

## Introduction

# Le théâtre populaire en France : retour vers un « lieu de mémoire »

« Le coup d'œil sur l'histoire, le recul vers une période passée, ou comme aurait dit Racine, vers un pays éloigné, vous donne des perspectives sur votre époque et vous permet d'y penser davantage, de voir davantage les problèmes qui sont les mêmes et, au contraire, les problèmes qui diffèrent, ou les solutions. »

Marguerite Yourcenar

La thématique du théâtre populaire fait partie de celles qui resurgissent régulièrement dans les nombreux lieux de débat des pratiques théâtrales contemporaines<sup>1</sup>. Nombreux sont les artistes du théâtre public qui revendiquent une filiation avec les pionniers du théâtre populaire<sup>2</sup>. Les anniversaires de fondation d'institutions théâtrales, du Festival d'Avignon ou de certains centres dramatiques « historiques » – la décentralisation dramatique étant alors confondue avec l'histoire du théâtre populaire – donnent lieu à des célébrations parfois teintées de nostalgie<sup>3</sup>, qui ouvrent d'ordinaire sur un triple questionnement : que recouvre aujourd'hui la notion de théâtre populaire ? Dans quelle mesure les théâtres publics

---

• 1 – Le festival d'Avignon 2005 a suscité une vive polémique, qui a mis au cœur des débats la question du théâtre populaire et de l'héritage de Jean Vilar, créateur du festival en 1947. Voir Georges BANU et Bruno TACKELS (dir.), *Le Cas Avignon 2005. Regards critiques*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2005 ; Régis DEBRAY, *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion, 2005 et Carole TALON-HUGON, *Avignon 2005. Le conflit des héritages*, hors série n° 16, *Du théâtre*, Actes-Sud, 2006.

• 2 – Voir, par exemple, les déclarations de Stanislas Nordey et d'Olivier Py : « Les engagements fermes des "petits-fils" de Vilar. Stanislas Nordey et Olivier Py secouent le cocotier du théâtre public », *Le Monde*, 7 mars 1997.

• 3 – Voir, notamment, « 24 heures pour célébrer 60 années de décentralisation théâtrale », manifestation organisée à l'initiative du ministère de la Culture et de la Communication pendant le festival d'Avignon, 16-17 juillet 2006.

sont-ils encore populaires? Qu'est-ce qu'un public populaire? Si les noms de Firmin Gémier, de Romain Rolland, de Maurice Pottecher, de Jacques Copeau ou de Jean Vilar sont cités, c'est moins pour rendre compte de leur contribution à l'histoire du théâtre ou de leur implication individuelle dans la constitution du théâtre populaire que pour en appeler à leur statut incontesté de guides éthiques, voire spirituels, des ressortissants du théâtre public. L'histoire et la référence au passé semblent alors mobilisées en fonction d'enjeux contemporains, liés, le plus souvent, à des processus de légitimation au sein du champ artistique du théâtre public ou à des effets de justification de la dépense publique. Face à un discours sur le théâtre populaire qui se construit selon des logiques qui ressortent moins de la démarche historique que de la nécessité contingente d'un milieu professionnel, l'enjeu de ce présent ouvrage est, au contraire, de considérer ces expériences de théâtre populaire pour ce qu'elles ont été et pour ce qu'elles ont apporté à l'histoire du théâtre, tout en postulant que ce « coup d'œil vers l'histoire », pour reprendre les mots de Marguerite Yourcenar, permet une meilleure compréhension de la réalité contemporaine. Cette hypothèse s'inscrit alors dans la théorie de Marc Bloch selon lequel l'histoire doit non seulement permettre de « comprendre le présent par le passé », mais aussi de « comprendre le passé par le présent »<sup>4</sup>.

La perspective choisie, en se focalisant sur l'interrogation des représentations du peuple portées par les discours et les pratiques du théâtre populaire, offre ainsi une entrée privilégiée pour saisir les spécificités du théâtre populaire et pour considérer les points de convergence, mais aussi de divergence, de ses multiples déclinaisons.

Parce que la notion de théâtre populaire reste ambiguë, permettant de multiples niveaux de lecture<sup>5</sup>, précisons dans quel sens elle sera entendue dans cet ouvrage.

---

• 4 – Marc BLOCH, *Apologie pour le métier d'historien* [1941-1942, manuscrit inachevé], Paris, Armand Colin, coll. « Cahiers des *Annales* », 1961, p. 11 et p. 13.

• 5 – L'histoire littéraire inclut dans l'étude du « théâtre populaire » deux dimensions antérieures à la naissance du théâtre populaire tel qu'il sera pensé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et tel qu'il sera considéré dans le cadre de cet ouvrage. La première dimension renvoie aux formes de répertoire comme la farce ou la *commedia dell'arte*, historiquement associées aux « théâtres ambulants ». Voir Jean VARIOT (dir.), *Théâtre de tradition populaire*, Paris, Robert Laffont, 1942, ou plus proche de nous, la récente manifestation « Théâtre populaire, d'hier et d'aujourd'hui », organisée par Bernadette Rey-Flaud Alphandéry, université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, 6-10 avril 2009, qui définit le théâtre populaire à partir du théâtre de tréteau médiéval. On retrouve également cette dimension dans le numéro d'*Études théâtrales* dirigé par Bernard FAIVRE, *Théâtre populaire. Actualité d'une utopie*, Louvain-la-Neuve, 40/2007, qui consacre quelques articles à des « jongleurs modernes » (Dany Boon, Michel Boujenah, Jamel Debbouze). Voir Catherine FAIVRE-ZELLNER, « Les nouveaux secrétaires du peuple », *idem*, p. 136-142. La seconde dimension renvoie à des formes de répertoire nées au XVIII<sup>e</sup> siècle et développées au XIX<sup>e</sup> siècle (vaudeville, opéra-comique, mélodrame, pantomime, pièces équestres), qui sont jouées sur les scènes secondaires et qui se caractérisent par une invention formelle et une « hybridité esthétique », en opposition avec les règles contraignantes

Le théâtre populaire, qui émerge, puis se développe et se théorise, comme vaste mouvement artistique et politique, en France, au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, 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, ainsi, à réunir dans l'espace de la représentation théâtrale l'ensemble de la société. On délaissera une conception anthropologique entendue dans l'expression de « culture populaire » (cultures minoritaires locales, ethniques, sociales ou religieuses définies comme formes d'expression d'un groupe social donné), mais aussi une perspective strictement sociologique, souvent à l'œuvre lors des débats contemporains, qui envisagent l'enjeu du théâtre populaire à partir de la question du public et de sa composition sociographique.

En revanche, on n'évitera pas l'enjeu crucial de définition du vocable polysémique de « peuple » (le peuple comme *plebs* ou le peuple comme *populus*), ni l'analyse des divergences 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 ». Ces questions qui sont exposées dès les premières expériences de théâtre populaire, sous la pression du mouvement socialiste, et dont la *Revue d'art dramatique* se fait l'écho au tournant du siècle, seront débattues et reformulées tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, notamment dans les années 1960, où l'espoir de la réconciliation de la société par le théâtre est remis en cause, par la découverte du brechtisme et l'analyse des premiers résultats de la décentralisation dramatique née après la Libération<sup>6</sup>.

Au-delà des querelles historiques sur la nature du public et sur la nature du répertoire à représenter<sup>7</sup>, au-delà de l'évolution progressive de la catégorie même de « peuple », voire de sa disparition, si l'on reprend la formule provocante de Paul Klee, « le peuple manque », l'analyse des projets et des expériences de quelques

---

et sclérosées imposées par les théâtres officiels. Voir le programme de recherche 2007-2011 « Le théâtre populaire avant le Théâtre National Populaire. Théories, pratiques, représentations (1750-1920) », coordonné par Olivier Bara dans le cadre de l'UMR 5611, LIRE, Lyon 2/CNRS.

• 6 – Voir, par exemple, Émile COPFERMANN, *Le Théâtre populaire, pourquoi?* [1965], Paris, FM, coll. « Petite collection Maspero », 1969.

• 7 – La plus célèbre étant sans doute celle entre Jean-Paul Sartre et Jean Vilar à propos de la réalité « populaire » du Théâtre national populaire (TNP). « Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre », entretien avec Bernard Dort à l'occasion de la création de *Nékrassov, Théâtre populaire*, n° 15, septembre-octobre 1955, publié in Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations* [1973], Paris, Gallimard, 1992, p. 74-87 et Jean VILAR, « Jean Vilar s'explique... », in *Théâtre, service public* [1975], Paris, Gallimard, 1986, p. 188-191.

représentants du mouvement du théâtre populaire permet de déplacer ces lignes de fracture et de faire surgir des problématiques d'une tout autre nature (élaboration de mythes, volonté de rénovation esthétique, inscription dans une perspective de revendication nationale, hésitation entre rôle éducatif, moral ou émancipateur du théâtre...), qui témoignent, par leur diversité, que l'enjeu du théâtre populaire ne peut se restreindre à la seule question du public, mais qu'il engage une double dimension, à la fois esthétique et politique. Le lecteur trouvera donc matière à enrichir ses réflexions autour des débats les plus actuels sur la démocratisation de la culture et son soi-disant échec<sup>8</sup>, à partir d'une exploration historique du mouvement du théâtre populaire.

Par ailleurs, en complétant la littérature scientifique sur les pionniers du théâtre populaire<sup>9</sup>, l'intention de cet ouvrage est d'éclairer la dialectique entre histoire et mémoire. En effet, les références contemporaines au théâtre populaire, en sous-estimant la multiplicité et la diversité de ces expériences théâtrales, tendent à faire du théâtre populaire un modèle stable et transhistorique. Cette présentation favorise la construction d'une mémoire collective du théâtre, et spécifiquement, du théâtre public, en tant que celle-ci s'élabore par la reconnaissance de faits, de figures et de lieux comme sources symboliques d'identification<sup>10</sup>. Ce processus identificatoire contribue à l'institutionnalisation du théâtre public et à l'émergence de la notion de service public pour la culture après la Seconde Guerre mondiale<sup>11</sup>. Il permet alors de comprendre pourquoi l'historiographie du théâtre populaire semble privilégier une description de ce mouvement comme unitaire, ce qui conduit, dans l'imaginaire collectif, à gommer toute différence entre Firmin Gémier et Jacques Copeau, entre Léon Chancerel et Romain Rolland, au profit

---

• 8 – Voir Laurent FLEURY, « Le discours d'«échec» de la démocratisation de la culture : constat sociologique ou assertion idéologique », in, Sylvia GIREL et Serge PROUST (dir.), *Les Usages de la sociologie de l'art. Constructions théoriques, cas pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 75-99.

• 9 – En dehors d'une thèse qui analyse l'ensemble du phénomène à partir de coupures de presse (Voir Pierre-Paul BRACCO, *Le Théâtre populaire en 1900*, sous la direction de Marcel Albert RUFF, doctorat de 3<sup>e</sup> cycle ancien régime, Nice, 1970), les travaux scientifiques récents consacrés au théâtre populaire relèvent essentiellement d'une démarche monographique, qui permet de renouveler l'approche historiographique et d'entreprendre une analyse synthétique sur des bases rigoureuses. Voir, notamment, Catherine FAIVRE-ZELLNER, *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2006; Laurent FLEURY, *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, PUR, coll. « Res Publica », 2006; Maryline ROMAIN, *Léon Chancerel. Un réformateur du théâtre français*, Lausanne, Paris, L'Âge d'Homme, 2005.

• 10 – Voir Maurice HALBWACHS, *La Mémoire collective* [1944, manuscrit inachevé], édition critique établie par Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1997.

• 11 – Voir Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent. Une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952*, préface de Robert Abirached, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture – La Documentation française, 2005.

du portrait en majesté d'une « famille théâtrale »<sup>12</sup>, « lieu de mémoire » du théâtre public, pour reprendre l'expression de Pierre Nora<sup>13</sup>.

La perspective historique, parce qu'elle replace chaque expérience dans sa singularité, permet ainsi de saisir les effets de distorsion entre mémoire et histoire. C'est en procédant à une recherche du « sens passé » du concept de théâtre populaire et à une analyse de la « fixation de ce sens pour nous »<sup>14</sup>, pour reprendre le vocabulaire de Reinhart Koselleck, que l'on pourra comprendre le cadre conceptuel présent, les éventuelles stabilités ou les éventuelles évolutions.

Parce qu'il était difficile, voire impossible, de tracer des lignes de clivage claires entre les différents protagonistes du théâtre populaire ; parce qu'il était hasardeux de catégoriser des pensées et des pratiques qui, malgré leur différence, conservent de nombreux points de convergence ; parce que la logique exclusivement chronologique empêchait de rendre compte des résurgences et de certaines proximités ; parce que, enfin, cet ouvrage est issu de plusieurs strates d'un travail collectif<sup>15</sup>, rassemblant des chercheurs en littérature, en études théâtrales et des historiens, il est construit en trois temps successifs, qui rendent compte, par une approche chronologique et thématique, de la complexité du mouvement du théâtre populaire.

La première partie intitulée « Prémices méconnues », témoigne, d'une part, que le théâtre populaire, contrairement à une approche trop strictement « événementielle », se développe à partir d'un fond « structurel »<sup>16</sup> et, d'autre part, que la représentation du peuple sur scène, tant dans les mélodrames, que, plus tard, dans le théâtre naturaliste, accompagne la théorisation du théâtre populaire. Ainsi, en

• 12 – Voir HUBERT GIGNOUX, *Histoire d'une famille théâtrale : Jacques Copeau, Léon Chanceler, Les Comédiens-Routiers, la décentralisation dramatique*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1984. Voir, également, Melly PUAUX, Paul PUAUX, Claude Mossé, *L'Aventure du théâtre populaire. D'Épidaure à Avignon*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996.

• 13 – Cette publication s'inscrit dans le programme de recherche « La scène comme lieu de mémoire » [2008-2011] conduit par le laboratoire « La Présence et l'image », de l'Équipe d'accueil *Arts : pratiques et poétiques* (EA 3208) de l'université Rennes 2 – Haute-Bretagne.

• 14 – « Toute histoire d'une expression et d'un concept mène de la détermination du sens passé à la fixation de ce sens pour nous », Reinhart KOSELLECK, « Histoire des concepts et histoire sociale », in *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* [1979], Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1990, p. 106.

• 15 – Cet ouvrage rassemble les contributions des intervenants des deux journées d'études organisées en 2008 et 2009, ainsi que des contributions de chercheurs extérieurs, sollicités spécifiquement pour cette édition, en raison de la complémentarité de leur approche. La première journée d'études, intitulée « Le peuple et les pionniers du théâtre populaire » s'est tenue le 22 octobre 2008 à l'ADEC – Maison du théâtre amateur de Rennes. L'enjeu portait principalement sur l'étude du discours des pionniers du théâtre populaire sur le peuple. La seconde journée d'études a eu lieu le 17 juin 2009 à l'université Rennes 2 – Haute-Bretagne. Elle portait sur « La représentation du peuple sur les scènes du théâtre populaire ».

• 16 – Sur le croisement entre événement et structure, voir Reinhart KOSELLECK, « Représentation, événement et structure », *op. cit.*, p. 133-144.

suisant les tensions et contradictions d'un *théâtre peuple* chez Victor Hugo, puis les prémices de création de théâtres populaires à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle – projets avortés jusqu'à la fin du siècle –, le lecteur pourra se rendre compte que la thématique du théâtre populaire traverse le « siècle des révolutions », en imposant, d'ores et déjà, certaines caractéristiques fondamentales, que l'on retrouvera jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle : l'idée de rassemblement du peuple, le souci des conditions matérielles de la représentation, l'affirmation de la valeur éducatrice, sinon morale, du théâtre. L'exploration de la représentation du peuple sur les scènes de théâtre<sup>17</sup>, du Second Empire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, montre, d'une part, la porosité entre l'esthétique et les enjeux politiques et gouvernementaux, et, d'autre part, la diversité des formes de présence du peuple sur scène, des tableaux de foule à des représentations plus proches du réel, dont témoigne, par exemple, la scène naturaliste.

La deuxième partie de l'ouvrage saisit ce que l'on pourrait concevoir comme des « Convergences reconnues », à partir, notamment, de la caractéristique sinon principale, du moins la plus mobilisatrice, du théâtre populaire : la conception unanimiste du peuple, sous-tendue, d'une part, par une représentation du peuple comme communauté nationale, et d'autre part, par une conception de l'art théâtral comme lieu d'exercice d'une communauté des affects, rejoignant, en ce sens, la perspective rousseauiste de la fête. Seront alors abordées les contributions des trois représentants les plus illustres de cette tradition unanimiste : Firmin Gémier, Maurice Pottecher et Jean Vilar. Pourtant, derrière cette convergence, qui instaure un lien étroit entre rénovation esthétique des formes théâtrales et réforme des conditions de représentation, l'analyse scénique et dramaturgique des spectacles de ces trois artistes et, notamment, de la présence du peuple sur scène, permettra de mettre en valeur les caractères distinctifs d'un Firmin Gémier, qui privilégie les mouvements de foule sur scène, d'un Maurice Pottecher, qui n'hésite pas à faire entrer sur le plateau les représentants du peuple vosgien, ou d'un Jean Vilar, qui institue le peuple comme destinataire de la fête théâtrale, refusant toute représentation idéalisée du peuple au profit d'une réflexion critique sur celui-ci. L'interrogation autour du théâtre catholique, auquel on peut rattacher, pour partie, le théâtre de Léon Chancerel et celui de Jacques Copeau, permettra de saisir les différentes acceptions de la notion de communauté, qu'elle soit théâtrale ou spirituelle.

Mais, parce que cette approche unanimiste du peuple ne couvre pas la diversité des conceptions du théâtre populaire, la troisième partie de l'ouvrage explorera les contradictions qui traversent ce mouvement. Le lecteur pourra mesurer, grâce à ces « Tensions mises à nu », l'influence du climat des années 1930, marqué par « l'ère

---

• 17 – Élie Konigson est un des premiers à avoir impulsé des études universitaires sur des formes et des personnages réputés populaires au théâtre. Voir Élie KONIGSON (dir.), *Figures théâtrales du peuple*, Paris, Éditions du Centre national de la Recherche Scientifique, 1985.

des masses » et le constat d'une « crise de civilisation », qui, du Front populaire au régime de Vichy, prépare l'intervention de l'État en matière culturelle. Le célèbre texte de Jacques Copeau, *Le Théâtre populaire*, publié en 1941<sup>18</sup>, pourra alors être relu à la lumière d'une meilleure compréhension du contexte de l'entre-deux-guerres, qui reprend une tradition largement mésestimée de la pensée française, illustrée, notamment, par Maurice Barrès. À l'autre pôle du paysage politique, seront envisagées les proximités, mêlées de ruptures, du théâtre populaire et du théâtre politique. Si le positionnement d'Erwin Piscator met clairement en cause une conception bourgeoise de l'art, en s'inscrivant dans une analyse marxiste de la société, celui de Romain Rolland, entre mythe du peuple et crainte de la foule, entre modèle républicain et modèle socialiste, se révèle plus complexe que ce que l'historiographie du théâtre populaire a retenu, en s'arrêtant volontairement à son ouvrage de 1903, *Le Théâtre du Peuple*<sup>19</sup>.

Si l'histoire du théâtre populaire a d'abord été considérée à partir de son projet politique, les contributions ici réunies témoignent que la dimension artistique et esthétique du théâtre populaire mérite tout autant l'attention des chercheurs. Ainsi, l'ambition secrète de cet ouvrage serait atteinte s'il suscitait chez les lecteurs l'envie d'explorer les œuvres et les pratiques théâtrales d'artistes, dont on a longtemps sous-estimé la dimension profondément réformatrice, alors même qu'ils ont contribué au développement du théâtre d'art.

---

• 18 – Jacques COPEAU, *Le Théâtre populaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque du peuple », 1941.

• 19 – Romain ROLLAND, *Le Théâtre du peuple* [1903], édition et préface de Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003.