle ne précède pas la fondation de ce théâtre, elle en constitue cependant l'une des motivations³²⁰. L'identité de cette troupe résulte ensuite du fait que l'on peut déduire qu'à de rares exceptions près, ses membres ne sont pas placé·es dans un rapport d'anonymité : iels se connaissent antérieurement. Ce phénomène de connaissance interpersonnelle est renforcé par le caractère local de l'expérience bussenette, qui va chaque année mettre en présence au sein de la troupe des habitant·es du village ou de ses alentours. Les époux Pottecher, leurs ami·es, les membres de leur famille et les résident·es de la localité de Bussang forment ainsi une troupe « personnalisée » animée par une logique familiale et amicale, qui s'illustre notamment dans la distribution des rôles³²¹. Relevons également que la composition de la troupe entre en compte dans la construction du répertoire du Théâtre du Peuple. Les sujets des pièces sont en effet choisis par Maurice Pottecher en fonction de Georgette Camée – qui se voit le plus souvent attribuer le « grand premier rôle » – et des comédien·nes recruté·es localement – dont les rôles sont le plus souvent déterminés selon la

³¹⁹ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 42.

³²⁰ *Id.*

³²¹ *Ibid.*, p. 44.

logique de l'emploi, en fonction de leur expérience et motivations³²². L'identité de la troupe se construit enfin au travers de son caractère pérenne ; Maurice Pottecher parvenant à fédérer autour de lui une troupe stable. Nombreux·ses sont en effet les comédien·nes qui reviennent chaque année sur la scène de Bussang.

Le statut de « personnes fédératrices » de Maurice Pottecher et de Georgette Camée constituent une dernière illustration du fonctionnement de la troupe du Théâtre du Peuple en tant que troupe de théâtre amateur. Le premier apparaît en effet comme la figure fondatrice de cette troupe tandis que la seconde devient au fil des ans son animatrice et sa formatrice³²³. Ces deux visages progressivement familiers et emblématiques du Théâtre du Peuple forment ainsi les points d'ancrage autour desquels se structurent son activité, qui passe évidemment par le travail de sa troupe. Ils sont en leur temps les dépositaires de l'identité et de l'histoire du théâtre.

Interprétation étendue

Selon une seconde interprétation que nous privilégierons dans certains passages de la suite de notre exposé et dont l'usage sera mis en évidence par l'utilisation de l'italique, le Théâtre du Peuple *est* une troupe de théâtre amateur. Un postulat que corrobore en premier lieu l'usage de la notion de « troupe d'amateurs » dans *Le Théâtre du Peuple de Bussang : cent vingt ans d'histoire*, ouvrage de référence de Bénédicte Boisson et Marion Denizot sur le Théâtre du Peuple, pour en qualifier le fonctionnement général³²⁴. En second lieu, il se vérifie par une concordance entre les caractéristiques du fonctionnement de la troupe de théâtre amateur et cette troupe « au sens large » : place centrale dans l'activité du théâtre, identité propre qui se perpétue et figures fédératrices en la personne de Maurice Pottecher et de Georgette Camée. La « troupe du Théâtre du Peuple » désigne dans ce cas de figure l'ensemble des personnes qui s'impliquent dans son activité. Des personnes qui, au travers des différentes tâches qu'elles accomplissent et qui n'ont pas forcément trait à la pratique de la scène, sont également concernées par le vécu que le théâtre amateur procure, au même titre que les comédien·nes de théâtre.

³²² LEVERATTO Jean-Marc, *op. cit.*, p. 15.

³²³ VAUTRIN Éric, *op. cit.*, p. 86.

³²⁴ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 57.

b) Interchangeabilité des fonctions

En adéquation avec sa nature de théâtre amateur, le Théâtre du Peuple se caractérise par l'absence de « spécialisation fonctionnelle » dans l'organisation de son activité. Au cours d'une même « saison », ses membres vont ainsi cumuler plusieurs fonctions. Une dynamique que nous mettons une première fois en lumière lorsque nous évoquons les principes de polyvalence et de mélange entre tâches manuelles et tâches davantage intellectuelles qui concernent chacun·e des participant·es à l'activité du théâtre. Contentons-nous d'ajouter ici que ces participant·es peuvent changer de fonction d'une année à l'autre et que la fonction de metteur·euse en scène du Théâtre du Peuple échoit systématiquement à Maurice Pottecher et Georgette Camée. Un double constat qui vient confirmer l'absence de spécialisation fonctionnelle au Théâtre du Peuple ainsi que le principe d'interchangeabilité des fonctions qu'elle sous-tend.

II. Fonctionnement extra-groupe

a) Enracinement social

L'absence de témoignages directs de personnes impliquées dans l'activité du Théâtre du Peuple à l'époque qui nous intéresse rend l'affirmation de « l'enracinement social » de ce théâtre amateur délicate. Un faisceau d'éléments nous permet toutefois de reconstituer cette pratique et donc d'abonder dans le sens de cette affirmation. A commencer par le profil de ses pratiquant·es, dont nous avons en effet vu qu'il correspondait en grande partie à des habitant·es de Bussang. Nous pouvons ainsi en déduire que la *troupe* du Théâtre du Peuple se compose de personnes qui se connaissent entre elles, que ce soit en tant que voisin·es, ami·es, ou simplement résident·es d'un même village ou de ses alentours. Des personnes qui sont donc également connues d'une bonne partie du public Théâtre du Peuple – qui est avant tout un public local – ou qui leur sont du moins familières puisqu'il est lui-même composé d'un nombre important d'habitant·es de la localité et de ses environs. A ce premier argument vient s'ajouter des témoignages d'habitant·es de Bussang qui, bien qu'aillant œuvré au Théâtre du Peuple ou l'ayant « fréquenté » des années après l'époque qui fait l'objet de notre étude, rendent compte du phénomène que nous venons de décrire : celui d'une connaissance et/ou d'un sentiment de connaissance et de familiarité envers les personnes qui font partie du

Théâtre du Peuple. Madeleine Vinel par exemple, habitante de Bussang qui fut elle-même figurante au Théâtre du Peuple en son temps, évoque le théâtre en ces termes : « Les pièces de Maurice Pottecher, on aimait bien parce que c'était un peu comme nous, c'était bien. Et puis tout ce qu'il y avait là dans le théâtre, c'était, c'était la plupart toutes des personnes qu'on connaissait, des gens du pays »³²⁵. Selon nos estimations, la période sur laquelle elle se prononce se situe aux alentours des années 1924-1925. L'hypothèse selon laquelle ce ressenti était déjà partagé par les personnes qui s'impliquaient au Théâtre du Peuple ou assistaient à ses représentations à l'époque qui nous intéresse – et qui pour rappel, correspond *grosso modo* à la période 1890-1904 – est tout à fait plausible puisque le mode de fonctionnement du Théâtre du Peuple y était similaire, pour ne pas dire identique. A l'issue de ce raisonnement, « l'enracinement social » du Théâtre du Peuple fait ainsi peu de doute.

En procédant de la même manière, nous pouvons également nous figurer le Théâtre du Peuple comme un espace d'affranchissement du quotidien et de liberté pour les membres de sa troupe. Un espace permettant à des personnes qui exercent en temps normal une profession « ordinaire » d'oublier le temps de la « saison d'été » du Théâtre du Peuple les contraintes quotidiennes en leur offrant la possibilité de faire du théâtre. Des personnes qui, dans leur implication au Théâtre du Peuple, demeurent aux yeux des autres membres de la *troupe* et du public des habitant·es de Bussang que l'on connaît comme tel·les mais qui s'émancipent en même temps de leur condition sociale pour devenir des comédien·nes de théâtre, des machinistes, des décorateur·rices, des costumier·ères, etc. Si leur pratique du théâtre s'inscrit indéniablement dans la continuité de leur vie sociale, elle se double donc très certainement d'une rupture vis-à-vis de cette même vie.

A notre sens, le Théâtre du Peuple s'aligne ainsi sur l'interprétation de Marie-Madeleine Mervant Roux du théâtre amateur, qui constitue selon elle un théâtre qui « ne s'organise pas à partir d'une rupture radicale avec la vie sociale mais selon une sorte de décalage interne »³²⁶.

Notre étude de « l'enracinement social » du Théâtre du Peuple nous amène finalement à déceler dans son activité une autre caractéristique du théâtre amateur, qui a trait à ses

³²⁵ MEFFRE Amélie, FLEURY Anne, « Le Théâtre de Bussang, une aventure villageoise » dans *Une histoire du mécénat*, France Culture, 2016 ; disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-fabrique-de-l-histoire/le-theatre-de-bussang-une-aventure-villageoise-3460813>, à 22'.

³²⁶ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Le répertoire des amateurs : ... », *op. cit.*, p. 114.

représentations. Nous concluons en effet à la formation « micro-structure sociale » lors de ces dernières. Pour rappel, cette notion est employée par Armand Dreyfus pour qualifier l'entité que forment ensemble comédien·nes et spectateur·rices lors des représentations de théâtre amateur du fait de la connaissance personnelle qu'ils ont les un·es des autres. Or, nous venons à l'instant de démontrer que l'activité du Théâtre du Peuple est empreinte de cette connaissance réciproque entre ses comédien·nes et son public. Une activité dont le fonctionnement est par essence communautaire. Les représentations du Théâtre du Peuple se posent ainsi en vecteur d'expression d'une communauté donnée – celle formée par sa troupe, qui est intimement liée à Bussang – et de « fusion sociale » autour du spectacle.

b) Enracinement local

Du point de vue de son fonctionnement externe, le Théâtre du Peuple se caractérise enfin par son « enracinement local ». Un enracinement qui se manifeste tout d'abord au travers de l'implication directe des habitant·es de la localité de Bussang et de ses environs dans son activité. De par cette activité et le public qu'elle attire chaque année, le Théâtre du Peuple devient rapidement une partie intégrante de la vie sociale et culturelle bussenette. Une véritable complémentarité se crée ainsi entre ce théâtre et son territoire.

Une nouvelle caractéristique propre au théâtre amateur se profile au Théâtre du Peuple de par ses liens avec son lieu d'activité. Il est en effet possible d'affirmer que ce théâtre s'inscrit dans une perspective *d'animation sociale* de Bussang puisque son activité a la particularité de mobiliser des personnes de localité qui, à de rares exceptions près, ne possèdent aucune expérience théâtrale. Une activité dont nous avons démontré qu'elle représentait davantage pour ces personnes un moyen de s'essayer au théâtre et de contribuer à un projet qui fait vivre le village, le tout en y prenant du plaisir. Le Théâtre du Peuple se pose donc en théâtre fédérateur et rassembleur des éléments locaux. Précisons également qu'il est un théâtre de *la proximité* puisque son lieu d'implantation et de diffusion coïncident. Un recoupement qui tient au fait que sa troupe est majoritairement composée de comédien·nes amateur·rices³²⁷. Les représentations du Théâtre du Peuple en dehors de Bussang seront ainsi exceptionnelles.

³²⁷ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 41.

III. Le Théâtre du Peuple et son public

La relation entre le Théâtre du Peuple et son public se caractérise par un double rapport de continuité : un rapport de « continuité personnalisée » entre ce théâtre son public ainsi qu'un rapport de continuité entre ce même public et les comédien·nes³²⁸. A l'instar de notre analyse de ce double rapport dans notre partie consacrée au théâtre amateur, explorons la manière dont la relation entre le Théâtre du Peuple et son public se traduit par des phénomènes d'*interconnaissance*, d'*interactivité* et de *communauté*.

Une grande partie de la troupe des interprètes du Théâtre du Peuple est connue de son public, et vice-versa. Un phénomène d'*interconnaissance* logique compte tenu de la composition de ces deux entités, qui comportent chacune un nombre important d'habitant·es de Bussang et des gens « du coin », et amplifié par « l'enracinement » social et local du Théâtre du Peuple ainsi que par le fait qu'il est un théâtre de la *proximité*. L'homogénéité entre acteur·rices et spectateur·rices qui débouche fréquemment sur leur réversibilité s'applique également au cas de figure du Théâtre du Peuple : un certain nombre de comédien·nes de sa troupe sont d'ancien·nes spectateur·rices ; l'inverse étant également avéré.

Le phénomène d'*interactivité* qui s'établit classiquement entre le public du théâtre amateur et ses interprètes se manifeste au Théâtre du Peuple sous les traits de la « prise en compte » de son public dans le processus de création de ses spectacles. En voulant s'assurer que le public du Théâtre du Peuple se reconnaisse dans les pièces qui lui sont proposées et que ces mêmes pièces puissent lui dispenser une forme d'instruction, Maurice Pottecher veille à créer des pièces empreintes de la « couleur locale » de Bussang et divertissantes. Nous pouvons donc en déduire que d'une certaine manière, l'identité des habitant·es de Bussang ou des personnes issues de la province et leurs attentes sont associées au processus de rédaction des pièces ; témoignant ainsi de l'influence indirecte que possède le public sur la création au Théâtre du Peuple.

La présence avérée des phénomènes d'*interconnaissance* et d'*interactivité* au Théâtre du Peuple nous amène à conclure que ce théâtre forme une *communauté*. Cette communauté du Théâtre du Peuple possède un rythme de création et des principes solidement ancrés qui

³²⁸ BERGÈS Fabien, *op. cit.*, p. 45.

régissent sont fonctionnement, parmi lesquels figure le recours généralisé aux habitant·es de Bussang dont la participation au projet du Théâtre du Peuple est bénévole et désintéressée. Du fait de leur répétition annuelle qui leur confère progressivement un statut de « tradition », nous pouvons supposer que les manifestations de cette communauté – préparation et représentation des spectacles – s’entourent de gestes répétés, de codes et de signes de reconnaissance qui participent à l’identité du lieu et qui renforce le sentiment d’appartenance de la troupe – au sens large – et du public du Théâtre du Peuple. Un phénomène dont les manifestations actuelles sont décrites par Éric Vautrin dans sa contribution à l’ouvrage de Marie-Madeleine Mervant Roux *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*³²⁹ mais dont nous pouvons supposer l’existence à l’époque qui nous intéresse.

Chapitre 4 : Un théâtre amateur en phase avec les finalités du théâtre populaire

1) Réunir

A) La réponse sociétale du théâtre amateur

Nous estimons tout d’abord qu’en sa qualité de théâtre amateur, le Théâtre du Peuple était au cœur du « mécanisme symbolisant » de la société française de son temps et contribuait donc, à la mesure de son rayonnement, à son discours ainsi qu’à son homogénéisation. Une contribution qui prend la forme d’un plaidoyer en faveur de l’union et de la réconciliation nationale. Le Théâtre du Peuple bénéficiant au fur et à mesure des ans d’une visibilité croissante, il a sans aucun doute participé au façonnement de l’identité sociétale et culturelle de la France, tant d’un point de vue interne qu’externe, et à y insuffler ses idéaux de théâtre populaire parmi lesquels figure un appel l’union et de la réconciliation nationale. Une influence qui se mesure à son impact sur le paysage culturel français passé et présent.

Nous pouvons également affirmer qu’en tant que théâtre amateur, le Théâtre du Peuple participait de la « civilité » et assumait une fonction de « socialisation », selon la formule

³²⁹ Voir VAUTRIN Éric, *op. cit.*, p. 80-82.

consacrée par Pierre Legendre. Face à la nécessité de rassembler le peuple et de le sensibiliser aux valeurs de républicaines se dresse en effet un théâtre qui parvient à fédérer tout un village autour de son projet, notamment en raison d'un particularisme local qui s'exprime tant dans sa préparation que dans ses réalisations. Ces « deux temps forts » du Théâtre du Peuple sont l'occasion de créer du lien entre les personnes qu'ils concernent et de les éveiller à ces mêmes valeurs républicaines, conformément aux idéaux de son fondateur. Citons en guise d'exemple l'étude des pièces par les comédien·nes, par laquelle Maurice Pottecher entend leur inculquer la morale qu'elles contiennent, ou encore la sensibilisation du public à cette morale et à l'appel à la réconciliation nationale contenu·es dans ces pièces lors de leurs représentations. Un éveil d'autant plus prégnant lorsque l'on sait qu'un nombre important de personnes se sont retrouvées dans la *troupe* Théâtre du Peuple comme dans son assistance.

Le travail collectif qui a lieu chaque été au Théâtre du Peuple permet en outre aux personnes qu'il concerne – en grande majorité des habitant·es de Bussang – de sortir du quotidien et de s'épanouir dans la découverte du théâtre et des multiples tâches qu'il requiert mais également de se conscientiser à la problématique transversale du conflit et de la division au sein des communautés humaines qui est formulée dans les pièces du théâtre. Si l'expérience retirée de cette participation n'est évidemment pas la même pour tout le monde, nous pouvons tout de même déduire qu'elle représentait à l'époque une forme « d'éveil à la citoyenneté ». Nous pouvons ainsi émettre l'hypothèse que les considérations politiques qui animaient le mouvement du théâtre populaire ont pu progressivement et diffusément se faire une place à Bussang par le biais du Théâtre du Peuple et qu'elles ont pu se répercuter auprès de son assistance.

B) La réponse sociale du théâtre amateur

I. Par son essence

L'aspect éminemment social du Théâtre du Peuple, sa « caractéristique de théâtre amateur » la plus proéminente, permet à ce théâtre de se rapprocher de l'idéal d'un théâtre créateur de liens placé sous le signe de l'union, de la fraternisation et de la réconciliation. La relation privilégiée qui se déploie entre le théâtre, sa troupe, son public et de manière plus générale, son territoire, aboutit à la formation d'un sentiment fédérateur au sein d'une

communauté génératrice de rencontres et de liens sociaux. Une communauté qui gravite autour d'un projet porté sur des valeurs d'humanisme, de partage et de réconciliation. Cette même communauté dont l'activité culmine au moment des représentations du Théâtre du Peuple. Des représentations qui donnent lieu à la création d'une « micro-structure sociale » dans laquelle comédien·nes et spectateur·rices vont, d'un point de vue social, pouvoir fusionner ; contribuant ainsi à l'idéal de réunification au théâtre du théâtre populaire.

Caractère communautaire du théâtre amateur : absence distanciation sociale entre comédiens et spectateurs. Le théâtre amateur devient donc l'expression d'une communauté donnée et agit comme un vecteur de « fusion sociale » autour d'un moment partagé.

Revient à ce que MMMR a dit : théâtre amateur ne s'organise pas à partir rupture radicale avec vie sociale mais selon une sorte de décalage interne. Effacement relatif durant spectacle prend à Bussang tout son sens : décalage tout à fait particulier, sorte de lieu de marge mais pas complet.

II. Par son adéquation aux procédés théâtraux de Maurice Pottecher

Si en s'incarnant sous les traits du Théâtre du Peuple, le théâtre amateur constitue en lui-même une réponse sociale à l'idéal de réunification formulé par le théâtre populaire, il s'en rapproche également par son adéquation aux procédés théâtraux que Maurice Pottecher emploie pour concrétiser ses ambitions théâtrales au travers du Théâtre du Peuple. Des ambitions qui, comme nous l'avons vu, sont celles du mouvement du théâtre populaires. En résumé, le théâtre amateur que « renferme » le Théâtre du Peuple – puisqu'il est un théâtre amateur – permet « une exceptionnelle cohérence entre les objectifs visés et les moyens mis en œuvre »³³⁰.

a) Au service d'un répertoire de théâtre populaire

Conformément à son ambition d'unifier le peuple au Théâtre du Peuple, Maurice Pottecher compose un répertoire dont les pièces ont, entre autres, une triple vocation : provoquer auprès du public un sentiment de familiarité et d'adhésion, le distraire mais également l'instruire. Or, la nature de théâtre amateur du Théâtre du Peuple dessert

³³⁰ BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *op. cit.*, p. 19.

parfaitement ces objectifs et les rend donc d'autant plus réalisables. La *proximité* du Théâtre du Peuple et l'*interconnaissance* ainsi que l'*interactivité* qui caractérise le rapport à son public sont symptomatiques de son « enracinement » social et local. Autant de caractéristiques qui en font un théâtre possédant une « connaissance accrue » de son environnement et de son assistance. Un théâtre qui va donc être en mesure de proposer des pièces dont les thématiques et les actions seront à coup sûr familières du public. Ce public pourra alors non seulement s'y reconnaître mais également y trouver plus aisément divertissement et plaisir pour finalement être plus réceptif au message d'unité et aux valeurs que ces pièces contiennent. Une moralité qui peut également concerner la *troupe* du Théâtre du Peuple par la pratique collective du théâtre s'y déployant et qui relève typiquement du théâtre amateur.

b) Au service d'un lieu théâtral populaire

D'un point de vue architectural et structurel, le Théâtre du Peuple se construit à partir des circonstances du territoire de Bussang et non d'un modèle théâtral prédéfini. Une dynamique à l'œuvre dans sa fondation et dans chacune des évolutions de sa structure. Nous sommes amenés à discerner dans cette dynamique le « sceau » de l'amateurisme. Un regard que l'analyse de l'architecture actuelle du Théâtre du Peuple d'Éric Vautrin rend d'autant plus probant, puisqu'il y conclut que « Bussang semble [...] relever de l'amateurisme ; ses singularités, comme son rapport libre aux modèles établis, rappellent ce qui se passe dans une pratique amateur »³³¹. Un rappel qui peut tout à fait déjà s'appliquer au Théâtre du Peuple à l'époque de sa fondation et des premières années de son activité. Il peut donc être qualifié de « théâtre amateur », au sens architectural du terme.

De sa première forme à toutes celles qui s'ensuivront, le « lieu théâtral » du Théâtre du Peuple s'écarte sensiblement de la configuration classique d'un théâtre : celle d'une salle close aux places qui n'offrent pas les mêmes conditions de visibilité à l'entièreté de son assistance. Un schéma auquel ne correspond manifestement pas le Théâtre du Peuple, qui est se présente initialement comme un lieu ouvert en pleine nature à la vaste scène pouvant accueillir un large public et dont les places sont quasi uniformes. Il n'y correspondra pas plus dans les années qui verront sa structure évoluer. En effet, ses différentes évolutions

³³¹ VAUTRIN ÉRIC, *op. cit.*, p. 79.

intégreront systématiquement le même souci de s'inscrire dans son territoire, d'être « ouvert » et d'offrir aux spectateur·rices des conditions de visibilité similaire. Une constance que les différentes descriptions de ces évolutions nous confirme.

L'« amateurisme » qui est à l'œuvre dans la configuration architectural du Théâtre du Peuple et qui se traduit par un « rapport libre aux modèles établis » aboutit ainsi à la création d'un lieu théâtral répondant aux attentes du mouvement du théâtre populaire : une salle et une scène aux vastes de dimensions susceptibles de contenir respectivement le peuple et les actions du peuple ainsi que des places égalitaires, qui s'efforce de faire disparaître toute forme de segmentation dans son assistance. Une nouvelle illustration de la manière dont le théâtre amateur se prête harmonieusement aux idéaux du théâtre populaire.

c) Au service d'une troupe de théâtre populaire

Comme nous l'avons vu précédemment, la composition « amatrice » de la troupe du Théâtre du Peuple poursuit chez Maurice Pottecher deux objectifs qui recoupent la finalité de réunification du théâtre populaire. Le premier d'entre eux est que cette troupe est censée obéir à une logique de représentativité du peuple et doit donc se composer de personnes issues de toutes les conditions et de toutes les classes. Une « troupe du peuple », en somme. Or, nous estimons que cette représentativité est rendue effective par le fait que le Théâtre du Peuple est un théâtre amateur. Le phénomène de connaissance interpersonnelle au sein de sa troupe, la perspective d'*animation sociale* de son lieu d'implantation ou encore l'*interconnaissance* entre ses interprètes et leur public qui débouche dans les faits sur une grande homogénéité entre ces deux entités sont autant d'éléments qui dans les faits vont, à notre sens, lui permettre de se doter d'une troupe qui se compose d'habitant·es de Bussang ; lui garantissant ainsi la représentativité populaire à laquelle Maurice Pottecher aspire.

Le second objectif poursuivi par la composition de cette troupe est qu'elle devienne un vecteur de réunion, fusion et d'éducation pour ses membres. Une fonction qui va selon nous se concrétiser par le fait qu'elle est la troupe d'un théâtre amateur ; théâtre par essence social qui se caractérise par un enracinement social et local. Nous pouvons donc supposer que la troupe du Théâtre du Peuple a vu naître de solides liens sociaux entre ses membres ou à

l'expression de liens sociaux préexistants ; aboutissant *in fine* à la « fraternisation » de ses membres.

C) *In fine* : un théâtre amateur comme un tout cohérent

Nous estimons finalement que les différentes caractéristiques du Théâtre du Peuple qu'implique sa nature de théâtre amateur permettent à ce théâtre de se rapprocher de l'image « unitaire » que Maurice Pottecher se fait du Théâtre du Peuple, en particulier en raison de son « enracinement » social et local à Bussang. Un « enracinement » qui est fondamentalement déterminant dans la naissance et l'existence du Théâtre du Peuple, comme nous le fait comprendre Éric Vautrin lorsqu'il affirme que ce théâtre « se définit moins par les idées et les théories toute parisiennes de son fondateur que par la lieu qui l'a vu naître et le territoire qui l'a façonné ». Un fondateur qui a donc « fait naître son projet des circonstances présentes, *composant* une ambition artistique – ses textes dramatiques –, avec son lieu d'inscription»³³².

Du fait de ce double enracinement, le répertoire du Théâtre du Peuple, son lieu théâtral, sa troupe/*troupe* et son public ne forment pas des entités complètement détachées les unes des autres mais s'influencent mutuellement, mettant ainsi en lumière un phénomène d'interdépendance qui fait de ce théâtre un tout cohérent et unifié. Un tout qui, selon nous, laissera cours à une forme de fusion sociale des personnes qu'il implique ou du moins, renvoyer vers l'extérieur une image d'un ensemble de personnes qui sont unies unie et qui fraternisent par le théâtre. Deux cas de figure dans lequel le Théâtre du Peuple apparaît comme un théâtre qui s'est rapproché de l'idéal de réunification du théâtre populaire.

2) Rompre

La ligne directrice et artistique du Théâtre du Peuple incarne la volonté de rompre avec l'activité et la pratique théâtrale de la fin du XIX^e que prône le mouvement du théâtre populaire. Or, l'ensemble des éléments fonctionnels et théâtraux qui forment cette ligne sont conditionnés par la nature de théâtre amateur du Théâtre du Peuple ou sont infléchis par certaines caractéristiques inhérentes à cette nature. Notre troisième chapitre consacré à la

³³² VAUTRIN ÉRIC, *op. cit.*, p. 78.

démonstration de la nature de théâtre amateur du Théâtre du Peuple était on ne peut plus clair sur ce point. Nous pouvons ainsi voir dans ce type de théâtre le moyen par lequel le Théâtre du Peuple a pu symboliser une rupture et même concrètement s'affranchir de l'activité et de la pratique théâtrale de son époque. En ayant doté le Théâtre du Peuple d'une structure, d'un fonctionnement, d'un rythme d'activité et de codes théâtraux tout à fait singuliers pour la fin du XIX^e siècle, le théâtre amateur s'affirme a posteriori comme son vecteur d'émancipation fonctionnel et artistique du paysage théâtral de son temps.

CONCLUSION

Au terme de ce travail, notre hypothèse de départ de l'aptitude du théâtre amateur à se mettre au service du théâtre populaire du tournant des XIX^e et XX^e siècles de par les finalités que ce mouvement poursuit apparaît des plus plausibles. Bien que ne faisant sans aucun doute pas consensus, cette hypothèse aura du moins été tout d'abord tout un panorama. Un panorama relativement complet d'un mouvement théâtral à l'importance capitale pour le paysage théâtral français passé et actuel. Aboutissement d'un long processus d'évolutions politiques, économiques et sociales, prolongement revendiqué de considérations philosophiques et artistiques vieilles de près d'un siècle ou de plusieurs décennies et enfin fruit de préoccupations liées au contexte historico-géographique de son temps, le théâtre populaire engendre une nouvelle vision engagée, pour ne pas dire militante du théâtre qui se doublera d'un renouvellement sa pratique ; nous rappelant à cette occasion la portée éminemment politique de cet art.

Une hypothèse qui aura ensuite pris la forme d'un regard – inédit pour certain·nes, familier pour d'autres – sur un type de théâtre dont les lettres de noblesse doivent encore, à maints égards, non pas être conquises mais bien reconquises. Le théâtre amateur n'a en effet pas toujours fait l'objet de l'interprétation péjorative et « occultante » qui est à l'heure actuelle la sienne auprès du grand public. Malgré sa réhabilitation progressive à l'échelle académique et, supposons-le, sociétale, la redécouverte des richesses du théâtre amateur a encore du chemin. Certes, il se fera par sa théorisation mais, bien plus rapidement encore, selon nous, par sa pratique.

Elle aura enfin été une découverte : celle d'un théâtre qui cristallise les idéaux portés par le théâtre populaire et qui est également un théâtre amateur. Un théâtre donnant ainsi lieu à une interaction entre ces deux facettes qui, comme nous nous sommes efforcés de le démontrer, prend la forme d'une adéquation de sa nature de théâtre amateur et des caractéristiques qu'elle lui confère aux finalités du théâtre populaire ainsi qu'à la manière dont son fondateur entend concrétiser lesdites finalités. Un théâtre qui correspond au Théâtre du Peuple de Bussang.

BIBLIOGRAPHIE

Histoire sociale, culturelle et théâtrale de la France :

CHARLE Christophe, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1991.

DE ROUGEMONT Martine, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2001.

DUSSERRE Aurélia, HOUTE Arnaud-Dominique, *Atlas de la France au XIX^e siècle*, Paris, Editions Autrement, 2021.

FRANTZ Pierre, « Les tréteaux de la Révolution », dans DE JOMARON Jacqueline (éd.), *Le théâtre en France : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin Editeur, 1992, p. 505-532.

GARRIGUES Jean, LACOMBRADÉ Philippe, *La France au XIX^e siècle : 1814-1914*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2015 (Collection U, *Histoire*).

LAGRAVE Henri, « Privilèges et libertés », dans DE JOMARON Jacqueline (éd.), *Le théâtre en France : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin Editeur, 1992, p. 269-330.

UBERSFELD Anne, « Le moi et l'Histoire » dans DE JOMARON Jacqueline (éd.), *Le théâtre en France (2) : de la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin Editeur, 1989, p. 37-94.

WINOCK Michel, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points Histoire, 1990.

YVON Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010 (Collection U, *Histoire*).

Théâtre populaire

DE JOMARON Jacqueline, « Un Théâtre « pour le peuple » », dans DE JOMARON Jacqueline (éd.), *Le théâtre en France (2) : de la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin Editeur, 1989, p. 305-322.

DENIZOT Marion, « Retour sur l'histoire populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^e-XX^e siècles) », dans Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire et de Sciences-Po Paris (éd.), *La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine (Paris, 18 octobre 2012)* ; disponible à l'adresse : <http://chmcc.hypotheses.org/188> [mis en ligne le 31 mars 2014].

DENIZOT Marion, « Le théâtre populaire au XX^e et au XXI^e siècles : un « lieu de mémoire » pour le théâtre public » dans Cahiers de l'Association internationale des études françaises (éd.), *Le théâtre populaire en France des origines au XXI^e siècle*, n°70, Paris, 2018, p. 279-293.

DENIZOT Marion, *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

FAIVRE-ZELLNER Catherine, *Firmin Gémier : Héraut du théâtre populaire*, Nouvelle Édition [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Spectaculaire Arts de la scène, 2006 ; disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/pur/2152?lang=fr>.

MICHELET Jules, *L'Étudiant*, cours de 1847- 48 au Collège de France.

MOREL Eugène, *Projet de Théâtres Populaires*, Revue d'art dramatique, décembre 1899.

NAN Lu, *L'Utopie du Théâtre Populaire dans la première moitié du XX^e siècle : Une étude comparative entre la France et la Chine*, thèse de doctorat dirigée par Marco Consolini, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, soutenue le 19 décembre 2019.

ORY Pascal, *Théâtre citoyen. Du Théâtre du Peuple au Théâtre du soleil*, Avignon, Association Jean Vilar, 1995.

ROLLAND Romain, *Le Théâtre du Peuple*, Paris, Cahiers de la quinzaine, 1903.

Théâtre amateur

Actes du colloque « La pratique théâtrale des amateurs. Quels enjeux ? Quels partenariats ? : les Actes de la rencontre nationale du Théâtre des Amateurs au Théâtre du Peuple », Bussang, 28-29 mai 2010, Ministère de la Culture et de la Communication.

Actes du colloque « Pour un Théâtre d'Aventures ! Les actes de la 2^{ème} Rencontre Nationale du Théâtre des Amateurs », Beaumes-de-Venise, 19-20 octobre 2012, Ministère de la Culture et de la Communication.

BERGÈS Fabien, *Théâtre amateur et théâtre professionnel : concurrences ?*, Mémoire de Maitrise de Sociologie dirigé par Catherine Paradeise et Alain Caillé, Université de Paris-X Nanterre, septembre 1999.

BORDEAUX Marie-Christine « Politique et poétique du théâtre amateur » dans LECLERC Olivier (éd), *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?*, Éditions science et bien commun, 2017, p. 169-178.

DJAKOUANE Aurélien, LALANNE Vincent, POPULUS Daniel, POUYANFAR Pierre-Hossein, *Etude relative aux pratiques théâtrales non professionnelles*, Ministère de la Culture et de la Communication – Direction Générale de la Création Artistique, 2013.

DROMER Yvan, LE GUILLOU – LE LIVEC Karine, VOISIN Anne-Cécile, *Guide du théâtre des amateurs : Pour un dialogue entre les troupes, structures et collectivités accueillantes de Bretagne*, 1^{er} éd., ADEC- Maison du théâtre amateur, ADEC 56, La maison du théâtre de Brest, 2019.

FLEURY Laurent, « Généalogie d'un théâtre « sans qualités » : le théâtre amateur, l'éducation populaire et l'état culturel » dans MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (éd.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CRNS Editions, 2004 (Collection Arts du spectacle), p. 51-74.

HÉLEINE Suzanne, DROMER Yves, « La vitalité du théâtre amateur », dans DEBONTRIDE Xavier (éd.), « Tout Rennes en scène », dossier, *Place Publique Rennes et Métropole*, n°24, Rennes, Place des débats, 2013, p. 25-31.

KONIGSON Élie, « Marge et lisières du jeu théâtral » dans MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (éd.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CRNS Editions, 2004 (Collection Arts du spectacle), p. 16-22.

LOZANO Lénéïg, *Les amateurs dans le spectacle vivant : défi juridique, enjeux sociaux*, thèse de doctorat, Université de Bretagne occidentale – Brest, présentée et soutenue le 25 juin 2021.

MANDRILLON Gaëlle, « Le spectacle de Chédigny, ou la constitution d'un micro-monde de l'art » dans MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (éd.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CRNS Editions, 2004 (Collection Arts du spectacle), p. 137-149.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », dans MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (éd.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CRNS Editions, 2004 (Collection Arts du spectacle), p. 7-15.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Le répertoire des amateurs : ethnographie du texte dramatique » dans MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (éd.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CRNS Editions, 2004 (Collection Arts du spectacle), p. 115-136.

SIANO Vincent, « Mémoire et pratique théâtrale en milieu paysan » dans MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (éd.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CRNS Editions, 2004 (Collection Arts du spectacle), p. 150-157.

SOUCHAUD Alexandrine, *Les pianistes amateurs en concours : Mises à l'épreuve pour une reconnaissance ?* thèse de doctorat dirigée par François Madurell, Université de Paris-Sorbonne, soutenue le 11 juin 2013.

Théâtre du Peuple de Bussang :

BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, *Le Théâtre du Peuple de Bussang : cent vingt ans d'histoire*, Arles, Actes Sud, 2015.

BOISSON Bénédicte, « Le peuple de Maurice Pottecher », dans DENIZOT Marion (éd.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 91-103 (Le Spectaculaire).

CHAN Pierre, HAUTTECOEUR Anne, PELOT Pierre, VOLTZ Pierre, *Les Vosges : au pays de Maurice Pottecher : un siècle au Théâtre du Peuple (Bussang) : 1895-1995*, Tournai, Casterman, 1995.

CHARNOW Sally, « Le Théâtre du Peuple : Modern Theatre, Regionalism and the Search for the Authentic in Fin-de-Siècle France » dans *Historical Reflections / Réflexions historiques*, Oxford, Berghahn Books, 2006, p. 359-380.

CLEMENT Jérôme, ROZAT Jean, BROUARD Annabelle, « 1895 : Théâtre du peuple à Bussang » dans *Brèves histoires de la culture*, France Culture, 2017 ; disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/breves-histoires-de-la-culture/1895-theatre-du-peuple-a-bussang-7457616>.

FOKI Catherine, POTTECHER-ONDERET Marie-José, *Maurice Pottecher. L'aventure du théâtre populaire*, Metz, Editions Serpenoise, 1990.

HAUTTECOEUR Anne, *Théâtre du Peuple, Bussang - Vosges ; Un siècle de spectacles, 1895-1995 : le théâtre et son architecture, personnalités et aspects originaux*, Paris/Tournai, Editions Serpenoise/Casterman, 1995.

LEVERATTO Jean-Marc, « Le Théâtre du Peuple de Bussang : histoire et sociologie d'une innovation », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2004/3 (n°83), Paris, Presses de Sciences Po, 2004, p. 5-19.

MEFFRE Amélie, FLEURY Anne, « Le Théâtre de Bussang, une aventure villageoise » dans *Une histoire du mécénat*, France Culture, 2016 ; disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-fabrique-de-l-histoire/le-theatre-de-bussang-une-aventure-villageoise-3460813>.

POTTECHER Maurice, « Le Théâtre du Peuple » dans *Revue des Deux Mondes*, 5^e période, tome 16, Paris, Bureau de la Revue des Deux Mondes, juillet-août 1903, p. 183-206.

POTTECHER Maurice, *Le Théâtre du Peuple. Renaissance et destinée du théâtre populaire*, Paris, Librairie Ollendorff, 1899.

POTTECHER Maurice, *Le Théâtre du Peuple de Bussang (Vosges). Son origine, son développement et son but exposés par son fondateur*, Paris, P.V. Stock, 1913.

VAUTRIN Éric, « Hôtes et brigands au Théâtre du Peuple de Bussang », dans MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (éd.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CRNS Editions, 2004 (Collection Arts du spectacle), p. 75-89.

<https://fresques.ina.fr/panorama-grand-est/fiche-media/GRDEST00119/maurice-pottecher-ou-le-theatre-populaire-engage-depuis-1895.html>

Pièces de théâtre :

POTTECHER Maurice, *Le Diable marchand de goutte*, Paris, Louis GEISLER, 1897.

POTTECHER Maurice, *Morteville*, Paris, Louis GEISLER, 1897.

POTTECHER Maurice, « *Liberté suivi* » de le « *Le lundi de la Pentecôte* », Paris, Louis GEISLER, 1898.

AUVRAY Richard, POTTECHER Maurice, *Le Sotré de Noël*, Paris, Louis GEISLER, 1898.

ROLLAND Romain, *Le Quatorze Juillet*, Paris, Hachette, 1909.

Divers :

LEGENDRE Pierre, *De la société comme texte*, Paris, Fayard, 2002.

LEGENDRE Pierre, *La 901^e Conclusion*, Paris, Fayard, 1998.

Dictionnaires :

Dictionnaire historique de la langue française, dirigé par REY Alain, Paris, Les Dictionnaires Le Robert-SEJER, édition numérique réalisée en partenariat avec le Centre national du livre, 2011, p. 589.

Dictionnaire en ligne *Le Robert* ; disponible à l'adresse suivante :
<https://dictionnaire.lerobert.com/>

Législation :

Décret n°53-1253 du 19 décembre 1953 relatif à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnelles, *Journal officiel de la République française*, 20 décembre 1953, p. 11359.

Plan de Constitution présenté à la Convention nationale les 15 et 16 février 1793 par Condorcet au nom du Comité de Constitution ; disponible à l'adresse : <https://mjp.univ-perp.fr/france/co1793pr.htm>.

Loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, *Journal officiel de la République Française*, 8 juillet 2016 ; disponible à l'adresse : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000032854341/>.

Ressources électroniques :

OGUET François, *Bibliographie Théâtre Amateur*, septembre 2012, disponible à l'adresse : https://adec-theatre-amateur.fr/wp-content/uploads/2020/10/bibliographie_theatre_amateur.pdf.

SEBAGH Chloé, HADDAD Raphaël, *Manuel d'écriture inclusive*, 4^e éd., Mots clés, disponible à l'adresse : https://crir.ca/wp-content/uploads/2022/11/Mots-Cl%C3%A9s_Manuel_ecriture-2021.pdf.

Chronologie des grandes lignes de l'histoire du mouvement associatif de l'A.D.E.C. (Art Dramatique Expression Culture) – Maison du Théâtre amateur, disponible à l'adresse : <https://adec-theatre-amateur.fr/histoire-de-ladec/>.

Site internet de la Fédération Nationale des Compagnies de Théâtre et d'Animation (F.N.C.T.A.), disponible à l'adresse : <http://www.fncta.fr/accueil/index.php>.

Site internet d'*eninclusif.fr*, disponible à l'adresse : <https://www.eninclusif.fr/>.

ANNEXE

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial