HAL
open science

“ Le théâtre populaire au XXe et au XXIe siècles : un “lieu de mémoire” pour le théâtre public ”

Marion Denizot

▶ **To cite this version:**

Marion Denizot. “ Le théâtre populaire au XXe et au XXIe siècles : un “lieu de mémoire” pour le théâtre public ”. Cahiers de l’Association internationale des études françaises (CAIEF), 2018, Le théâtre populaire en France des origines au XXIe siècle, 70, pp.279-293. hal-02464140

HAL Id: hal-02464140

https://univ-rennes2.hal.science/hal-02464140v1

Submitted on 17 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marion Denizot, « Le théâtre populaire au XXe et au XXIe siècles : un “lieu de mémoire” pour le théâtre public », *Cahiers de l’association internationale des études françaises*, n°70, mai 2018, pp. 279-293.

Avant même de présenter la problématique de notre contribution[1], il convient de préciser ce que nous entendons par « théâtre populaire », tant l’expression, fortement polysémique, est liée à un contexte historique[2]. Le théâtre populaire émerge, se développe et se théorise au tournant des XIXe et XXe siècles, en mêlant tout à la fois initiatives politiques et expériences artistiques, sans qu’il y ait systématiquement convergences et accords. Il affirme 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 représentations théâtrales, en cherchant ainsi à réunir l’ensemble de la « communauté » nationale. Ce projet est prioritairement porté par des artistes, qui trouvent des relais au sein de revues comme la *Revue d’art dramatique*. Mais il trouve également quelques soutiens au sein de la classe politique, auprès des députés Lucien Millevoye, Charles-Maurice Couyba ou Marcel Sembat. Pourtant, malgré leurs efforts, et malgré les réflexions pratiques qui émergent dès le milieu du XIXe siècle[3], aucun projet subventionné ne voit le jour avant la création du Théâtre National Populaire (TNP) confié à Firmin Gémier en 1920[4]. Après les expériences éphémères menées sous le Front populaire, il

[1] Le présent article s’appuie sur des travaux antérieurs, revus et actualisés, notamment sur « Retour sur l’histoire du théâtre populaire : une “démocratisation culturelle” pensée à l’aune de la nation (XIXe-XXe siècles) », Comité d’histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d’histoire de Sciences-Po Paris, *La démocratisation culturelle au fil de l’histoire contemporaine*, http://chmcc.hypotheses.org/188 [mis en ligne le 31 mars 2014] ; « Le théâtre populaire comme source du théâtre public ? », *Horizons/Théâtre*, Presses universitaires de Bordeaux, n°1, mars-septembre 2012, p. 12-24 ; « Crise de légitimité du théâtre public et mobilisation des idéaux de la décentralisation », *Revue d’Histoire du Théâtre*, Société d’Histoire du Théâtre, n°2009-4, p. 343-358.

[2] Pour une traversée des différentes acceptions de la notion de « théâtre poulaire », voir Olivier BARA (dir.), Théâtre et Peuple. De Louis-Sébastien Mercier à Firmin Gémier, Paris, Classiques Garnier, 2017.

[3] Voir Jean-Claude YON, « Les prémices du théâtre populaire en France au XIXe siècle », dans Marion DENIZOT (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 29-42.

[4] En dehors de celui, contesté, de *L’Œuvre française des trente ans de théâtre* d’Adrien Bernheim, qui organise en 1902 des tournées pour faire entendre des chefs-d’œuvre de la littérature française joués par des sociétaires de la Comédie-Française à la retraite.

faut attendre l'après Seconde Guerre mondiale pour que d'objet de discours, le théâtre populaire devienne objet de pratiques et de dispositifs, avec la création des premiers centres dramatiques nationaux, entre 1946 et 1952, sous l'impulsion de Jeanne Laurent[5] et la nomination de Jean Vilar à la tête du TNP en 1951.

Que ce soient dans le cadre de rencontres entre professionnels du théâtre, d'émissions radiophoniques ou télévisuelles à destination du grand public[6] ou, parfois, d'enseignements universitaires, l'histoire du théâtre populaire est présentée sous la forme d'un *continuum*, constitué par des protagonistes qui forment une vaste « famille ». Pourtant, les travaux scientifiques menés depuis plusieurs décennies sur l'histoire du théâtre populaire ont montré que celui-ci ne forme pas une notion aux caractéristiques stables et pérennes, mais un ensemble de représentations et de pratiques, plus ou moins cohérentes et partagées[7]. Notre hypothèse est que ce récit, partagé par les artistes et les pouvoirs publics, constitue une construction mémorielle dont la fonction sert à légitimer le fondement idéologique des politiques publiques et à asseoir l'identité du réseau du « théâtre public ».

Nous montrerons dans un premier temps comment l'écriture de l'histoire de ce mouvement du théâtre populaire a tout d'abord été prise en charge par les militants du théâtre public. Dans un second temps, nous explorerons l'usage de cette mémoire dans les situations de crise du théâtre public. Enfin, nous reviendrons sur la généalogie du théâtre populaire pour mieux comprendre en quoi celui-ci possède une connotation idéale, qui a contribué à faire du théâtre populaire un « lieu de mémoire ».

---

[5] 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.

[6] Voir, par exemple, l'émission proposée par Jérôme CLEMENT, « 1895 : Théâtre du Peuple de Bussang », dans la série *Brèves histoire de la Culture*, 31 juillet 2017, France Culture.

[7] 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 3e 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, Bénédicte BOISSON et Marion DENIZOT, *Le Théâtre du Peuple de Bussang. Cent vingt ans d'histoire*, Arles, Actes Sud, 2015 ; Marion DENIZOT, *Le* Théâtre de la Révolution *de Romain Rolland : théâtre populaire et récit national*, Paris, Honoré Champion, 2013 ; Catherine FAIVRE-ZELLNER, *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire*, Rennes, PUR, 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.

Une écriture unanimiste de l'histoire du théâtre populaire

L'histoire du théâtre populaire a tout d'abord été prise en charge par les militants du théâtre public : il s'agissait de retracer la filiation entre les artistes de la décentralisation dramatique et les pionniers du théâtre populaire. Ainsi, même si Jean Vilar ne souhaite pas « recommencer Romain Rolland[8] », il a conscience d'inscrire son action dans une histoire et reconnaît que « (…) précédant l'action de Gémier, existait le livre de Romain Rolland[9] ». Effectivement, Jean Vilar rend hommage aussi bien à Firmin Gémier[10] qu'à Maurice Pottecher[11].

Hubert Gignoux, fondateur du Centre dramatique de l'Ouest en 1949, puis directeur du Centre dramatique de l'Est de 1957 à 1971, publie en 1989 un ouvrage dont le titre informe sur la construction mémorielle dont le théâtre populaire devient l'objet : *Histoire d'une famille théâtrale. Jacques Copeau, Léon Chancerel, Les Comédiens-Routiers, la Décentralisation dramatique*[12]. Entre le témoignage et le rappel de faits historiques, l'ouvrage reprend un *topos* du théâtre subventionné : les tenants du théâtre public – en particulier ceux qui œuvrent au sein des institutions décentralisées – formeraient une vaste « famille » théâtrale, liée par un *éthos* commun : celui du service public. Hubert Gignoux met en valeur la filiation entre Jacques Copeau, le Cartel et la décentralisation dramatique, témoignant ainsi que le théâtre populaire se constitue autour des apports du théâtre d'art, ce que confirment les études historiques.

---

[8] « Recommencer Romain Rolland, recommencer Gémier, non ! et précisément parce que j'ai de l'affection pour ces deux grands bonshommes ». Jean VILAR, « Je cherche un jeune poète violent [propos recueillis par André Parinaud et parus dans *Arts*, 3-9 avril 1957, n°613], *Théâtre, service public et autres textes*, Paris, Gallimard, 1975, reéd. 1986, p. 203-219 (p. 205).

[9] Jean VILAR, « Firmin Gémier [*La Nouvelle critique*, n°204-205, mai 1969, texte prononcé le 22 février 1969 au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, à l'occasion de la commémoration du centenaire de la naissance de Firmin Gémier], *ibid.*, p. 392-400 (p. 398).

[10] « Reconnaissance à Firmin Tonnerre, dit "Gémier", fils d'aubergiste, natif d'Aubervilliers », *ibid.*, p. 400.

[11] « L'œuvre de Maurice Pottecher fut déjà pour nos grands aînés, un exemple de théâtre populaire. Il le reste pour nous. Bussang est une entreprise émouvante. Une leçon, au meilleur sens du terme. Reconnaissance donc à Maurice Pottecher. Jean Vilar, Paris, dimanche 9 mars 1958 ». Lettre manuscrite reproduite dans Georgette JEANCLAUDE, *Un poète précurseur. Maurice Pottecher et le Théâtre du Peuple*, Bussang/Vosges, 1960, p. 9.

[12] Hubert GIGNOUX, *Histoire d'une famille théâtrale. Jacques Copeau, Léon Chancerel, Les Comédiens-Routiers, la Décentralisation dramatique*, Lausanne, Éditions de l'Aire/Anrat, 1984.

Désireux d'inscrire la filiation du théâtre populaire dans une perspective historique plus large, Melly Puaux, Paul Puaux et Claude Mossé brossent, pour leur part, *L'Aventure du théâtre populaire d'Épidaure à Avignon*[13]. Signé par ceux qui ont œuvré pour l'ouverture de la Maison Jean-Vilar, chargée de « perpétuer l'idée du spectacle dont rêvait le maître » (quatrième de couverture), cette contribution, à destination d'un large public, retrace, de manière strictement chronologique, les différentes configurations historiques et/ou artistiques, au cours desquelles le peuple aurait été destinataire ou associé à l'événement théâtral. Pour ouvrir la seconde partie, consacrée au « parcours moderne », les auteurs dressent une carte des filiations, instaurant Maurice Pottecher et Romain Rolland comme pères fondateurs[14]. Ils reprennent l'idée présente dans l'ouvrage d'André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée, de la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*[15], qui inscrit dans le fleuve de l'histoire du théâtre, l'assèchement de celui du théâtre populaire à partir du XVIIe siècle, pour renaître à la fin du XIXe siècle et s'épanouir dans la décentralisation dramatique. Ce parcours s'inscrit dans ce que Marco Consolini a nommé *le finalisme* d'une « histoire du théâtre-fleuve tranquille[16]».

Plus distanciées et analytiques, mais tout aussi militantes, les publications de la Maison Jean-Vilar reprennent cette approche familiale, comme en témoigne le titre de l'*opus* rédigé par Emmanuelle Loyer : *Familles de scènes en liberté* [17]. Elles contribuent, certes, à une connaissance historique des diverses composantes du mouvement du théâtre populaire, mais elles participent fortement à la construction de cette mémoire du théâtre public, en mettant en avant les idées de filiation et d'héritage, notamment celui, glorieux pour la civilisation occidentale, de l'origine grecque du théâtre[18].

Ces approches unanimistes, qui n'évitent pas, dans certains cas, et avec plus ou moins de force, la nostalgie, l'héroïsation, voire l'hagiographie minorent, voire masquent, les

---

[13] Claude MOSSE, Melly PUAUX et Paul PUAUX, *L'Aventure du théâtre populaire d'Épidaure à Avignon*, Monaco/Paris, Éditions du Rocher, L'Échappée belle, 1996.
[14] *Ibid.*, p. 162.
[15] André DEGAINE, *Histoire du théâtre dessinée. De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, avant-propos de Jean Dasté, Nizet, 1992.
[16] Marco CONSOLINI, *Naissance et développement de la mise en scène moderne. Histoire et historiographie*, Mémoire de synthèse d'HDR, Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 72. Texte inédit.
[17] Emmanuelle LOYER, *Familles de scènes en liberté. Théâtre citoyen 2nde époque*, Avignon, Association Jean-Vilar, 1998.
[18] Il est d'ailleurs tout à fait significatif que l'ouvrage rédigé par Pascal Ory s'ouvre sur le dessin d'André Degaine. Voir Pascal ORY, *Théâtre citoyen. Du Théâtre du Peuple au Théâtre du Soleil : un siècle de théâtre citoyen (1895-1995)*, catalogue d'exposition, Avignon, Association Jean-Vilar, 1995, p. 6.

divergences et les lignes de fracture entre les différents acteurs du théâtre populaire. En cela, elles contribuent à l'élaboration, puis à l'entretien de la mémoire et de l'identité collectives du théâtre public[19], dont il s'agit désormais de comprendre la fonction.

Une fonction politique de réassurance en temps de crise(s)

En 1989, quand paraît l'enquête sur les pratiques culturelles[20], menée par le Département des Études et de la Prospective du ministère de la Culture, les réactions politiques sont vives. Ce constat d' « échec de la démocratisation », qui s'appuie sur des résultats statistiques, semble alors conforter les critiques émises contre la politique culturelle de Jack Lang, ministre de la Culture de 1981 à 1986 puis de 1988 à 1993. Si Marc Fumaroli dénonce le « tout culturel », qui a introduit une forme de relativisme[21], Michel Schneider, pourtant directeur de la Musique et de la Danse au ministère de la Culture de 1988 à 1991, regrette que le ministère ait trop privilégié les créateurs au détriment des publics et de l'éducation artistique[22]. Ce qui apparaît comme une brusque remise en cause provoque une évolution du discours politique vers une prise en compte plus importante de la médiation de l'art et de la culture, reflétant un intérêt renouvelé pour la question du public, développée, par exemple dans le rapport remis par Jacques Rigaud en 1996[23] ou par les initiatives de Catherine Traumann, ministre de la Culture et de la Communication de 1995 à 1997, au sein du gouvernement de Lionel Jospin[24]. La Charte des missions de service public pour le spectacle vivant énonce que les structures culturelles doivent assumer une « responsabilité sociale », en dehors de responsabilités artistique et territoriale. Sa parution ouvre une fracture au sein du théâtre public, entre ceux qui se reconnaissent dans la volonté de « retrouver l'esprit pionnier des fondateurs » et ceux qui rejettent les risques de contrôle et de dérive vers l'animation socio-culturelle, ainsi que l'assujettissement de la création artistique à des enjeux sociaux. C'est à partir de ce contexte de crise de légitimité du théâtre public, qui semble s'accentuer à mesure que le néo-libéralisme se développe, que se multiplient les appels à

---

[19] Voir Maurice HALBWACHS, *La Mémoire collective*, nouvelle édition par Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1997.
[20] Olivier DONNAT et Denis COGNEAU, *Les Pratiques culturelles des Français, 1973-1989*, Paris, La Découverte/La Documentation française, 1990.
[21] Marc FUMAROLI, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Éditions de Fallois, 1991.
[22] Michel SCHNEIDER, *La Comédie de la culture*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
[23] Jacques RIGAUD, *Pour une refondation de la politique culturelle. Rapport au ministre de la Culture*, Paris, La Documentation française, 1996, p.68.
[24] Voir *Charte des missions de service public pour le spectacle vivant*, Circulaire du 22 octobre 1998.

l'héritage, les références aux « pionniers » du théâtre populaire et que s'installe une écriture mémorielle de l'histoire du celui-ci.

En témoigne, par exemple, le positionnement de certains artistes, qui critiquent fermement les conséquences de mai 1968, responsable, selon eux, d'une rupture avec le public au profit de la création et d'une situation de népotisme à la tête des institutions théâtrales. Brigitte Salino titre ainsi un article en 1997 : « Les engagements fermes des "petits-fils" de Vilar. Stanislas Nordey et Olivier Py secouent le cocotier du théâtre public[25] ». En effet, en proposant un « contre-projet », Stanislas Nordey, qui prend la direction du Théâtre Gérard-Philipe (TGP) en 1998, se fait le porte-parole d'un mouvement de contestation contre les dérives du théâtre public. Dans un manifeste pour un « théâtre citoyen », Nordey et son équipe reprennent des textes de leurs prédécesseurs, revendiquant clairement leur filiation. On y retrouve, notamment, des textes de Max Reinhardt, de Jacques Copeau ou d'Ariane Mnouchkine. Le choix des artistes renvoie aux fondements du théâtre public, qui se caractérise par l'association étroite, vécue désormais sans contradiction, entre le théâtre populaire et le théâtre d'art, entendu comme théâtre de haute culture, c'est-à-dire entre l'utopie de toucher un large public et la volonté de proposer aux spectateurs des œuvres de haute tenue artistique et réalisées sans concession mercantile ou commerciale[26].

En témoignent, également, les manifestations publiques et les prises de paroles des artistes et des instances publiques à l'occasion des anniversaires de la « naissance » de la décentralisation dramatique. Ce fut une envolée commémorative coordonnée par le ministère lui-même en 2006, à l'occasion de l'anniversaire de la fondation du centre dramatique de l'Est[27]. Dix après, l'élan semble moins intense. Toutefois, l'édition 2017 du Festival d'Avignon inclut plusieurs temps commémoratifs. L'Association des Centres Dramatiques Nationaux coordonne au cours de la saison 2017-2018, au sein du réseau public, une série d'événements[28], tandis que vient de sortir un documentaire sur la décentralisation

[25] Brigitte SALINO, « Les engagements fermes des "petits-fils" de Vilar. Stanislas Nordey et Olivier Py secouent le cocotier du théâtre public », *Le Monde*, 7 mars 1997.

[26] Voir Marion DENIZOT, « Stanislas Nordey entre filiation et transmission », *Études théâtrales*, dossier « Théâtre populaire. Actualité d'une utopie », coordonné par Bernard Faivre, Louvain-La Neuve, n°40, 2007, p. 59-66.

[27] Organisation de « 24 heures pour célébrer 60 années de décentralisation théâtrale », le 17 juillet 2006, au festival d'Avignon, puis publication, en 2007, d'une brochure, rédigée par Marion RICHEZ, *Les Défricheurs de la décentralisation théâtrale depuis l'aube du XXe siècle jusqu'au tournant de 1968*.

[28] Voir http://www.accn.fr/actualites/48_70-ans-de-la-Decentralisation-theatrale-ACDN-Association-des-Centres-dramatiques-nationaux, page consultée le 1er septembre 2017.

dramatique [29] . Dans la présentation de ces diverses célébrations, mais aussi, plus généralement, dans les discours des artistes[30] la référence à la fondation des premiers centres dramatiques nationaux s'inscrit dans une mémoire collective plus large qui remonte à l'émergence du théâtre populaire et dont on ne retient généralement qu'une seule et unique idée : « l'accès à la culture pour tous et partout[31] ». Cet objectif d'élargissement des publics est alors présenté comme élément central de la notion de service public pour la culture, permettant de justifier l'effort de la communauté nationale pour le financement public. Si cet argumentaire est partagé par les artistes et par les représentants des pouvoirs publics – en particulier les ministres de la culture successifs et les haut-fonctionnaires en charge de l'administration de la culture – c'est sans doute qu'il répond à un intérêt bien compris, tant du côté des pouvoirs publics, qui doivent justifier auprès de la population le financement des institutions théâtrales alors que seulement 19% des personnes interrogées dans le cadre de l'enquête sur les Pratiques culturelles des Français déclarent s'être rendu au moins une fois par an au cours des douze derniers mois écoulés[32], que du côté des artistes, qui, tout en conservant leur autonomie en tant que créateurs, se sentent obligés de justifier leur utilité sociale pour prétendre à des subventions.

Une fois déconstruits les procédés d'écriture de l'histoire du théâtre populaire et les dispositifs de légitimation du théâtre public, il s'agit désormais de mettre au jour une dimension du théâtre populaire qui a largement été minorée : sa dimension *nationale*, dont l'exploration permet de mieux comprendre en quoi celui-ci possède une connotation idéale, qui peut expliquer les diverses crises qui affectent le théâtre public, accusé de faillir à ses missions de démocratisation.

Le sentiment national comme élément fédérateur

En adoptant une perspective d'histoire culturelle, c'est-à-dire en réhistoricisant les conditions d'émergence du théâtre populaire, nous mettons au jour le rôle déterminant du

[29] *Une aventure théâtrale, 30 ans de décentralisation*, documentaire sur la décentralisation théâtrale des origines à 1981 (100 minutes, TS productions – Union des Artistes, Paris-Brest productions, Bix Films, Vosges TV, TV Bretagne 2017) réalisé par Daniel Cling.

[30] Voir le discours introductif à la présentation de la saison 2017-2018 de Marie-José Malis, sur le site du Théâtre de la Commune, http://lacommune-aubervilliers.fr/presentation-de-saison-17-18, page consultée le 22 septembre 2017.

[31] Voir l'annonce sur le site du Théâtre de la Manufacture-CDN Nancy Lorraine à l'occasion de la journée consacrée aux 70 ans de la décentralisation. https://www.theatre-manufacture.fr/spectacle/70-ans-de-decentralisation, page consultée le 15 septembre 2017.

[32] Source : Ministère de la Culture et de la Communication, Département des Études, de la Prospective et des Statistiques, *Enquête sur les pratiques culturelles des Français*, 2008.

contexte historique dans l'élaboration d'un mouvement qui confie à la représentation dramatique la mission de rassembler la communauté nationale.

Le théâtre populaire apparaît, en effet, dans un environnement politique d'extrême fragilité républicaine : l'humiliation de la défaite suscite un esprit de revanche, incarné par le général Boulanger, élu député du « parti national » à Nancy en 1889. La fondation de la Société des droits de l'homme marque le sursaut républicain, conduit par Georges Clemenceau. Malgré la fin du boulangisme, la condamnation du capitaine Alfred Dreyfus pour haute trahison en 1894 exacerbe les divisions idéologiques, apaisées en juin 1899 par la constitution du gouvernement de « défense républicaine » de René Waldeck-Rousseau. Les débats et les projets autour du théâtre populaire s'élaborent donc sur fond d'exacerbation des nationalismes.

Le *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland, conçu comme une « épopée nationale », destinée à « rallumer l'héroïsme et la foi de la nation aux flammes de l'épopée républicaine [33] » s'inscrit dans l'héritage de Jules Michelet, qui fait du peuple le sujet et l'acteur de l'histoire et définit la nation comme « qualité de l'être collectif [34] ». En montrant l'unité du peuple contre la tyrannie, il célèbre, implicitement, l'union républicaine, que les crises de régime successives menacent d'affaiblir. En privilégiant, pour reprendre les termes de Marcel Gauchet, la « communion mystique de la nation avec l'assemblée de ses représentants », pour asseoir la conquête de la liberté[35], Romain Rolland inscrit son œuvre dans une forme de « nationalisme républicain [36] » ou de « nationalisme de tradition jacobine[37] ».

Mais une autre conception de la nation pointe au travers du répertoire du théâtre populaire : une dimension particulariste, qui célèbre la vigueur du peuple et des terroirs, seuls capables de régénérer le théâtre et la nation tout entière. En créant en 1895 le Théâtre du Peuple, à Bussang, petit village des Vosges, à la frontière de l'Allemagne, Maurice Pottecher met directement en pratique sa conception théorique d'un théâtre populaire. Il définit tout

---

[33] Romain ROLLAND, *Théâtre de la Révolution*, t. 1, « Préface de juin 1901 », *Le Quatorze juillet* [1901], Paris, Albin Michel, Le Cercle du Bibliophile, 1972, p. 105.

[34] Alain PESSIN, *Le mythe du peuple et la société française au XIXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1992, p. 112.

[35] Marcel GAUCHET, *La Révolution des pouvoirs. La souveraineté, le peuple et la représentation. 1789-1799*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1995, p. 10.

[36] Michel WINOCK, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Points Histoire », 1990, p. 13.

[37] Raoul GIRARDET, *Le nationalisme français. Anthologie. 1871-1974* [1966], Paris, Édition du Seuil, coll. « Points Histoire », 1983, p. 10 et suiv.

d'abord un répertoire écrit pour le public local, dans sa langue actuelle. Les sujets sont prioritairement issus des traditions légendaires, des mythes du pays, de l'étude des mœurs vosgiennes, de ce que l'on pourrait nommer le « folklore local ». Cette quête des origines et des racines (confortée par les références récurrentes au théâtre antique et au théâtre médiéval), cet intérêt pour les coutumes locales, cet attachement aux traditions, y compris dans la rénovation, constituent des éléments permettant d'explorer un héritage insuffisamment pris en compte dans l'histoire du théâtre populaire, qui renverrait à une filiation « allemande » de la nation et, notamment, à Johann Gottfried Herder pour qui la langue demeure l'expression d'une communauté « naturelle », qu'il nomme *Volk*, et qui conduit à l'exaltation des « couleurs locales » et de l'authenticité « originelle ». Il s'agit, dans cet exemple, d'une pensée de la nation sous un mode intégrateur ou particulariste, qui célèbre la vigueur du peuple et des terroirs, seuls capables de régénérer le théâtre et la nation tout entière[38].

L'intérêt porté à la dimension nationale – sous ses différentes acceptions – des expériences du théâtre populaire déplace l'angle d'approche à partir duquel le théâtre public et sa doctrine de la démocratisation de la culture sont d'ordinaire examinés. En effet, depuis les années 1990, on assimile l'échec de la démocratisation culturelle à la faillite du projet politique du théâtre populaire : son utopie aurait ainsi échoué, car les résultats socio-démographiques de la composition du public ne correspondraient pas aux objectifs initiaux d'élargissement social et géographique de son public. Cette analyse, pour stimulante qu'elle soit[39], omet néanmoins le rôle de la construction nationale et républicaine dans l'émergence et la théorisation du théâtre populaire et, partant, dans l'institutionnalisation du théâtre public.

En effet, c'est à partir d'une vision de la nation tout à la fois républicaine, universelle et particulière que se construit le théâtre public. Cette représentation explique que l'institutionnalisation de la politique culturelle en France s'accompagne moins de « principes d'action[40] » concrets pour réduire les difficultés d'accès à la culture que de discours affirmant

---

[38] L'expérience de Jacques Copeau en Bourgogne comporte des caractères similaires. Voir Marion DENIZOT, « Une généalogie méconnue du théâtre populaire en France : Jacques Copeau, le régime de Vichy et l'influence de la tradition barrésienne », *L'Annuaire théâtral*, Ottawa, Université d'Ottawa, CRCCF, n°45, printemps 2010, p. 137-151.

[39] Voir, par exemple, Emmanuel ETHIS, « La part "public" », *in* Emmanuel ETHIS (dir.), *Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales,* Paris, La Documentation française, 2002, p. 19-24.

[40] Les « principes d'actions » du *référentiel* sont destinés à atténuer la différence entre le « réel perçu et le réel souhaité ». Pierre MULLER, « Les politiques publiques comme construction d'un rapport au monde », dans Alain FAURE, G. POLLET et P. WARIN (dir.), *La construction du sens dans les politiques publiques. Débat autour de la notion de* référentiel, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Politiques », 1995, p. 159.

la valeur de partage d'un patrimoine culturel universel. Cette vision du monde confère à l'art et à la culture le pouvoir d'émanciper l'individu, d'éduquer le citoyen et de contribuer à l'édification d'une communauté nationale. La force du modèle tient alors dans l'adhésion de toutes les classes de la société, des élites économiques et politiques à ceux qui sont éloignés des savoirs académiques et des pratiques culturelles « cultivées ». Lorsque ce principe d'adhésion s'émousse, lorsque les valeurs constitutives du modèle sont remplacées par d'autres, ce *référentiel* perd sa fonction d'argument de légitimité politique. En effet, malgré quelques déclarations de principes, convenues, les élites ne revendiquent plus la culture comme valeur, préférant lui substituer le profit, la rentabilité et l'efficacité économique : l'art et la culture ne sont plus considérés comme le ciment de l'identité nationale. Absente des débats électoraux, la culture est abordée à partir de son *coût* et non en fonction de ses effets sur l'individu et la cohésion nationale. Par ailleurs, la conception « ethnique » de la nation entre en tension avec l'idée « civique » de la nation[41] : « La prééminence des droits de l'individu sur ceux des groupes, qui était au fondement de l'idée de nation-communauté-de-citoyens, s'affaiblit au profit des droits collectifs[42] », note Dominique Schnapper. La mondialisation des échanges, la construction politique de communautés supra-nationales, mais aussi la dévalorisation du politique au profit des logiques économiques et financières, contribuent également à disjoindre l'assimilation entre nation et peuple. Dans ce contexte, le *référentiel* des politiques culturelles, fondé sur une conception du rôle de la culture et de la nation, issue des principes révolutionnaires, ne peut perdurer qu'avec difficulté. C'est pourquoi la démocratisation du théâtre, auparavant sous-tendue par la croyance qu'une culture nationale et partagée était le lien suprême de la nation et qu'elle parvenait à faire le lien entre des citoyens, aux origines et aux traditions distinctes, égaux au sein de la communauté nationale, se réduit aujourd'hui à un enjeu purement quantitatif. La remise en cause de l'*idéal* du théâtre populaire, formé historiquement dans un rapport à la nation protéiforme et complexe, contribue alors à expliquer les inquiétudes qui traversent le théâtre public et mettent en crise l'enjeu de la démocratisation de la culture.

Conclusion : le théâtre populaire comme « lieu de mémoire »

La question qu'il convient de poser pour conclure concerne l'*actualité* de cette mémoire du théâtre populaire. L'affirmation selon laquelle *Le Théâtre du Peuple* de Romain Rolland (1903) a constitué le « bréviaire de tous les animateurs de théâtre de l'après Seconde Guerre

[41] Dominique SCHNAPPER, *La communauté des citoyens. Sur l'idée moderne de nation* [1994], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003, p. 223.
[42] *Ibid.*, p. 272.

mondiale[43]» pourrait-elle encore s'appliquer aux directeurs contemporains des établissements publics ? La réponse apparaît nuancée. En effet, la référence au passé n'a plus uniquement valeur de réassurance – même si cette fonction demeure ; elle sert davantage à nourrir les débats sur l'avenir du théâtre public. La nostalgie, qui peut mener à une forme de conservatisme et d'immobilisme, semble désormais bannie, au profit d'un discours sur le changement, partagé par l'ensemble du secteur théâtral. Si l'on s'accorde à reconnaître que le contexte socio-historique nécessite une adaptation de l'offre théâtrale, que ce soit en termes de formes esthétiques, de répertoire, mais aussi de médiation ou de communication, les artistes et directeurs d'institutions, mais aussi les représentants des instances culturelles, qui luttent contre l'effritement de leur budget, en appellent au maintien de l'*esprit* du théâtre populaire défini par le consensus politique et social sur la place et le rôle accordés à la culture au sein d'une société démocratique. La référence au théâtre populaire peut alors être assimilée à un appel au maintien des financements publics, expression de l'intérêt public. C'est pourquoi le théâtre populaire peut prétendre à former un « lieu de mémoire », pour reprendre la terminologie de Pierre Nora, c'est-à-dire un élément constitutif de l'identité du théâtre public, mais constamment actualisé, interrogé en fonction des enjeux du présent et d'une lecture renouvelée du passé[44].

Marion Denizot
Professeure des Universités en Études théâtrales
Université de Rennes 2 – Équipe d'Accueil 3208 « Arts : pratiques et poétiques »

[43] Chantal MEYER-PLANTUREUX, « L'Engagement théâtral. La correspondance Maurice Pottecher-Romain Rolland », *Europe*, n°942, octobre 2007, p. 77-85 (p. 80).
[44] Voir Pierre NORA, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », *Les Lieux de mémoire*, t.1 : *La République*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984.