

DU THÉÂTRE POPULAIRE

Pour Alexis Jaubert.

Les théoriciens de l'art populaire se sont demandé par quelle anomalie le théâtre, autrefois national, est devenu l'apanage d'une élite de par sa tarification dispendieuse et la complexité de son répertoire. Ils se sont étonnés aussi que, dans la pensée des artistes, le suffrage d'une minorité dorée ait prévalu sur celui de la nation.

Elucider leur perplexité, raisonner leur étonnement serait la matière d'une enquête à travers quatre siècles de notre littérature. Jusqu'au moyen âge, en effet, le théâtre demeure conforme aux enseignements de l'antiquité. Avec la monarchie absolue seulement, il se dépopularise et reflète les aspirations d'une classe privilégiée. Corneille et Racine ont accompli l'œuvre néfaste de marquer une séparation entre la société éduquée et la société inculte. Racine particulièrement fut le poète du monde poli et le prototype des écrivains modernes préoccupés plutôt de l'interprétation que de la perfection de leurs pièces. Le souci de complaire à la Champmeslé coûta plus d'une bassesse à sa muse salariée au département des finances.

On oubliait volontiers, à ces époques lointaines, un peuple ignorant des doctrines égalitaires. Un intérêt personnel mesquin et, sans doute, l'influence du milieu cantonnaient les auteurs dans un sentiment particulariste. Habiles thuriféraires, on les eût, avec raison, enrégimentés dans ce club de la Girouette dont Champfleury donnait la présidence au sarcastique Talleyrand. Et si habiles furent ces thuriféraires que la Révolution, niveleuse de castes, les vit flattant les passions populaires comme ils flattèrent les passions aristocratiques (1). L'une et l'autre flagorneries furent injustifiées. L'auteur n'avait pas à opter pour le parti triomphant. Sa mission était de réconcilier les partis.

(1) E. Jauffret : *le Théâtre révolutionnaire*.

En fait, les troubles apaisés, l'élite l'emporta. Et dès aujourd'hui, ce qu'il est convenu d'appeler le peuple ne participe plus, dans l'esprit du poète comique ou du dramaturge, aux réjouissances qu'il imagine. L'art pur appartient aux gens du monde; les truculences du mélodrame et du café concert conviennent à la plèbe.

Cependant, dit Tolstoï, si l'art a l'importance qu'on lui attribue, s'il est égal en importance à la religion, comme ses dévots aiment à dire, il devrait être, en ce cas, accessible à tous (1).

Or, nous venons de le démontrer, le Théâtre où se manifeste un art grandiose n'est accessible qu'à une minorité. La pauvreté en exclut le peuple et ils'en exclut lui-même, manquant d'une éducation première pour s'élever aux sublimités psychologiques. Et en admettant que ces deux tares : pauvreté et incompréhension, n'eussent pas suffi à lui ôter son droit au partage des joies intellectuelles, le théâtre moderne serait, à son égard, plus nuisible que profitable. Le soin que prirent les auteurs dramatiques de délaissier les généralisations pour se confiner dans l'étude de cas spéciaux et souvent même de cas pathologiques; l'ardeur qu'ils mirent à fomenter l'immoralité sous toutes ses formes (2); la subtilité qu'ils employèrent à parer toutes les laideurs du masque de la beauté entraîneraient un public non averti à des erreurs et à des divagations perpétuelles.

Citons un exemple : *La Dame aux Camélias*. Cette pièce, — longuement préfacée par Dumas et servant à circonscier ses théories, — représentée devant une foule illettrée, aura-t-elle sa véritable portée morale? Point du tout. La foule se laissera émouvoir par certaines sensibleries de style et par le côté douloureux de l'aventure, mais la thèse soutenue passera au-dessus de ses conceptions.

(1) Comte Léon Tolstoï : *Qu'est-ce que l'Art?*

(2) Depuis le moment où Saint-Evremond (*Sur nos comédies... etc.*) le constatait et où Chénier (*Charles IX. Disc. prélim.*) disait : « L'ennemi constant, le fléau le plus redoutable, je ne dis pas seulement de notre théâtre, mais des arts et des mœurs chez les nations modernes, c'est l'esprit de galanterie... » on a fait de la scène le lieu de toutes les chorégraphies de l'amour. Les situations les plus interlopes ont paru devoir noblement éduquer l'instinct sexuel des foules. La morale, sur ce point, est gravement offensée et atteinte. Nous nous devons de le mentionner sans vouloir renouveler ici la querelle où se mêlèrent Conti, Caffaro, Bossuet, Rousseau, Veillot, etc... Le théâtre a suivi la perversion et l'avilissement du livre. Et l'on attaquerait difficilement les discours de Corneille, Racine et Molière si l'on cherchait un critérium de moralité dans la production actuelle.

Il faut donc échafauder un autre théâtre. Quelques écrivains prétendirent résoudre la proposition et n'apportèrent point de facteurs nouveaux. Ce sont ces idéologues qui emplirent la scène du souffle des réunions publiques. En réalité, qu'advint-il de leurs efforts? Rien d'autre assurément que l'affirmation de différentes convictions politiques. Et quel public moralisèrent-ils? Le public aristocratique encore, affriolé par ces manifestations. L'autre s'en désintéressait d'avance : ce théâtre coûtait trop à son pécule; ensuite cette phraséologie déroutait son intelligence. Et s'il se fût passionné aux pièces ardentes qu'on lui offrait imprudemment, le résultat eût été à l'encontre d'une moralisation en suscitant, plus haineuses et plus folles, les colères qui entravent la solution des graves problèmes sociaux.

II

Turgot, esprit vigilant, enclin aux réalisations pratiques, disait : « Avant l'Etat, la municipalité, et avant, la municipalité, il faut organiser l'école; l'enfant c'est le commencement de toutes choses. » Suprême sagesse! Pour avoir un peuple compréhensif et sain, donnons à l'enfance des principes équitables et des lumières. Des pédagogues inaptes à l'éducation abrutissent sa jeune intelligence de leçons sur le théâtre classique, lui ingèrent en quelques années le produit de dix siècles féconds. C'est là de la mauvaise besogne. L'homme mûr ne goûte déjà plus le romancero tragique de Corneille et la psychomanie de Racine. L'enfant bâille à les entendre. Or si les théâtres subventionnés accordent aux écoles des spectacles gratuits, soyez assurés que les écoliers y écouteront les toujours pareilles prosopopées. Et si quelquefois on les invite à monter eux-mêmes sur les planches, c'est pour reproduire le halètement d'Hippolyte ou barbouiller les stances de Rodrigue, à moins qu'un infâme monologue ne les oblige à se désarticuler les membres ou à modifier sauvagement les traits ingénus de leur visage.

De même qu'il existe des romanciers pour l'enfance, il devrait exister des dramaturges. Ils traceraient des scènes allègres, pathétiques ou gaies, enclosant une pensée morale. Le gamin garderait par devers soi, au cours de l'amusement, cette pensée morale. Et ainsi s'affirmerait, dans son âme vierge,

la prééminence sur toutes choses du bien et du beau. D'ailleurs la profondeur des pensées serait graduée selon l'âge afin que l'idée de solidarité humaine, inacceptable pour ses aînés, s'imposât à lui sans effort.

Mais nous savons que la routine universitaire n'abandonnera pas de longtemps le culte du théâtre classique. Nous devons aimer, cela est entendu, notre passé littéraire. Mais nous ne devons pas l'aimer au point de nier les exigences du temps présent. Or, dans le temps présent, nous l'avons dit, nous constatons une déplorable scission de la société. Si, pour y apporter un remède, on ne peut utiliser l'enfance, du moins examinons les propositions des gens avisés.

M. Couyba (1) signalait l'injustice flagrante qui met, au point de vue des jouissances intellectuelles, une partie de la nation hors la nation. Il indiquait timidement, — et avec quel regret de troubler l'ordre administratif établi! — les changements à introduire dans les chartes du théâtre moderne. Tout d'abord, il ne fallait pas ébranler sur leurs assises les établissements subventionnés. Si, par bonheur, la Chambre favorisait son intervention, on prêterait le Châtelet, plus central, où, quatre fois la semaine, les doublures desdits établissements interpréteraient le répertoire classique. Et les élèves du Conservatoire combleraient les vides. Deux autres jours de la semaine, des conférenciers anonneraient sur des sujets divers.

En vérité, M. Couyba possède une étrange conception du théâtre populaire et de l'éducation nationale. Nous l'entendons protester contre ce fait « que le pauvre paie pour la plus grande joie du riche » et sans partager cette joie. Nous attendons qu'il lui en fournisse les moyens. Mais cela n'entre point dans son programme. Laissons, dit-il, le riche goûter avec sérénité son plaisir et, puisque le pauvre se plaint, faisons-lui l'aumône d'une scène où paraderont quelques fantoches d'artistes. Plus prodigues que M. Couyba, nous voulons pour le pauvre, non point les doublures des théâtres subventionnés, mais leurs plus célèbres artistes. Pourquoi ceux-ci ne seraient-ils pas flattés de lui consacrer leur talent? Quelle différence fait-on entre l'approbation du public select et celle de l'autre public?

(1) *Budget de l'Instruction publique, 1902*: Paragraphes relatifs au théâtre Populaire. *Journ. off.* du 6 mars 1902.

« Le peuple, le peuple, dit Michelet, est-ce que nous ne sommes pas tous peuple?... »

Et c'est Michelet qui, le premier, préconisa le théâtre populaire comme agent de relèvement moral et en décéla clairement l'influence :

Nul doute, dit-il, que le théâtre ne soit dans l'avenir le plus puissant moyen de l'éducation, du rapprochement des hommes; c'est le meilleur espoir peut-être de rénovation nationale. Je parle d'un théâtre immensément populaire, d'un théâtre répondant à la pensée du peuple, qui circulerait dans les moindres villages.

Mais qu'est-ce qu'un théâtre populaire. M. Couyba ne le comprit pas ou, du moins, le comprit d'après l'optique administrative. Le théâtre populaire n'est pas, comme l'affirme Mallarmé, « la confrontation du Rêve à la foule », mais la confrontation de la Réalité à la foule, un lieu d'émotion collective, de fraternisation des castes.

Sous des climats tempérés, il n'a sa vraie acception qu'en plein air. Mais la nation se répartissant surtout dans les villes, la création d'un théâtre populaire urbain s'impose. Nous souhaitons n'en être pas redevables à la prévoyance de l'Etat ou de la municipalité, mais à l'initiative privée. Nous récusons énergiquement l'ingérence de la bureaucratie. Elle empêche toute œuvre d'atteindre à sa maturité de Beauté. Nous ne saurions accepter son immixtion qu'en perspective de subventions. Et encore ne lui accorderions-nous d'autres pouvoirs que des pouvoirs de vérifications budgétaires.

L'initiative privée se chargerait de pourvoir aux installations de salles et de décors. Elle choisirait elle-même ses acteurs. Et là serait la question importante. En vérité, depuis longtemps, les méthodes des Conservatoires nous fatiguent. L'acteur officiel, avec ses gestes cadencés, ses attitudes apprises, sa science des expressions, sa gamme sentimentale ou tragique, serait impitoyablement rejeté de la scène populaire. Le premier venu, avec quelque naturel, une voix normale, son activité, son énergie, sa volonté d'être vrai, incarnerait admirablement les personnages. L'art de l'acteur ne serait plus la domination patiente de la nervosité et l'affolante étude des vocalisations, mais la libre expansion d'une personnalité hu-

(1) Michelet : *L'Etudiant*.

maine dans un rôle donné. Les exubérants et les éloquents, d'aucuns disent les méridionaux, auraient, en cette matière, une supériorité certaine. Peut-être, on l'a affirmé — et ce serait alors la plus merveilleuse des manifestations populaires — ces acteurs pourraient-ils improviser leurs rôles d'après une thèse d'avance arrêtée.

Et surtout, ah ! surtout la tragédie classique serait éliminée du répertoire. Vigny déjà exprimait son horreur de ce genre anachronique : « Le public français a fait jusqu'ici des *prodiges de respect*. Ecouter la tragédie classique avec ses froides abstractions, telle qu'elle lui a été servie jusqu'ici, se résigner à entendre des vers dont le second est toujours faux à cause de la cheville, ce qui force l'esprit à en retrancher dix sur vingt, c'est prodigieux. Il n'est pas étonnant qu'il se lasse(1). »

Aujourd'hui le public français est tout à fait lassé de ce genre désuet. La tragédie classique est une copie débile de la tragédie antique. Les vers en peuvent être admirables : ils chantent faux ; l'émotion, par elle, peut être excitée : elle demeure superficielle. Qu'on fréquente dans une intention documentaire ce théâtre, mais qu'on ne le joue plus. Il est mort. Il est mille fois mort puisqu'il ne peut plus entrer dans nos mœurs (2).

Or voici qu'à Orange, Béziers, Nîmes on prétend instaurer, par son intermédiaire, le théâtre populaire. *Risum teneatis, cives !...* Du théâtre populaire français avec des traductions de tragédies grecques ! La moquerie serait forte. En réalité, on a lancé cette affaire comme on aurait lancé quelque marque de spiritueux. Une réclame fabuleuse conviait les snobs en villégiature. Ils accoururent. Et, du terroir, des foules vinrent aussi afin de participer au chic suprême de la solennité. Puis c'était une façon de mouvementer l'ennui énorme de la province.

Mais que les promoteurs de cette « fête populaire » nous disent combien de familles plébéiennes leur portèrent la paie d'une quinzaine pour applaudir les adaptations d'Euripide de M. Rivollet. Leur public fut toujours le même, celui des gran-

(1) A. de Vigny : *Journal d'un poète*.

(2) V. Benjamin Constant : *Réflexions sur le théâtre allemand*. Les réflexions qu'il énonce sur la tragédie sont très justes. V. entre autres le parallèle entre l'Hippolyte de Racine et celui d'Euripide.

des premières. MM. Peladan, Jules Bois, Moréas et consorts qui s'astreignirent à transposer en français les lumineuses périodes grecques unirent une patience admirable à un immense talent. Quel autre reproche leur adresser sinon celui de préférer l'atticisme au gallicisme ? Pourquoi, allant vers le Midi, ne choisirent-ils pas, dans l'histoire de ce pays ardent, des épisodes tragiques ? Pourquoi les organisateurs de ces assemblées annuelles ne remplacent-ils pas Sarah Bernhardt et M^{me} Segond-Weber par quelques-unes de ces splendides méridionales qui ont l'éloquence et l'eurythmie et que leur sang surchauffé dispose à l'émotion dramatique ? Pourquoi ces organisateurs infatigables ne suppriment-ils pas les guichets rébarbatifs devant qui s'arrête le véritable peuple, celui qui sent profondément la Beauté, quoi qu'on en dise, et l'acclame avec frénésie (1) ?

Qu'on nous délivre des Œdipe et des Cytharis habillés le plus souvent d'une poésie lamentable ! Qu'on nous délivre de la danse et de la musique calquées sur l'orchestrique hellène ! Nos poètes n'auront pas le triomphe à l'agora. Nous saluons respectueusement le passé. Mais nous vivons avec le présent et de toute notre âme regardons l'avenir.

Le caractère d'une œuvre de génie, dit-on communément, est de participer de tous les temps et de tous les milieux. Cet aphorisme que quelques-uns posent comme un axiome demande des restrictions. En vérité, si le cœur humain demeure immuable dans ses passions, « l'esprit, dit Joseph Chénier, change avec chaque époque (2) ». Le théâtre qui est de la psychologie effective ne garde donc qu'en partie sa faculté d'universalité. Des tragédies anciennes et des tragédies modernes, le compréhensible et l'admirable pour nous, ultra-modernes, est assurément le fond psychologique. De Sophocle, d'Euripide, d'Eschyle, ce qui nous intéresse, ce n'est pas la forme des vers ou le développement majestueux des chœurs, mais les passions élucidées. Encore, malgré cela, leurs œuvres sont-elles peu goûtées. « Les connaisseurs, dit Rousseau, ont beau les admirer toujours, si le public les admire encore, c'est plus

(1) Wagner, bien avant nos organisateurs, voulait faire de son théâtre un temple et de sa musique une religion humaine et populaire. Il n'a pas réussi, car le temple est à tout le monde et personne n'est rejeté de la religion. Le théâtre de Wagner est éminemment aristocratique.

(2) Joseph de Chénier : *Tragédie de Charles IX. Disc. prélim.*

par honte de s'en dédire que par un vrai sentiment de leur beauté... Qui est-ce qui doute que sur nos théâtres la meilleure pièce de Sophocle tombât tout à plat ? On ne saurait se mettre à la place de gens qui ne nous ressemblent point (1). »

III

Malgré le culte des tragédies classiques, nous ne soutiendrons pas que l'on ait proscrit du théâtre les préoccupations populaires. Mais la conception de l'art populaire est faussée dans l'esprit des novateurs. Cauterets, foyer de snobisme, eut un *Théâtre de la Nature* échafaudé sous la voûte des arbres, avec des interprètes officiels, des pièces d'inspiration antique (2). On le crut populaire : on se trompa pour les raisons que nous énumérâmes (3).

Sous les auspices de la *Société de l'histoire du Théâtre*, et avec l'accaparement administratif, MM. d'Estournelles de Constant, Lavedan, Ginisty favorisèrent à Mounet-Sully l'éploiement de sa basse sonore sur le *Théâtre de Verdure*, retrouvé au Pré-Catelan, en plein bois de Boulogne. Là, malaisément, essayait-on de reconstituer le faste des fêtes impériales. Bien que ce théâtre eût, par certains points, un caractère populaire, il resta et restera, si l'on se détermine à le ressusciter tout à fait, mondain dans l'acception entière du mot. La tragédie grecque y clama ses borborigmes parmi les arbres étonnés de ne point connaître ou reconnaître le fils de Laius et de Jocaste.

Précédemment, M. Lugné-Poe espéra amener au Gymnase une clientèle ouvrière en faisant bénéficier tout membre d'un syndicat du travail porteur de son livret d'une réduction de 50 o/o. On donnait de l'Ibsen et cette littérature diffuse que le Nord brode sur un fondement socialiste. Les syndicataires n'en voulurent point. Et M. Lugné-Poë comprit sans doute que l'abaissement des prix, tout en popularisant le théâtre, ne compense pas l'absence d'une dramaturgie nationale.

Le *Théâtre civique*, fondé par Louis Lumet, homme

(1) J.-J. Rousseau : *Lettre à d'Alembert*.

(2) Inauguré le 15 août 1903. Acteurs : Mounet-Sully, Segond-Weber. — Pièces : *Les Phéniciennes*, *Œdipe roi*, *Cavalleria rusticana*.

(3) A rapprocher de cette manifestation celle de Champigny-la-Bataille, où l'on a donné, cette année : *Sémiramis*, de M. Peladan.

dévoué à la cause prolétarienne, fut, par malheur, tendancieux (1). On y écouta M. Laurent Tailhade déroulant les périodes archaïques de ses conférences et l'on y vit M. Mirbeau incarnant un personnage de ses pièces. M. de Max concourait au divertissement. Mais l'union de ces talents divers, loin de solliciter une foule avide de s'instruire, conduisit à la *Maison du Peuple* idéologues et démagogues. Le Théâtre civique échoua et cela était aussi nécessaire que la réussite de la société *l'Art pour tous*.

Les tentatives furent innombrables à Paris. M. Simyan, député, préconisa celle de la *Société des Trente ans de Théâtre* formée dans le but de soulager les Brichanteaux écrasés de misère après six lustres passés sur les planches (2). M. Bernheim enfanta cette Société. Il amena aux théâtricules de quartiers où s'entassaient pour s'éjourner les ouvriers faubouriens les pensionnaires de l'Académie de musique ou de la Comédie française. On les écouta parce qu'ils sont désignés dès longtemps à la dévotion universelle. Mais, cela va sans dire, on ne comprit rien aux angoisses de Phèdre ou d'Andromaque et nous doutons que les complications wagnériennes soient jamais pour quelque chose dans la marche du peuple vers un progrès moral. Il y a des snobs innumérables parmi les boutiquiers et les manieurs de l'outil. Ils se glorifient de connaître les vocalises d'Emma Calvé ou le galbe de M. Lebargy. Mais que reste-t-il en leur âme de cette manifestation? Se soustraieront-ils, le lendemain, au geste canaille d'un diseur de monologue ou d'une chansonnière éhontée?...

Le cahier des charges de l'Opéra-Comique contient une clause stipulant que dix représentations populaires à prix réduit seront offertes dans l'année. Tous les théâtres subventionnés ont cette clause dans leur cahier des charges. Beaucoup même s'obligent, par des paragraphes spéciaux, à accorder la gratuité complète. La réduction des prix profite surtout à une moyenne société déjà éduquée et conséquemment moins désireuse de s'instruire que de se distraire. La gratuité attire le peuple tout entier. Mais comme pour le dégoûter à jamais de ces largesses administratives, on lui sert la pièce classique la plus difficilement assimilable.

(1) De même celui de M. de Beaulieu.

(2) *Budget de l'Instruction publique 1903*.

En somme, on le voit, toutes tentatives de rénovation du théâtre populaire à Paris péchèrent par une conception initiale défectueuse. Les meilleures peut-être furent celles des Universités populaires : *La Coopération des idées* de Deherme et *le Sillon* de Sagnier (1). Encore errèrent-elles par la faute de leurs directeurs orientés vers un idéal politique trop précis. Elles manquèrent d'impartialité sociale.

IV

Cette impartialité sociale est pourtant obligatoire, nous le verrons tout à l'heure, pour l'établissement utilitaire du théâtre populaire. Envisageons le côté pratique de cet établissement avant d'envisager le côté moral. Nous avons dit notre pensée sur le projet Couyba. Celui que M. Turot déposa au Conseil municipal de Paris ne présente pas davantage d'intérêt immédiat (2). On s'est beaucoup préoccupé d'ailleurs de la construction architecturale du théâtre, oubliant d'énoncer ce que l'on ferait entre ses quatre murs. La *Revue d'Art dramatique* constitua même un comité pour l'édification du temple et couronna le schéma de M. Eugène Morel.

Michelet déjà avait conscience que le Théâtre populaire ne devait pas seulement être parisien, mais qu'il devait rayonner autour de Paris et poursuivre ses incursions dans toute la France. Catulle Mendès le préconisa transportable et M. Paul Fribourg, conseiller municipal de Paris, nomade. Mais toujours Paris était le point central de son évolution. Il en desservait les différents quartiers avant de porter en province ses hautes destinées.

M. Jules Hoche, réalisant ou croyant réaliser les desiderata des théoriciens, possède aujourd'hui le *Nouveau Théâtre indépendant*, démontable, avec des décors permettant de jouer le grand drame, voire la féerie. Il se dispose à le faire circuler dans Paris et annonce son intention d'accomplir, étape par

(1) Et aussi celle de Gemier, à Lausanne. V. la *Petite République* du 30 novembre 1904.

(2) M. Dujardin-Beaumetz, ces temps derniers, vient de nommer une commission chargée de réaliser le théâtre populaire de ses rêves. V. l'enquête ouverte à ce sujet par M. Louis Derouet, dans le *Gaulois* du 5 août 1905 et s. Les conceptions de M. Gailhard, directeur de l'Opéra, sont fort intéressantes. On sait qu'il est question d'utiliser à l'édification du théâtre populaire le terrain où s'élève le marché du Temple.

étape, le tour de France. Intention louable, mais M. Jules Hoche enregistrera, à notre avis, d'inévitables insuccès. Le confortable des théâtres subventionnés l'écrasera dans les villes. Et, dans les campagnes, le répertoire vulgaire des troupes foraines, approprié à l'intelligence paysanne, concurrencera fructueusement l'élévation du sien.

Puis M. Jules Hoche n'accorde pas assez de crédit à la théorie des milieux (1). Faute très sérieuse. A moins d'affecter une pièce spéciale à chaque région et une troupe capable de la jouer, le *Nouveau Théâtre indépendant*, nous le répétons, éprouvera, ailleurs qu'à Paris, des déconvenues certaines. Et si l'on nous objectait l'exemple de Molière applaudi avec les mêmes pièces par le Nord et par le Midi, nous répondrions que l'illustre théâtre s'adressait seulement à la Société polie (2).

V

Et, sur ce thème régionaliste, nous arrivons à traiter la question du théâtre populaire *local*. De celui-ci doit naître le théâtre populaire *national*. Il en sera l'embryon. M. Couyba l'ignorait peut-être lorsqu'il présenta, en faveur du peuple, sa requête à la Chambre, mais M. de l'Estourbeillon demandant d'attribuer une subvention aux scènes régionales l'avait sans doute pressenti.

Cela est évident, les hommes de Lille ne pensent pas comme ceux de Quimper, d'Aurillac, de Bayonne ou de Nice. Conséquemment le même spectacle ne leur peut convenir. La nécessité s'impose donc d'une réjouissance spéciale à chaque petite nation englobée dans des frontières naturelles. Des écrivains locaux peuvent seuls assumer la responsabilité de créer ces réjouissances. Le terroir doit être exploité par un homme du terroir, habitué à communier avec sa race, en ayant l'âme, le geste, le langage et, dans les yeux, la vision du décor ambiant.

Le dialecte constitue un élément excellent pour la jonction des partis disséminés dans une province. On emploierait donc, pour les manifestations du théâtre local, l'idiome autochtone.

(1) Rousseau (*Lettre à d'Alembert*) lui accorde, au contraire, un très grand crédit.

(2) Il jouait par exemple au château du prince de Conti ou aux Etats provinciaux de Montpellier.

D'ailleurs, les dialectes sont l'âme sonore de la région. Le provençal est chaud, coloré comme la rive méditerranéenne. Le béarnais est sec, vif, alerte : il a les aspérités et les heurts de la montagne et des gaves. Le Gascon sent le pampre par la gaieté et le rire. Le Limousin présente le pittoresque de ses sites. Le Breton sauvage, dur et mélancolique, ressemble à ses landes et à sa mer brumeuse. L'Alsacien offre sa lourdeur, traversée de mots aigus comme des fusées. On y devine l'opacité de la base germanique déformée par les jets imprévus de la spontanéité française. La plupart de nos dialectes, et surtout les dialectes romans, possèdent l'intention caustique et la pénétrante ironie. Ces qualités faciliterent aux écrivains dialectaux l'élaboration de leurs œuvres comiques. Il semble que le mot sourie au coin de la désinence finale.

La comédie naîtrait donc d'elle-même. Elle seule d'ailleurs, plutôt que le drame, instruirait le peuple en le distrayant. Les incidents de la vie locale prêtent merveilleusement à son éclosion. L'observateur, mêlé à la foule des petits bourgeois, des ouvriers et des paysans, noterait aisément des épisodes sur lesquels s'exercerait sa verve.

Le public campagnard et ouvrier se félicite de retrouver sur le théâtre des choses familières anoblies. Mais ce l'intéresserait surtout d'y reconnaître, parmi les acteurs, ses parents et ses amis. Leur présence attirerait une sympathie spontanée à la tentative et on accepterait bienveillamment de leur intermédiaire les paraboles éducatives insérées dans la fantaisie littéraire. Entre la scène et le public s'affirmerait une solidarité. Une belle émulation toucherait les acteurs et créerait des vocations imprévues.

Mais, nous le répétons, il est indispensable que les premières pièces régionales soient écrites en dialecte afin que personne ne soit exclu des fêtes. On le sait parfaitement, une grande partie de la nation rustique (Bretagne, Auvergne et Béarn notamment) comprend à peine le français.

Et maintenant, pour ce lancement initial du théâtre populaire local, il importe peu que le spectacle soit donné en plein air ou dans des salles particulières. Forcément les tentatives seront tout d'abord restreintes et, autant que possible, gratuites. La cupidité du paysan s'insurgerait devant l'obligation

de payer un plaisir intellectuel offert par ses amis et ses proches, au milieu de ses chaumières

Il ne faut pas que la question financière entrave l'œuvre d'éducation. Pourtant on éprouvera de grandes difficultés à inculquer aux conseils municipaux l'idée de concourir, avec les deniers de leurs communes, à la formation de théâtres locaux d'abord, régionaux ensuite, nationaux enfin. Ils voudront régenter la petite scène où leurs écus auront apporté l'aisance. Mais là encore, l'initiative privée sera maîtresse ; elle s'obligera, en face de la commune, à justifier seulement de l'emploi des fonds concédés. Les rapports entre la commune et le théâtre local pourraient d'ailleurs être facilités par la création d'associations amicales qui gèreraient les petites entreprises et rendraient des comptes. Mais partout où l'initiative privée, fortifiée par des mises de fonds particulières ou des dons et souscriptions, dédaignerait le pouvoir communal, elle aboutirait certainement à un meilleur résultat.

Et nous allons, pour le démontrer, examiner les antécédents du théâtre populaire local dont nous souhaitons l'avènement et le triomphe. Il apparaît, pour la première fois, dans l'histoire à Oberammergau. On connaît la légende. Les habitants de cette localité jurèrent, il y a cinq siècles, s'ils étaient débarrassés d'une épidémie, de s'unir tous les dix ans pour représenter les scènes de la Passion. Chaque famille se chargea d'un rôle et le transmit à sa descendance. Cette tradition s'est perpétuée jusqu'à nos jours, changeant cependant son caractère pieux en un caractère spéculatif. Au cours de ces fêtes décennales se sont dévoilés des tempéraments artistiques remarquables parmi des paysans affinés sans doute par ce que M. Sorain appelle « l'atavisme théâtral (1) ».

(1) Sorin : *Du rôle de l'Etat en matière d'art scénique*. M. Sorin ajoute : « A Dresde, la reine offre, à Noël, une représentation gratuite (*Weihnachtvorstellung*, représentation de Noël) aux enfants pauvres et infirmes. On met, en outre, à la disposition des élèves des écoles, dont la liste est adressée par chaque directeur à l'intendant, des places à bas prix et, trois fois par an, on joue des œuvres des grands classiques nationaux et notamment le *Guillaume Tell* de Schiller pour les enfants des écoles communales qui ont terminé leurs études... A Strasbourg, la municipalité, de concert avec M. Engel, directeur du *Stadt Theater*, organise des représentations des chefs-d'œuvre de toutes les littératures, au prix uniforme de 0 fr. 50 par place... Nous retrouvons également des représentations à bas prix à Munich, à Wiesbaden, Mannheim, etc... »

M. Jean Vignaud, dans la *Revue d'Art dramatique*, et M. Gustave Geffroy, dans l'*Aurore*, citent l'exemple du *Schiller-Theater* de Berlin qui, sous la direction de M. Lœwenfeld, établit pour le peuple un répertoire éclectique englobant les pro-

C'est au sortir d'une de ces représentations que M. Mauric Pottecher conçut l'idée de son théâtre populaire, un des rares qui ait à cette heure tous les titres à cette dénomination. M. Pottecher se nourrit des pages de Michelet qui indiquent comme la nécessité vitale d'un pays la diffusion de l'art à toutes les classes. Il pénétra le secret de la popularité du théâtre antique et, s'inspirant de ses découvertes, porta aux foules vosgiennes les belles réalisations de la clairvoyante pensée.

Le programme d'établissement de son théâtre coïncidait avec tous les désirs des théoriciens. Il contenait très exactement ceci :

Gratuité du spectacle, au moins pour toute cette partie de la population qui ne peut payer ni son instruction ni son plaisir ; — désintéressement des acteurs, qui ne seront point, en principe, des professionnels, mais des amateurs de bonne volonté, chez lesquels le goût des spectacles a développé le sens de l'imitation et qui, pris autant que possible parmi les différentes classes de la société, reproduiront sur la scène la variété harmonieuse que nous avons vue groupée dans la salle ; — concordance des représentations avec les fêtes chômées, qui laissent aux travailleurs le loisir de se rendre au spec-

ductions de tous les pays. Le tarif des places est extrêmement réduit. M. Sorin parle également de la fondation à Essen, par l'industriel Krupp, d'un théâtre à bas prix fréquenté par les ouvriers et les employés de son usine. Mais l'influence du théâtre sur le peuple nous paraît bien évidente dans ce fait rapporté par M. Sorin : « Le théâtre apparaît, dans certains cas, avec une mission politique bien caractérisée. Le gouvernement allemand a tenté d'en faire un instrument de germanisation dans les provinces annexées, encore insuffisamment assimilées et où la langue officielle est combattue par la langue nationale. C'est ainsi que des encouragements sont accordés aux scènes allemandes de Posen et de Königsberg en Pologne, Breslau en Silésie, Sleswig dans le Holstein. Ce n'est pas, à vrai dire, une subvention directe qui est donnée à ces différents théâtres ; dans chacun d'eux l'empereur loue une loge qu'il paie 10.000 à 12.000 marks. Dans le même but, une somme de 15.000 marks est attribuée à une troupe ambulante qui fait des tournées dans les quatre villes principales des districts miniers de la Haute Silésie (Katerwitz, Beuten, Gleiwitz et Königschütte). Cette troupe attire les ouvriers par la séduction du bas prix (20 pfennigs) et aussi par le choix de son répertoire qui tient le milieu entre le café-concert et le théâtre populaire. On arrive ainsi à familiariser la foule avec la langue allemande ».

On note encore quelques tentatives de théâtre populaire dans certaines localités du Tyrol, de la Carinthie, de la Bavière et du Wurtemberg. V. L. Rivière : *La Renaissance du théâtre populaire en France*, dans *la Réforme sociale*, décembre 1904. La Suisse participe au mouvement. Mentionnons les représentations de *La Légende d'Anniviers*, à Vissoye ; *La Passion*, à Selzach ; *La Reine Berthe*, à Payerne ; *Julia Alpinula*, à Avenches ; *Arnold de Winkelried*, à Sampach ; *Guillaume Tell*, à Altorf ; la Fête des Vignerons à Vevey, etc.

A Bruxelles, au Palais du Peuple, les ouvriers organisèrent eux-mêmes des concerts d'un niveau artistique élevé.

Les Universités populaires d'Italie, à l'exemple des Universités françaises, offrent aussi des représentations gratuites à leurs membres.

tacle; — enfin, utilisation des décors naturels, simplification des constructions coûteuses, de la machinerie compliquée, au profit de la figuration, qui sera plus nombreuse et plus active, et de la mise en scène qui se développera plus largement (1).

Au flanc d'une colline le théâtre s'ouvrit et le peuple écouta la première pièce, *Le Diable marchand de goutte*, avec une attention passionnée. Cette diatribe contre l'alcoolisme emporta un succès inespéré. *Morteville*, qui suivit, confirma ce succès. Dès lors le théâtre populaire était fondé et, de l'avis commun, né viable. On argumenta autour, mais on ne put nier le fait accompli. M. Pottecher avait trouvé la vraie formule. Le théâtre de Bussang ne prétend pas moraliser, mais être moral. Il ne sera ni chaire ni tribune, mais, comme nous l'avons dit, un lieu d'émotion collective. C'est par l'habitude de cette émotion collective que la moralisation lente se produira et aussi l'éducation artistique (2).

ÉMILE MAGNE.

(A suivre.)

(1) M. Pottecher : *Le Théâtre du Peuple*, art : *Lettre à M. F. Brunetière*.

(2) Les autres pièces de M. Pottecher sont : *Le fofré de Noël* (en collaboration avec Richard Auvray); *Liberté : Le Lundi de la Pentecôte*; *Chacun cherche son trésor*; *La Peine de l'Esprit*; *A l'Ecu d'argent*; *La Passion de Jeanne d'Arc*, etc.