



HAL
open science

Le répertoire entre nation et peuple. De la liberté des théâtres au théâtre populaire.

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. Le répertoire entre nation et peuple. De la liberté des théâtres au théâtre populaire.. Théâtre et Nation, Jeffrey Hopes et Hélène Lecossois, Jun 2009, Le Mans, France. hal-01777420

HAL Id: hal-01777420

<https://hal.science/hal-01777420>

Submitted on 24 Apr 2018

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.

Le répertoire entre nation et peuple. De la liberté des théâtres au théâtre populaire

Conférence donnée le 6 juin 2009, colloque « Théâtre et nation » sous la dir. d'Hélène Lecossois et Jeffrey Hopes à l'université du Maine, Le Mans, France.

Le répertoire a pour nous rapport à la nation, quand bien même ce rapport serait conflictuel ou problématique. Or ce lien entre répertoire et nation n'a pas toujours existé : comment la notion de répertoire a-t-elle été investie nationalement, et dans quel but ?

La Comédie nationale et son répertoire avant 1789

Les premières occurrences semblent apparaître au XVII^e siècle dans les feuilles d'assemblée de la Comédie-Française. Le répertoire désigne alors la feuille matérielle sur laquelle est inscrit le programme de la semaine à venir, avec la distribution de chaque représentation. Le répertoire est donc une feuille de route qui engage les Comédiens, lesquels doivent signer chaque semaine le répertoire. Ce « répertoire-programmation » n'a donc rapport ni au passé — il s'agit au contraire toujours du répertoire *à venir* — ni à la nation. Qu'il contienne seulement des œuvres françaises est le résultat du privilège de la Comédie-Française, et non de la notion même de répertoire. C'est la Comédie-Française qui est nationale, et non le répertoire.

Il faut attendre la seconde moitié du XVIII^e siècle pour que le mot acquière le sens d'ensemble d'œuvres appartenant à un théâtre. Le « répertoire » de la Comédie-Française ou de l'Académie Royale de Musique désigne alors les pièces que la troupe a acquises dans le passé, et qui sont sa propriété. L'enjeu de ce « répertoire-propriété » est juridique : il s'agit de défendre les théâtres privilégiés contre tout pillage de leur répertoire. Il s'agit également de lutter économiquement contre les auteurs et « ayant droit » réclamant la rémunération du droit de représentation : affirmer qu'une œuvre appartient au « répertoire », c'est dire qu'elle est la propriété pleine et entière d'une troupe, et non plus des auteurs et de leur famille.

Avant la Révolution le répertoire n'a donc aucun enjeu national. Cela ne signifie évidemment pas que le théâtre en général, et la Comédie-Française en particulier, ne soient pas un enjeu politique et national. Mais l'investissement national porte moins sur le répertoire lui-même que sur le théâtre privilégié qui le détient. Dans la lettre de cachet du 21 octobre 1680 ce ne sont pas les pièces en elles-mêmes qui sont le lieu de l'excellence nationale, mais la Comédie-Française. L'investissement national ne porte pas sur les œuvres du répertoire,

mais sur l'excellence supposée de leur représentation par les Comédiens du Roi¹. C'est la Comédie qui est française, et non le répertoire.

La patrimonialisation du répertoire (1789-1791)

Durant la période révolutionnaire et le débat sur la liberté des théâtres, l'investissement national se déplace vers le répertoire, aboutissant à la patrimonialisation du répertoire. Depuis le XVIII^e siècle, le répertoire est conçu comme appartenant à une personne morale privée — la Comédie Française symbolisant la personne royale — et non à la nation — ce qui reviendrait à une conception patrimoniale du répertoire. Un enjeu essentiel du débat sur la liberté des théâtres entre 1789 et 1791 est de passer d'une conception du répertoire en termes de propriété privée à une conception en termes de patrimoine. Si le privilège de la Comédie Française sur les pièces dialoguées de langue française était désormais considéré comme nul et non avenu, sa troupe n'avait-elle pas néanmoins acquis une propriété légitime sur les pièces qu'elle avait déjà achetées et exécutées ? Que son monopole soit tombé n'entraînait pas nécessairement son expropriation. La ligne de défense des Comédiens du Roi en 1789 dans leur *Mémoire pour les Comédiens Français* consiste à développer une conception du répertoire en termes de propriété privée.

« [...] [I]l s'agit de savoir si sans privilège, et contre le privilège même de la Comédie-Française, les sieurs Mareux et leurs sociétaires ont le droit [...] [de] représenter les pièces qui *appartiennent* à la Comédie². »

C'est dans les mêmes termes que la troupe des Comédiens du Roi se défend encore un an plus tard :

« [La Comédie Française] [...] possède un mobilier considérable, des biens-fonds, et d'autres propriétés [...], *son répertoire et les productions du génie qu'elle a acquises*. On ne peut pas toucher à ces propriétés³. »

Les « productions du génie » dont parle l'avocat des Comédiens sont explicitées plus loin.

¹ « Sa Majesté, ayant estimé à propos de réunir les deux troupes de comédiens établis à l'hostel de Bourgogne et dans la rue de Guenegaud à Paris, pour n'en faire à l'avenir qu'une seule, afin de rendre *les représentations de comédies plus parfaites, par le moyen des acteurs et actrices ausquels elle a donné place dans lad. Troupe.* » Lettre de cachet de Louis XIV du 21 octobre 1680, cité par BONNASSIES, Jules, *La comédie française. Histoire administrative*, Paris, Didier et Cie, 1874, p. 62.

² *Mémoire pour les Comédiens Français contre les entrepreneurs du spectacle du faubourg Saint Antoine*, Paris, Imprimerie de Prault, 1789, p. 2. Nous soulignons.

³ *Adresse présentée à l'assemblée générale de la municipalité de Paris par les Comédiens Français ordinaires du Roi*, Paris, Imprimerie de P. R-C. Ballard, 1790, p. 10.

« [...] [T]outes ces pièces de Corneille, de Molière, de Racine, de Voltaire, *toutes ces pièces immortelles* [...] forment le véritable fonds du Répertoire de ce Spectacle⁴. »

Pour la première fois, le répertoire est écrit avec un grand « R », et ne désigne pas seulement la propriété privée des Comédiens, mais au sein de cette propriété les « pièces immortelles » considérées de manière absolue. Ce répertoire est national, puisque seuls des auteurs français sont cités, et que le répertoire de la Comédie Française est exclusivement français. Il n'est pas encore question d'introduire dans le répertoire au sens absolu les chefs-d'œuvre étrangers. C'est donc en tant que répertoire français que le répertoire est absolutisé.

Toute la question est alors de savoir si un tel répertoire est en droit appropriable par une personne privée. Dans une conception monarchique du pouvoir, où l'État est représenté par un individu, il n'y a aucune difficulté à ce que le répertoire national soit détenu par une personne privée émanant du pouvoir royal. Dans une conception démocratique au contraire, le répertoire national ne peut pas être l'objet d'un unique individu, mais doit appartenir au peuple. Les tenants de la liberté des théâtres vont donc soutenir que le répertoire ne peut pas être une propriété privée, mais doit être la propriété publique du peuple, de même que la nation ne peut plus être aux mains d'une poignée d'individus.

Parmi les défenseurs de la liberté des théâtres, nous nous intéresserons plus spécifiquement à Millin de Grandmaison, qui met en balance les notions de peuple et de nation dès la première phrase de son texte de 1790 *Sur la liberté des théâtres* :

« Tous les peuples de la terre ont des fêtes publiques et des spectacles ; toutes les nations policées ont des théâtres, qu'elles regardent à la fois comme des lieux de plaisir et d'instruction⁵. »

Chez Millin de Grandmaison comme chez Sieyès, le peuple est une catégorie sociale et politique. Il désigne tantôt ce que Sieyès nomme le tiers état⁶, tantôt le corps politique. Au peuple correspond le spectacle, qui désigne chez Millin de Grandmaison tantôt la simple représentation publique, tantôt plus spécifiquement les petits spectacles de foire. La nation quant à elle ne désigne pas la patrie, mais le corps politique complet. L'accent est mis sur son entièreté, qui va de pair pour l'auteur avec son instruction. Ainsi Millin de Grandmaison ne parle jamais de la nation pour désigner l'Ancien Régime, mais d'État — terme neutre pouvant

⁴ MOLÉ, DAZINCOURT, FLEURY, *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'assemblée nationale*, Paris, Imp. De Prault, 1790, p. 25-26. Nous soulignons.

⁵ MILLIN DE GRANDMAISON, Aubin-Louis, *Sur la liberté du théâtre*, Paris, Lagrange, 1790, p. 3.

⁶ SIEYES, Emmanuel-Joseph, *Qu'est-ce que le tiers État ?*, [s.l.], 1789

être qualifié de « libre » ou de « despotique »⁷. Tout l'enjeu du texte de Millin de Grandmaison *Sur la liberté des théâtres* est de montrer que par la liberté des théâtres, le peuple pourra s'instruire et se réapproprier ce dont il a été spolié, de sorte que la nation pourra être constituée comme corps politique complet. En effet l'ignorance du peuple interdit la constitution de la nation :

« Chez un peuple [...] gouverné [despotiquement], il ne peut donc exister de tragédies vraiment nationales. On n'y peut guère exposer les grandes vérités qui intéressent la nation entière, et l'éclaireraient sur ses droits⁸. »

Dans un État despotique, le peuple privé de liberté et d'instruction ne peut assister qu'à des spectacles de divertissement, ou confortant les principes despotiques. La formation de la nation comme corps politique complet conscient de ses droits est donc empêchée. Pour permettre la constitution de la nation, la liberté des théâtres doit donc permettre l'instruction du peuple, réduit à l'état de barbares par l'État despotique⁹. Libéraliser le répertoire et permettre aux petits spectacles de représenter « nos bons auteurs » conduira à une élévation morale du peuple, rendu ainsi digne de la citoyenneté¹⁰. Le peuple peut ainsi se réapproprier moralement un répertoire réservé jusqu'à présent à aux « autres hommes »¹¹.

Cette réappropriation doit se traduire juridiquement. Millin de Grandmaison emploie ici des arguments comparables à ceux de La Harpe dans son discours du 17 décembre 1790¹². La Comédie Française ne peut pas prétendre à la propriété privée d'un répertoire intrinsèquement national. Corneille, Molière et Racine appartiennent à la nation, et ont destiné leur œuvre à la nation.

« Corneille, Racine, Molière, ont travaillé pour leur siècle et pour la postérité, pour la France, pour l'Europe entière, et non pas pour les comédiens¹³. »

Il faut voir dans la référence à l'Europe la prétention à l'universalité du répertoire français : de même que la France par son destin national dévoile une liberté universelle, le répertoire français a vocation à éclairer universellement l'Europe entière.

⁷ MILLIN DE GRANDMAISON, *op. cit.*, p. 3.

⁸ *Ibid.*, p. 7

⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹¹ *Ibid.*

¹² LA HARPE, Jean-François, *Discours sur la liberté du théâtre prononcé par M. de la Harpe le 17 décembre 1790 à la société des amis de la constitution*, Paris, imprimerie nationale, [s.l. s.d.]

¹³ MILLIN DE GRANDMAISON, *op. cit.*, p. 33.

De manière plus technique et juridique, Millin de Grandmaison remet en cause le titre de propriété des Comédiens Français :

« [...] [I]ls ne peuvent être propriétaires d'une pièce qu'ils n'ont pas payée ; c'est le public qui, en donnant son argent à la porte, paie les auteurs et les acteurs. Les acteurs n'abandonnent qu'une faible portion de la recette ; c'est donc le public qui, après la mort de l'auteur, devient le véritable propriétaire des pièces qu'il a lui seul acquises. »

Le public, conçu comme représentant du peuple en son ensemble, a acheté les pièces du répertoire, qui devient dès lors une propriété publique. Par cette réappropriation d'un bien injustement spolié par les comédiens, le peuple recouvre ses droits, et constitue une nation à part entière. Le répertoire n'est donc plus conçu comme une propriété privée, mais comme un patrimoine, c'est-à-dire une propriété nationale devant être transmise à la postérité.

Le texte de Millin de Grandmaison montre ainsi comment l'investissement national passe du théâtre privilégié à son répertoire par le moyen terme de sa patrimonialisation. L'auteur répond ainsi à une objection imaginaire :

« [...] [S]i la nation est propriétaire, ses pièces ne doivent être jouées que par le théâtre de la nation. Nos chefs-d'œuvre dramatiques constituent le théâtre de la nation, dans quelque pays du monde qu'on les lise ou qu'on les joue. Appeler ainsi la salle dans laquelle on les représente, *c'est prendre le contenant pour le contenu*¹⁴. »

Ce n'est plus un théâtre matériel particulier qui est national, mais le répertoire comme tel. Alors que sous l'Ancien Régime le répertoire n'était national que par le moyen terme du théâtre privilégié de la Comédie-Française, durant la période révolutionnaire le répertoire devient l'élément national essentiel, le théâtre matériel devenant une coquille vide — un simple « contenant » — privé de son « contenu » national. Dans le discours de Millin de Grandmaison le répertoire est ainsi à la fois un répertoire populaire national, en ce que la restitution du répertoire au peuple permet la constitution de la nation. Le répertoire a ainsi pour fonction de constituer la nation.

Répertoire et nationalismes

Avec les décrets de 1806 et 1807, Napoléon rétablit le système des privilèges et le statut national des grands théâtres. Le répertoire semble vidé de sa substance nationale. Ainsi dans le décret du 25 avril 1807, on peut distinguer deux sens du répertoire : le sens pré-révolutionnaire de « répertoire-propriété », qualifié dans les décrets d' « ancien répertoire », et

¹⁴ *Ibid.*, p. 34-35. Nous soulignons.

le genre auquel un théâtre est spécialement assigné¹⁵. Qu'il s'agisse du « répertoire-propriété » ou du « répertoire-genre », le pouvoir impérial semble vouloir dénationaliser le répertoire au bénéfice des grands théâtres nationaux. Le pouvoir ne réussit cependant pas sa tâche, le répertoire ayant été définitivement patrimonialisé durant la période révolutionnaire. À côté des répertoires particuliers des divers théâtres autorisés par le Ministère de l'Intérieur, le répertoire au sens absolu subsiste, et demeure dans l'imaginaire le patrimoine de la nation. Ainsi sous le titre de « Répertoire » paraissent tout au long du XIX^e siècle des anthologies littéraires présentant le patrimoine du théâtre français¹⁶.

Si répertoire et nation sont donc définitivement liés malgré les réticences du pouvoir, les institutions vont tenter en revanche de découpler nation et peuple. Comme l'a montré Jane Fulcher à propos de l'Opéra entre 1820 et 1870, il s'agit pour les régimes successifs de maintenir le lien entre répertoire et nation, tout en évitant l'instrumentalisation dangereuse du répertoire par le peuple¹⁷. Le répertoire de l'opéra français doit ainsi renvoyer à l'histoire de la nation, sans inciter à une prise de pouvoir populaire. Ce découplage de la nation et du peuple met le répertoire aux prises avec les nationalismes.

La patrimonialisation du répertoire peut entraîner des conséquences différentes, selon que le patrimoine soit d'abord conçu comme français ou au contraire comme universel. Comme l'a montré Dominique Poulot dans *Musée, nation, patrimoine*¹⁸, le patrimoine oscille entre une conception nationale et une conception universaliste. Or il faut bien voir le changement opéré par la patrimonialisation du répertoire quant à l'exécution d'œuvres étrangères, aussi bien au théâtre qu'à l'opéra. Il est très différent de percevoir les représentations d'un théâtre comme des événements discontinus ou comme les éléments d'un ensemble. Dans le premier cas, une représentation inhabituelle, par exemple du fait de la nationalité de l'auteur du texte ou de la musique, apparaît comme une simple irrégularité. Dans le second cas en revanche, la représentation inhabituelle peut donner à l'ensemble auquel elle participe des propriétés que celui-ci ne possédait pas auparavant. Se pose alors la question des limites à la fois qualitatives et quantitatives : une œuvre se revendiquant comme proprement allemande ne risque-t-elle pas de conférer cette propriété à l'ensemble du répertoire ? Quelle proportion d'œuvres étrangères le répertoire peut-il intégrer ?

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Par exemple *Répertoire du théâtre français ou recueil des tragédies et comédies restées au théâtre depuis Rotrou, pour faire suite aux éditions in octavo de Corneille, Molière, Racine, Regnard, Crébillon, et au théâtre de Voltaire*, Paris, imprimerie P. Didot aîné, 1803.

¹⁷ FULCHER, Jane, *Le grand opéra en France : un art politique. 1820-1870*, [1987] Paris, Belin, 1988

¹⁸ POULOT, Dominique, *Musée, nation, patrimoine. 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997, p. 173.

Cette question a été traitée par le critique musical Gustave Bertrand en 1872 dans *Les nationalités musicales*¹⁹. L'auteur pose explicitement la question du seuil de musique étrangère que le répertoire peut accepter sans être dénaturé :

« [...] [I]l n'y a pas à douter que les traditions immémoriales d'hospitalité et d'éclectisme aient gardé toute leur force. Il est plutôt à craindre qu'elles n'en abusent de nouveau. Cette hospitalité était si largement et si maladroitement comprise, qu'il lui arrivait trop souvent de réduire les musiciens nationaux à la condition d'étrangers en leur propre pays²⁰. »

Gustave Bertrand est donc opposé à un patriotisme du répertoire, qui serait limité par une « ligne antiprussienne » à la manière d'un territoire à défendre d'une attaque belliqueuse²¹. D'un autre côté, il ne s'agirait pas que les répertoires des théâtres français perdent toute nationalité, au point que les compositeurs et librettistes soient des « étrangers en leur propre pays ». Gustave Bertrand s'oppose ainsi à un cosmopolitisme du répertoire niant toute nationalité, incarné par Covent Garden²² : dans ce théâtre, le répertoire n'est plus une question politique, mais strictement économique²³. Deux écueils doivent donc être évités : la confusion du répertoire et de la nation, faisant du répertoire une patrie à défendre ; la déconnexion complète du répertoire et de la nation, faisant du répertoire une entité cosmopolite et apolitique. Ici la référence au peuple est complètement évacuée. La nation n'est plus fonction du peuple qui la constitue, mais d'un tempérament particulier constitué de « caractères natifs et inaliénables »²⁴. Comment échapper aux écueils du patriotisme et du cosmopolitisme ? Le répertoire peut-il être à la fois national et international ? Bertrand insiste sur l'universalité du répertoire, dont le critère ne doit pas être une question de nationalité, mais de chef-d'œuvre : « [Il s'agit] d'assurer le répertoire des *chefs-d'œuvre* qui sont le patrimoine de tous les temps et de tous les pays²⁵. » Le répertoire doit donc être le réceptacle du « grand art universel »²⁶, et à ce titre, contenir des œuvres de toute nationalité. Par le critère du chef-d'œuvre, le répertoire est censé être préservé d'un patriotisme obtus comme d'un cosmopolitisme apolitique. Toutefois cette universalité est ambiguë, puisqu'une œuvre devient universelle en se

¹⁹ BERTRAND, Gustave, *Les nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris, Didier et Cie, 1872.

²⁰ *Ibid.*, p. V.

²¹ *Ibid.*, p. IV.

²² « Un théâtre comme Covent-Garden, c'est la confusion des langues musicales », *ibid.*, p. 3.

²³ « On voit que ce phénomène [...] du libre-échange n'est pas chose nouvelle en musique : seulement il en vient à prendre des proportions inouïes, à offrir des symptômes étonnants, inquiétants même, aujourd'hui que toutes les nations tendent à se mêler et à s'amalgamer ensemble par suite de la facilité des communications, du mouvement universel et permanent des voyages », *ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 11

²⁵ *Ibid.*, p. VII

²⁶ *Ibid.*

francisant. Ainsi Rossini n'acquiert-il ses lettres de noblesse que lorsqu'il compose *Guillaume Tell*, considéré comme l'opéra français du compositeur italien. Meyerbeer ou Gluck acquièrent leur statut universel par leur francisation²⁷. Gustave Bertrand joue ici sur l'ambiguïté de l'idée patrimoniale, sous-entendant la valeur universelle des chefs-d'œuvre français.

Il ne s'agit pas de faire en sorte que chaque scène propose un répertoire international, mais que Paris propose un répertoire universel, tout en distinguant les répertoires nationaux par des emplacements géographiques différents.

« Paris [...] possède assez de scènes lyriques et d'institutions musicales différentes, pour répartir à peu près en bon ordre les chefs-d'œuvre ou œuvres qui lui arrivent du Nord, de l'Est et du Midi. Le génie italien y possède un édifice spécial à sa dévotion, et son culte y est desservi par des chanteurs de même idiome. C'est généralement au Théâtre-Lyrique que vont les traditions d'opéras allemands [...]; ce qui semble un chaos hétéroclite à Covent-Garden se présente à Paris sous les espèces plus heureuses de l'éclectisme²⁸. »

L'universalité promue par Bertrand est donc ambiguë en ce que les répertoires nationaux doivent demeurer séparés géographiquement. Le modèle de Bertrand n'est pas la subsumption des nations dans un grand répertoire universel, mais un concert des nations symbolisé par un concert des répertoires nationaux. Le répertoire universel du XIX^e siècle est un ensemble hiérarchisé et ordonné de répertoires nationaux bien distincts, comme si l'on craignait leur contamination réciproque.

La question du théâtre populaire

En 1864, le Second Empire avait pourtant à nouveau déclaré la liberté des théâtres. Mais la III^e République n'a pas de véritable politique théâtrale, de sorte que la plupart des salles héritées du Second Empire maintiennent la ancienne vocation. La III^e République revivifie le répertoire-patrimoine de la période révolutionnaire non à travers sa politique théâtrale, mais à travers sa politique éducative. Si le répertoire-patrimoine n'est pas forcément accessible dans toute la France sous sa forme théâtrale, il est en revanche accessible sous sa forme littéraire au sein des écoles, faisant du répertoire-patrimoine une notion scolaire²⁹. Romain Rolland

²⁷ *Ibid.*, p. 3.

²⁸ *Ibid.*, p. 4.

²⁹ RANCIÈRE, Jacques, *Les scènes du peuple*, Lyon, Horlieu, 2003, p. 197. Sur le répertoire scolaire, voir également ALBANESE, Ralph Jr, « Molière républicain : la réception critique et scolaire de son œuvre au dix-neuvième siècle », ROMANOWSKI, Sylvie et BILZEKIAN, Monique (dir.), *Homage to Paul Bénichou*, Birmingham, Alabama, Summa publications, 1994, p. 307-322.

constate ainsi en 1903 qu'il n'existe pas de théâtre populaire, mais qu'il existe un « répertoire de lectures populaires »³⁰, visant ici le répertoire patrimonialisé scolaire de la III^e République.

Dès le tournant du XIX^e et du XX^e siècles apparaît néanmoins la nécessité de rendre au peuple un théâtre dont l'aurait spolié l'élite. Comme durant la Révolution, le terme de « peuple » est ambigu. Pour que le peuple en sa signification politique puisse se reformer, il faut que le peuple en sa signification sociale ait accès au théâtre. Contrairement à la période révolutionnaire, le répertoire n'a plus seulement été spolié, mais contaminé par l'idéologie de l'élite. Pour Millin de Grandmaison, la Comédie-Française avait spolié le peuple d'un répertoire lui revenant de droit et demeurant essentiellement populaire. C'est pourquoi il insistait sur la compréhension intuitive de Molière, de Racine et de Corneille par le petit peuple. Au XX^e siècle le répertoire lui-même apparaît comme embourgeoisé, intimement hostile au peuple. Sartre parlait ainsi du répertoire comme d'un « fait culturel bourgeois »³¹. Le rapport du peuple au répertoire classique, à supposer qu'il soit encore possible, ne peut plus être direct et évident, mais nécessite désormais une médiation. La nation peut-elle prétendre à tenir ce rôle de médiatrice entre le répertoire et le peuple, ou est-elle au contraire le symbole de ce qui doit être dépassé ?

De prime abord, c'est dans sa territorialité que la nation peut prétendre à un tel statut de médiatrice entre le répertoire et le peuple : les projets de théâtre populaire sont des projets décentralisateurs. Distribué sur tout le territoire national, le répertoire devient accessible à l'ensemble du peuple non plus seulement par la lecture, mais par le spectacle. Il s'agit de passer de ce que Romain Rolland nomme le « répertoire de lectures populaires » à un véritable répertoire théâtral populaire. En 1912, pour Joseph Paul-Boncour, il suffit de rendre le répertoire géographiquement accessible pour que le théâtre soit à la fois national et populaire :

« [...]Le théâtre national, c'est-à-dire le théâtre mis à la portée de tous et de toute la France, cessant d'être l'apanage d'une ville, et dans cette ville de quelques privilégiés³². »

Nation et peuple sont ici totalement confondus dans une acception strictement territoriale. Une telle conception sous-entend un répertoire par essence populaire. Mais la nation peut-elle rester, au sein d'un répertoire soupçonné d'embourgeoisement, le levier d'une reconquête

³⁰ ROLLAND, Romain, *Le théâtre du peuple* [1903], Paris, Complexe, 2003, p. 58.

³¹ SARTRE, Jean-Paul, « Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre », *Théâtre populaire*, n°15, 1955, p. 4.

³² PAUL-BONCOUR, Joseph, *Art et démocratie*, cité par MEYER-PLANTUREUX, Chantal, *Théâtre populaire, enjeux politiques. De Jaurès à Malraux*, Paris, Complexe, 2006, p. 111.

populaire ? La nation peut-elle être le passeur de répertoire auprès du peuple ? C'est l'hypothèse de Pottecher, qu'il développe dans son texte de 1899.

« Il s'[agit] de créer des théâtres provinciaux, mettant en œuvre les ressources de chaque région, puisant aux trésors particuliers des mœurs, des légendes et de l'histoire, dont l'ensemble constitue le patrimoine de la France³³. »

Contre la « funeste »³⁴ acception patriotique de la nation, Pottecher oppose l'idée d'un patrimoine national formé des patrimoines régionaux. Le répertoire n'est pas national par le moyen terme d'un patriotisme belliqueux, mais par la médiation de la petite patrie. Par ce recours aux « légendes » et à l'« histoire » des petites patries, ce n'est pas seulement la salle de théâtre qui est reconquise, mais le répertoire lui-même. Henri Ghéon obéit à une même logique dans *Jeux et miracles pour le peuple fidèle* en 1922 : le répertoire et le théâtre peuvent être reconquis par le peuple par le moyen terme des églises locales³⁵. Ainsi le théâtre populaire et national pourra être retrouvé.

D'autres auteurs en revanche, en particulier après la première guerre mondiale, voient dans la nation un obstacle à la reconquête du répertoire par le peuple. Le répertoire du peuple ne peut dès lors être qu'un répertoire international. Deux conceptions s'opposent ici : une vision universaliste et une vision marxiste. La première est la conception révolutionnaire du répertoire comme ensemble des chefs-d'œuvre européens. C'est l'idée d'un Paul Vaillant-Couturier en 1919 : « La connaissance des chefs-d'œuvre étrangers affermira l'amour des peuples pour les peuples³⁶. » Est sous-entendu que connaître un répertoire, c'est connaître le peuple auquel il appartient. Le répertoire est le représentant indiscuté d'un peuple. On voit cependant que le terme de « nation », trop belliqueux en 1919, n'apparaît pas, comme si la reconnaissance des peuples les uns envers les autres avait dépassé la nation. Alors que chez Millin de Grandmaison, la nation était le corps politique en son entier, ici c'est le peuple lui-même qui désigne le véritable corps politique. La nation n'est pas supprimée, mais pacifiée, et c'est pourquoi elle apparaît encore en filigrane dans la référence aux « peuples » au pluriel.

La lecture marxiste en revanche consiste à opposer le peuple et la nation, le peuple devenant ici synonyme de « classe ». Ainsi dans l'entretien que Sartre donne à *Théâtre*

³³ POTTECHER, cité par MEYER-PSLANTUREUX, *op. cit.*, p. 31.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Ghéon parle de « décentralisation par les saints », GHÉON, Henri, *Jeux et miracles pour le peuple fidèle*, Paris, la Revue des Jeunes, 1922, p. 22

³⁶ VAILLANT-COUTURIER, Paul, cité par MEYER-PLANTUREUX, *op. cit.*, p. 121.

populaire en 1955, le « peuple » est clairement synonyme de classe ouvrière³⁷. L'acception nationale du répertoire doit donc être dépassée, au même titre que la nation elle-même sur le plan politique. La reconquête du répertoire par le peuple est une reconquête au delà de la nation, voire contre la nation. Le peuple dont il est question n'est plus national mais international. Le répertoire, dans son acception révolutionnaire d'ensemble historique des pièces du patrimoine français, est donc aboli. Comme le souligne Sartre, il s'agit de renouveler entièrement le répertoire, et de proposer véritablement un théâtre écrit pour le peuple³⁸.

Le répertoire est peu à peu devenu le symbole de la nation. Durant la période révolutionnaire, la gloire nationale passe de la Comédie-Française au répertoire lui-même. Il est toutefois préservé du nationalisme par le peuple, dont la nation est fonction. Au XIX^e siècle en revanche, la déconnexion de la nation et du peuple donne au répertoire des connotations racistes, tout le problème étant de faire en sorte que le répertoire ne soit pas contaminé par l'étranger. Avec le projet d'un théâtre populaire, cette intrication du répertoire et de la nation devient problématique, le peuple pouvant permettre de dépasser ou de supprimer les contradictions de la nation. Ce qui demeure en revanche, c'est que le répertoire apparaisse comme un représentant politique, qu'il soit du peuple ou de la nation.

Maud Pouradier

³⁷ SARTRE, *op. cit.*, p. 4

³⁸ *Ibid.*, p. 2.