



HAL
open science

**”À la recherche du théâtre perdu : du côté du Gué de
Velluire, de La Flocellière, d’Antigny, de
Bazoges-en-Pareds...”**

Jacques Migozzi, Michel Poupin

► **To cite this version:**

Jacques Migozzi, Michel Poupin. ”À la recherche du théâtre perdu : du côté du Gué de Velluire, de La Flocellière, d’Antigny, de Bazoges-en-Pareds...”. Du théâtre de société aux théâtres amateurs. Permanence de pratiques (XVIIIe-XXIe siècles), Université de Lausanne, Apr 2021, Lausanne, Suisse. hal-03263650

HAL Id: hal-03263650

<https://hal.science/hal-03263650>

Submitted on 17 Jun 2021

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.

Colloque de l'Université de Lausanne
Du théâtre de société aux théâtres amateurs. Permanence de
pratiques (XVIII^e-XXI^e siècles)
22-23 avril 2021

À la recherche du théâtre perdu : du côté du Gué de Velluire, de La Flocellière, d'Antigny, de Bazoges-en-Pareds...

Jacques Migozzi et Michel Poupin

Groupe Littératures Populaires et Cultures Médiatiques
EA 1087 – EHIC – Université de Limoges

Nous nous sommes lancés depuis 2016 dans une enquête à rebondissements sur le théâtre amateur vendéen, dont cette communication à deux voix va tenter de restituer les principales et toujours provisoires conclusions. Nous tenterons cette saisie du « théâtre amateur vendéen » (TAV) comme un « fait social total¹ », pour reprendre la formule de Marcel Mauss. Pour ce faire nous couplerons deux démarches. Nous proposerons d'une part une étude ethnographique portant sur le cas emblématique des pratiques de théâtre amateur au Gué de Velluire ; cette étude nous semble en effet démonstrative par son exhaustivité, et ses constats sont par ailleurs corroborés à la fois par les autres enquêtes de première main en cours sur d'autres villages proches comme La Flocellière, Antigny, et Bazoges-en-Pareds, et par les rares publications disponibles sur ce sujet.

¹ Concept de Marcel Mauss développé dans son *Essai sur le don. Formes et raisons de l'échange dans les sociétés archaïques*. In « Sociologie et anthropologie », Marcel Mauss, PUF (Sociologie d'aujourd'hui), Paris, 1973, p. 145-273.

À la recherche du théâtre perdu...

Nous aurons recours d'autre part à une étude systémique, outillée par des ressources informatiques selon une démarche de *distant reading*, du répertoire des pièces jouées tout au long du XX^e siècle sur une sélection représentative de communes² situées sur le territoire de la Vendée militaire³.



<https://journals.openedition.org/archeopages/540>

Mais avant toute chose, avant de passer à leur explication et interprétation, permettez-nous de vous présenter factuellement les matériaux rassemblés et nos méthodes de collecte puis d'archivage.

Le fonds du Théâtre Amateur Vendéen : un gisement à exploiter

² A notre connaissance, aucune étude d'aussi grande ampleur, et outillée numériquement, n'a encore été publiée sur un tel sujet, qui n'a au demeurant guère été documenté. Marie-Madeleine Mervant-Roux, dont les conclusions ne sont pas pour autant invalidées par nos conclusions, dans son précieux article « Le répertoire des amateurs. Ethnographie du texte dramatique », in *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Marie-Madeleine Mervant-Roux dir., Paris, CNRS Éditions, 2004, fonde par exemple son étude, comme le signale sa note 1 p 114, sur un corpus géographiquement plus disparate et plus parcellaire que le nôtre, et surtout des recensements portant essentiellement sur la seconde moitié du XX^e siècle, éclairant du même coup fort peu l'entre-deux-guerres.

³ Pour Jean-Clément Martin, « Le terme consacré par l'usage englobe toutes les régions insurgées en 1793 », c'est-à-dire : en plus du centre, de l'est, et du nord de la Vendée ainsi que le marais breton, la partie au sud de la Loire de la Loire-Atlantique, la partie au sud de la Loire de Maine-et-Loire jusqu'au Layon et le nord-ouest des Deux-Sèvres. « Le clergé vendéen face à l'industrialisation (fin XIX^e début XX^e) », in *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* Année 1982 89-3 pp. 357-368

https://www.persee.fr/doc/abpo_0399-0826_1982_num_89_3_3097

À la recherche du théâtre perdu...

Grâce au travail opiniâtre de Michel Poupin, qui en tant qu'enfant du pays a pu délier les langues et susciter la résurgence de souvenirs enfouis, d'abord au Gué de Velluire puis dans des communes proches, et au fil de ses multiples missions de terrain⁴, une belle moisson de documents et de témoignages a pu être collectée, avant que livrets et cahiers ne partent à la benne ou au mieux ne soient dispersés, ou avant que la Faucheuse ne fasse taire la voix et disparaître avec eux les souvenirs des derniers acteurs des pratiques théâtrales amateurs des Trente Glorieuses. À dire vrai, cette recherche-action n'a cessé, au gré du hasard des rencontres et contacts de Michel Poupin sur ses territoires d'enfance et d'adolescence, de prendre de l'ampleur, tant sur le plan diachronique que géographique, au point que le Fonds du Théâtre Amateur Vendéen, hébergé par le Service Commun de la Documentation de l'université de Limoges (<https://www.unilim.fr/scd/fonds-specifiques/fonds-du-theatre-amateur-vendeen/>) et sur un site web dédié (<https://www.unilim.fr/theatre-amateur-vendeen/>) peut aujourd'hui mettre à la disposition des chercheurs des matériaux variés. On y trouve :

- ❖ une collection d'environ 300 livrets publiés chez de petits éditeurs spécialisés ;
- ❖ des documents divers valant pour traces matérielles de pratiques aujourd'hui disparues :
 - ✓ une version numérisée de cahiers manuscrits sur lesquels ont été recopiés les différents rôles à tenir avec les didascalies afférentes,
 - ✓ des documents iconographiques,
 - ✓ des programmes manuscrits ou imprimés de représentations ;
 - ✓ des transcriptions d'entretiens semi-directifs réalisés auprès de témoins.

L'ensemble est sur le principe appelé à s'enrichir continûment par de nouveaux dons ou de nouvelles recherches en archives. Michel Poupin a d'ailleurs ouvert la voie en dépouillant systématiquement des bulletins paroissiaux déposés aux Archives Départementales de la Vendée⁵ pour parvenir à recenser le répertoire joué dans ce cadre dès l'entre-deux guerres dans certaines communes, et parfois même avant 1914.⁶

Bref, c'est grâce à ce travail de plusieurs années que nous pouvons aujourd'hui vous présenter quelques conclusions qui nous semblent robustes, d'une part à partir du cas-type du Gué de Velluire,

⁴ On se reportera au Journal d'enquête de Michel Poupin, disponible sur le site du TAV, pour des précisions sur la dynamique empirique de cette enquête couplant investigation ethnographique et collecte de données en archives. Et l'on pourra se convaincre à quel point cette recherche fervente et semi-spontanée a pu prendre l'allure d'une enquête à rebondissements : <https://www.unilim.fr/theatre-amateur-vendeen/>

⁵ La recherche a néanmoins dû composer avec certaines lacunes et se livrer à quelques jeux de piste pour combler certains trous : Les Archives Départementales de la Vendée (ADV) ont mis en effet en ligne un nombre considérable de bulletins paroissiaux, mais on n'y trouve pour le Gué que la période octobre 1954-décembre 1960.

⁶ Pour pouvoir apprécier l'éventuelle spécificité du répertoire joué sur le territoire vendéen, la base a été aussi enrichie de métadonnées déjà collectées pour la paroisse/commune vosgienne de Plombières-les-Bains (88) : <http://lespiomeres.free.fr/listeancien.htm> ; d'autres suivront.

À la recherche du théâtre perdu...

d'autre part sur le répertoire caractéristique de ces pratiques de théâtre amateur performées au sein d'une société rurale et catholique dans l'ouest de la France du XX^e siècle.

Premier volet : le TAV au Miroir du Gué de Velluire

Des séances récréatives sur 4 décennies

Non seulement on dispose désormais d'une liste presque exhaustive des pièces de théâtre jouées au Gué entre 1946 et 1998 ⁷, mais on en connaît aussi assez précisément le nombre de représentations. Jusqu'en 1951, il y a eu généralement deux spectacles par an, représentés également deux fois. Mais à partir de 1954, on passe à trois spectacles par an, représentés trois fois, et ce, jusqu'en 1960. Le rythme fléchit ensuite : il y a deux spectacles par an jusqu'en 1974, puis un en moyenne.

Des Séances récréatives sur quatre décennies			
Récapitulatif*	Spectacles	Représentations	Représentations/ Spectacles
1946-1970 (24 ans)	50	125	2,5
1971-1998 (27 ans)	30	75	2,5
Total	80	200	2,5

*Nombres arrondis au rang supérieur, car il manque quelques spectacles (par exemple en 1952).

De quelles ressources humaines disposait donc le Gué pour pouvoir offrir un tel panel de « séances récréatives » ?

Si les entretiens ne permettent pas de savoir précisément qui a joué, quoi et quand, les 18 programmes⁸ vendus au public et retrouvés, en revanche, sont très riches en informations entre 1947 et 1963, même s'il en manque quelques-uns.

On constate que, sur cette période de 16 ans, 76 personnes ont été mobilisées pour jouer 300 rôles lors de 33 spectacles, alors que le village a 610 habitants en 1946. Mais si l'on se fonde sur les résultats de l'enquête de sociologie religieuse du chanoine Boulard de 1956, la paroisse est deux fois plus petite. On peut en déduire que le réservoir potentiel d'acteurs de 15 à 64 ans est de 100 femmes et 74

⁷ Voir <https://www.unilim.fr/theatre-amateur-vendeen/87>

⁸ Nous n'utiliserons pas le plus ancien en notre possession - celui du 8 mars 1942 - parce que la situation est trop exceptionnelle. Elle n'est pas du tout représentative de ce qui a pu avoir lieu après la guerre. La salle se situe dans la cure elle-même et est relativement petite : un témoin, Hyacinthe Ouvrart, nous a précisé que beaucoup d'adultes étaient debout et que des enfants « se calaient » entre les jambes de leurs parents. De plus, il n'y a que des actrices - la mixité est interdite - et environ la moitié des actrices ne joueront plus après la guerre. Deux autres éléments du programme sont contingents : la *Quête au profit des prisonniers* et l'interprétation par un groupe d'élèves de *Maréchal, nous voilà*.

À la recherche du théâtre perdu...

hommes. Pour que 76 rôles aient été joués sur la période par 174 jeunes et adultes, cela suppose que près d'un acteur potentiel sur deux a joué, ce qui est considérable.

Il y avait 47 acteurs et seulement 29 actrices alors qu'il y avait un tiers de paroissiennes de plus que de paroissiens. C'est que chez les femmes, les sorties du vivier d'acteurs étaient assez rapides, et pas seulement pour des raisons scolaires ou professionnelles. Les femmes, une fois mariées, ne pouvaient plus jouer, alors qu'elles pouvaient être très actives dès l'adolescence à cause des danses, ballets et chants auxquels les initiait leur institutrice, même après la scolarité obligatoire. Les célibataires en revanche pouvaient jouer autant qu'elles le voulaient. Ma cousine Jeanne Gagnet (1920-1977), qui est restée célibataire, a pu jouer — record absolu — 18 fois en 16 ans, ce qui veut dire qu'elle jouait parfois au moins deux rôles dans la même soirée.



Quelques personnages de « Marie-Jeanne » en 1956 (en réalité il y a 4 femmes pour 10 hommes – 14 si on compte les intermèdes).

Ce sont donc les hommes qui jouent le plus, et le plus longtemps si on fait abstraction de ce cas féminin. C'est la génération des « pères » qui va progressivement arrêter vers la fin de la période. Parallèlement, un noyau dur est en train de se constituer avec la génération des « enfants » (nés dans les années 30) qui joueront parfois une quarantaine d'années en tout.

Tous ces spectacles nécessitaient un écosystème subtil et ramifié, et tout ce qui pouvait être réalisé par la communauté l'était, et bénévolement. À l'équipe d'acteurs, il faut donc associer — en premier

À la recherche du théâtre perdu...

car c'est le plus spectaculaire — le décorateur⁹ Constant Fillon, qui a très bien porté son prénom dès les origines de la salle et pendant plusieurs décennies. Son rôle était crucial, car l'attrait du spectacle à l'époque et dans ce milieu tenait beaucoup à la qualité du décor (et des costumes). Il travaillait dans la salle avec des matériaux qu'il faisait parfois acheter, mais il n'utilisait par exemple que du bois ou des toiles de récupération. Il s'approvisionnait notamment chez son beau-frère Marcel Bonneau (père) dont la menuiserie était proche de la salle ; ce dernier pour sa part a été très longtemps responsable des tickets d'entrée, des réservations, du placement et de la caisse. C. Fillon n'avait pas de problèmes pour trouver de l'aide à certains moments, notamment des machinistes pour les changements de décors. Comme les spectateurs étaient sensibles aux effets de lumière, l'instituteur H. Jard a construit à la fin des années 50 un rhéostat liquide – dangereux - afin de faire varier l'intensité lumineuse.



La fabrication du costume de Claudinet, dans *Les deux gosses*, joué par Mickaël Gagnet (10 ans) au Gué en déc. 1983 :

- La chemise a été faite avec un dessous bleu d'une robe longue en organdi blanc.
- Le pantalon noir a été modifié pour lui donner le style de l'époque.
- Quant au plastron, il est fait d'après la photo, ci-dessus, du grand-père en 1902.
-

Moins spectaculaires, les actions féminines n'en étaient pas moins importantes pour autant, depuis la fabrication dans un four à pain des gâteaux vendus à l'entracte (tartelettes, chaussons aux pommes...) jusqu'à la confection de costumes ou d'un chignon comme l'illustrent deux exemples présentés dans le fonds TAV (cf. les illustrations ci-dessus et ci-dessous).

⁹ Essentiellement commerçant de son état.

À la recherche du théâtre perdu...



Les cheveux coupés de Marie-Agnès Gagnet (née en 1957) ont servi à faire un chignon pour sa cousine Jeanne Gagnet, actrice.

Même les « grandes » de l'école de Mlle Lucas ont pu être mises à contribution certaines années, pendant les récréations, pour recopier en quantité des programmes vendus 20 centimes vers 1949-1950. Il est impossible de décrire dans le détail la multiplicité des petits gestes qui rendaient finalement de tels spectacles possibles,¹⁰ mais l'on peut conclure sans conteste à la force d'une mobilisation générale de la communauté.



Programme de décembre 1949, recopié par une « grande » de l'école privée pendant la récréation, et vendu 20 centimes.

¹⁰ Dans le bulletin paroissial, des remerciements étaient régulièrement adressés par le curé aux acteurs et aux actrices, mais aussi « aux dames qui se sont préoccupées des costumes, de la pâtisserie et de tout le reste... Travail discret, mais combien utile ! » (janvier 1972).

À la recherche du théâtre perdu...

Le bénévolat ne va, de fait, pas de soi, même à la campagne, surtout quand il atteint de telles proportions.

Les curés y sont certainement pour quelque chose, notamment le premier de la période, Ernest Gadé. Sur une photo datant du début des années 30, le curé Gadé est bien campé au milieu d'une quinzaine de jeunes adultes qui probablement constituent le gros de son *Groupe Saint-Martin* de la Jeunesse Catholique. Il arrive au Gué en 1913 et y restera 34 ans. Connaissant très bien ses paroissiens, il a su entretenir, voire imposer, une cohésion communautaire très forte.



Le curé Gadé (en poste au Gué de 1913 à 1947) avec « ses gars » vers 1935

Quant aux jeunes filles ou femmes, elles sont tenues également en main, mais il faut ajouter l'encadrement de leur ex-institutrice, Mlle Lucas, encore célèbre et respectée aujourd'hui dans certains milieux. Son autorité réelle transparaît dans la posture du groupe sur la photo suivante. Son encadrement débordait de loin la limite des 13 ans de l'école obligatoire ; il pouvait même atteindre l'âge du mariage. Entre-temps, elle continuait à leur faire apprendre la danse, à monter avec elles des saynètes, des opérettes, des ballets, voire des pièces de théâtre.

Le tandem Gadé (1913-1947)-Lucas (1912-1958) a une telle emprise qu'il est en mesure d'arranger les mariages du microcosme avec une efficacité certaine. Et cette emprise va se nicher à des endroits où on ne s'attend pas à la trouver : Michel Girard relate dans l'entretien que le curé Gadé « avait fait la salle en pente au maximum parce que, comme ça, il était sûr qu'il n'y aurait pas de bals dedans ».



Mlle Renée Lucas, institutrice (au centre du premier rang) et « ses filles »

Toutes ces jeunes personnes sont donc catholiques. Surtout, une dizaine d'années plus tard, certaines auront 3 ou 4 enfants. Et leur premier devoir, selon la conception du monde à laquelle elles ont été formées, sera de leur donner une éducation chrétienne. Or, coup de tonnerre dans le ciel catholique, le gouvernement provisoire supprime en avril 1945 toutes les subventions aux « écoles libres » qu'avait accordées Pétain en novembre 1941. Pour l'Église, qui a toujours accordé une très grande importance à l'éducation des jeunes, les enjeux sont considérables. Les lois Marie et Barangé de 1951, avec le retour des aides, et la loi Debré de 1959, notamment avec la rémunération des enseignants, apporteront un retour au calme durable. En attendant, il fallait trouver rapidement une solution au niveau local, et la Vendée¹¹ connut alors une explosion de représentations théâtrales.

Au total, ces spectacles semblent avoir été globalement une réussite pour le curé et la paroisse pour répondre à l'urgence du financement des instituteurs. Nous ne disposons que de données parcellaires via le cahier de la caisse des écoles aux Archives paroissiales du Gué, mais on peut raisonnablement en généraliser les résultats sur toute la période puisqu'on sait que les séances faisaient souvent salle comble. En additionnant les recettes des 2 séances de *Mirage d'Afrique* (février 1949) : 47 932 F et celles des 3 séances du *Rosaire* (décembre 1949) : 70 391 F, formellement, ces 118 323 F auraient par exemple suffi pratiquement à payer les 12 mois de salaire de l'instituteur Paul Joguet.

¹¹ Le département, qui est aussi un diocèse, contient 305 paroisses. Le phénomène dépasse la Vendée, mais reste encore mal mesuré.

		Entrées	Sorties
Report		139.839	
4-2-51	1 ^{re} séance "Gardiennne d'amour"	14.437	
6-2-51	Frais programmes "Oberlé"		621
6-2-51	2 ^e séance "Gardiennne d'amour"	11.980	
8-2-51	De l'œuvre des campagnes	1.000	
12-2-51	Location "Gardiennne d'amour" (fascicule)		185
12-2-51	Location deiors Rabault		2889
14-2-51	Rétributions scolaires fille (1 ^{er} trimestre)	23.200	
14-2-51	Vente gâteaux pour écoles	2.580	
14-2-51	Pour les écoles (n: 126 à 140)	180	
18-2-51	Pour les écoles (L. Gaigrat)	1320	
19-2-51	Conseil Général (par Prosper Guinand)	6400	
23-2-51	Ternages Rémondan	32.365	
28-2-51	Traitement finier - M ^{re} Joyet		12.200

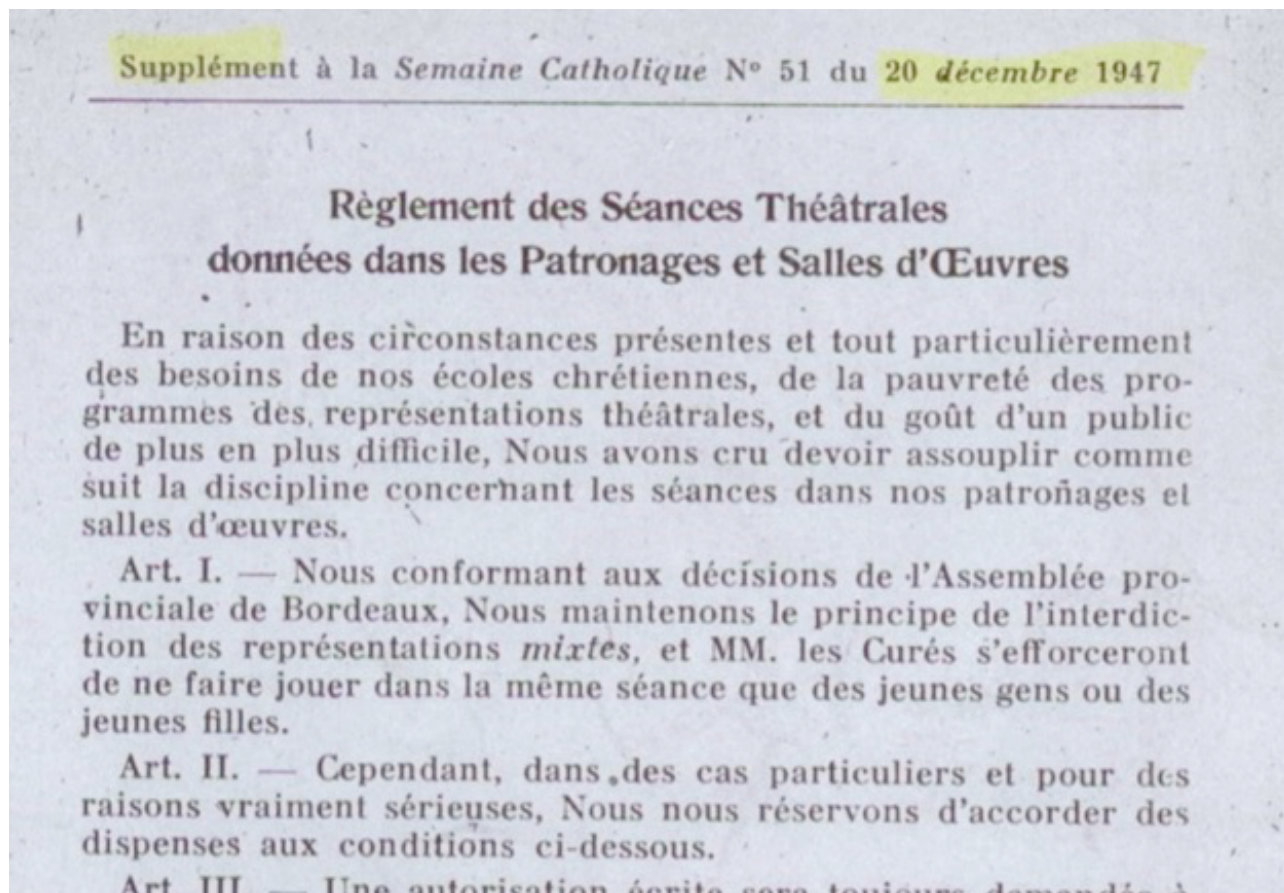
Extrait du cahier de la caisse des écoles en 1951 – Archives paroissiales

Au total, on peut considérer, malgré tout, que les séances récréatives ont été un complément significatif aux recettes habituelles des écoles privées du Gué (quêtes, dons, successions, rétributions scolaires...), même si, déduction faite des dépenses pour certaines représentations, par exemple la location de costumes, l'achat de livres, le transport de costumes et décors avec retour, la recette nette des représentations n'aura jamais suffi à payer toutes les dépenses des écoles.

Cette focalisation sur le théâtre peut surprendre, mais il est difficile actuellement d'identifier la source de l'impulsion. Les évêques restent d'une façon générale encore réticents même si une ouverture s'impose face aux nécessités. Dans le *Règlement des Séances Théâtrales données dans les Patronages et Salles d'Œuvres* de 1947, on peut lire en préliminaire des neuf articles : « En raison des circonstances présentes et tout particulièrement des besoins de nos écoles chrétiennes, de la pauvreté des programmes des représentations théâtrales, et du goût d'un public de plus en plus difficile, Nous avons cru devoir assouplir comme suit la discipline concernant les séances dans nos patronages et

À la recherche du théâtre perdu...

salle d'œuvres »¹². Le principe de l'interdiction de la mixité subsiste même si désormais des dérogations sont envisageables.



Règlement signé par l'évêque de Luçon en décembre 1947.

Avec ou sans autorisation, la mixité apparaît au Gué avec le jeune curé Bonnin en décembre 1949. La même année, en août, la kermesse de la paroisse a rapporté autant d'argent (près de 70 000 F.) que trois représentations théâtrales. Et pourtant, ces dernières ont été bien plus nombreuses au Gué que les kermesses. Le théâtre aurait-il été préféré car il offrait plus d'occasions d'édifier les paroissiens ? Quant au cinéma, l'Église le connaissait et y avait régulièrement recours, mais pouvait-il entrer en concurrence avec les séances récréatives pour renforcer les liens de la communauté ?

Manifestement, au moins les curés, et surtout les jeunes vicaires selon le père Baudry¹³, ont privilégié le théâtre ; les pères des enfants scolarisés, voire leurs grands frères ou sœurs, se sont donc retrouvés en première ligne pour jouer et contribuer ainsi au paiement de l'instituteur et des deux institutrices. Tout ceci aurait pu prendre fin en 1962 puisque on peut lire dans le bulletin paroissial de Vix de septembre 1961 : « Nos maîtres ont commencé à recevoir leur traitement de l'État »¹⁴.

¹² In *La Semaine Catholique* du 20 décembre 1947. ADV

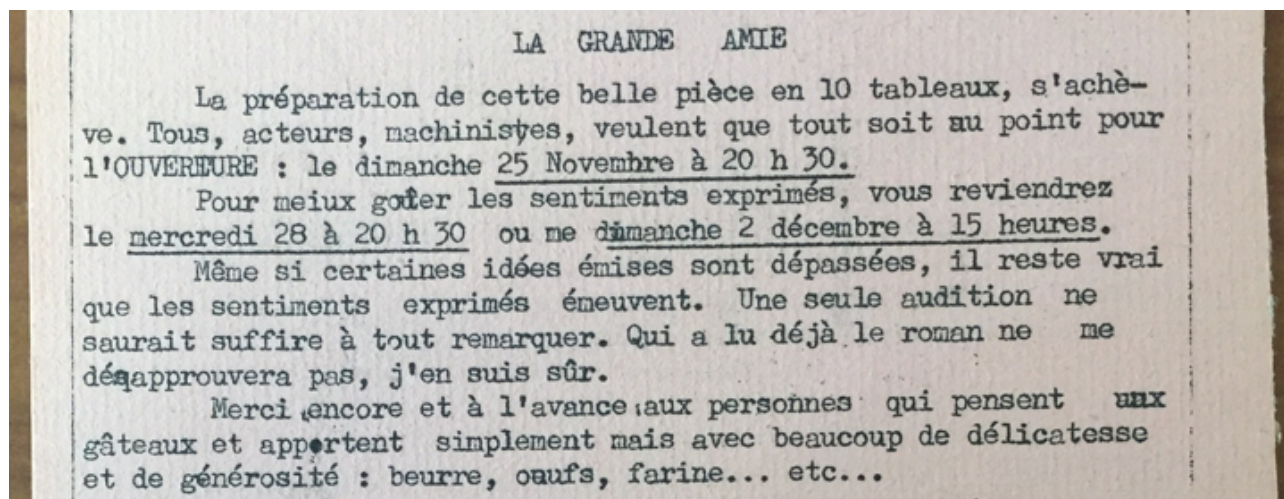
¹³ Alors ex-archiviste diocésain à Luçon.

¹⁴ En ligne, sur le site des ADV. : <http://www.archinoe.fr/cg85/bulletin.php#c=850001801&t=Vix>

À la recherche du théâtre perdu...

Mais il n'y a pas que l'instituteur à payer, et par ailleurs une paroisse a de toute façon besoin d'argent. Les activités théâtrales ont donc continué sur leur lancée, les acteurs les plus motivés jouant jusqu'en 1998. Et pourtant, le Gué a perdu son curé à demeure en 1972, puis ses deux écoles privées dans les années 90. La troupe a été *in fine* très découragée par le coût de la mise aux normes de sécurité de la salle¹⁵. Cette longévité doit probablement quelque chose au charisme d'André Ferret, forgeron¹⁶ né en 1929, acteur depuis au moins janvier 1947, conseiller municipal en 1959, metteur en scène, après le départ du curé Puaud en 1966, jusqu'en 1998, tout en étant maire pendant 24 ans à partir de 1977. C'est sa cousine germaine, qu'il a sollicitée pour qu'elle joue en 1976, Marie-Jeanne Texier, née Fillon en 1949, qui reprendra le flambeau. En 2004, le comité des fêtes commun aux Gué de Velluire et à La Taillée, ni catholique, ni laïc, lui demandera de devenir la metteuse en scène de la toute nouvelle troupe. Mais, à certains égards, ce théâtre, toujours amateur, mais sur lequel ne portait pas notre enquête, est très différent de celui des années 1950 et 1960. Nous l'excluons donc de notre présent propos.

Comme nous l'a confié le père Henri Baudry en entretien, d'une façon générale le clergé cherchait à renforcer la communauté au-delà des paroissiens assistant à la messe, voire au-delà des seuls croyants. Le divertissement est en tous cas un objectif affiché jusque dans le *Bulletin paroissial*¹⁷. Le curé ne manque pas d'y promouvoir les séances théâtrales en privilégiant un certain vocabulaire, qui flatte le penchant avéré du grand public pour une esthétique mélodramatique, dominante dans les récits populaires de la culture médiatique du XIX^e siècle et du premier XX^e siècle : drame familial, beau drame, drame émouvant, drame poignant, drame prenant, drame à suspense, émotion, héroïsme...



Extrait du Bulletin paroissial du Gué de Velluire de novembre 1962
Note : l'auteur du roman est Pierre L'Ermite, pseudonyme de l'abbé Edmond Loutil.

¹⁵ Ce ne fut pas le cas au Gué, mais la concurrence du sport, lui-même très encouragé par les curés, a pu être fatale à la survie de certaines troupes dont le vivier d'acteurs était déjà limité.

¹⁶ Fils et petit-fils de forgeron.

¹⁷ En avril 1961, par exemple, il annonce un « programme prometteur de quelques heures de bonne et saine détente ».

À la recherche du théâtre perdu...

Le côté dramatique des représentations est généralement complété ou contrebalancé par une petite comédie et quelques autres éléments de distraction pendant les changements de décors (chants de Jean Guérin qui joue aussi du violon, petits numéros comiques de Guy Ollivier...) ou à la fin de la séance (ballets, loteries, ventes aux enchères, tombolas...). Il est impensable de ne pas signaler la vente des gâteaux des demoiselles Méchin (tartelettes, chaussons aux pommes...) puisque tout le monde y pense systématiquement dès qu'on évoque le théâtre 60 ou 70 ans après. Il ne faut pas négliger en effet le côté festif des circonstances : on dépensait un peu plus facilement qu'en temps ordinaire. Il y avait les gâteaux à acheter, des verres de lait au chocolat, des tombolas, des loteries, des ventes aux enchères... De jeunes couples pouvaient par ailleurs, d'après certains témoignages, apprécier davantage la relative obscurité de la salle que ce qui se passait sur la scène. D'une façon générale, cet événement était un facteur supplémentaire de sociabilité. Tout le monde se souvient d'une salle pleine, avec beaucoup de spectateurs debout au fond et le long du mur de l'entrée. Les moments de tension dans la salle étaient palpables. La salle participait en quelque sorte, car la connivence était très grande entre les acteurs et les spectateurs ; elle était prête à pardonner les dérapages : rôles mal appris, un Jean-Charles Garreau, qui venait de mourir, et qui se relève avant que le rideau soit baissé, le fils de Marie-Jeanne Texier (3 ans à l'époque) qui a eu peur parce que quelqu'un étranglait sa mère et qui hurle « maaaaannn !!! »...



À la recherche du théâtre perdu...

Mais ce très recherché renforcement de la cohésion de la communauté, voire de l'élargissement de cette dernière, n'est pas le seul objectif auprès des paroissiens, qu'il s'agit d'édifier. Cette édification souhaitée par le clergé a-t-elle été au rendez-vous ? Difficile de trancher avec certitude, comme l'étude plus systémique du répertoire va nous le confirmer. Ce qui est manifeste en tous cas, c'est que le choix des curés successifs, qui avaient la main pour choisir les pièces, ne s'est pas porté pragmatiquement sur les œuvres dont l'Église avait encouragé la création¹⁸ et qui devaient être le substrat, dès les années 1920-30, d'un *Théâtre catholique*, conçu comme une sorte de contre-feu au théâtre estimé généralement comme immoral et dangereux. Il y avait en quelque sorte une répartition géographique des fonctions : aux écoles privées le catéchisme, à l'Église les différentes cérémonies et sermons, à la salle paroissiale le divertissement, à condition qu'il ne contrevienne pas ouvertement à la morale religieuse.

Le théâtre amateur tel qu'il a été pratiqué et vécu au Gué de Velluire peut donc légitimement être appréhendé comme un « fait social total » tellement tous les éléments constitutifs de ce microcosme (esthétique, éducatif, économique, social, religieux, festif...) étaient mis en branle. Et indéniablement il s'agissait d'une « scène dramatique où l'on joue, sans solution de continuité avec la scène du social » comme le souligne Marie-Madeleine Mervant-Roux lorsqu'elle distingue « un théâtre professionnel fondamentalement itinérant qui est d'emblée un théâtre de rupture par rapport au tissu social de la cité, et puis un théâtre amateur qui est un théâtre de centre, d'inscription dans la cité, de reconnaissance réciproque, jouant un rôle essentiel dans l'entretien des valeurs, des ordres sociaux et des codes communs »¹⁹.

Élargissons maintenant la focale, au risque de perdre le grain de la voix des acteurs et la palpitation de leur vécu, mais en tentant, par une saisie quantitative de plus grand empan, de saisir les grandes tendances d'un phénomène collectif dont Le Gué de Velluire n'est qu'un exemple parmi d'autres.

¹⁸ Avec des auteurs comme Henri Brochet, Henri Ghéon, Gaston Baty, Jacques Copeau... dont le positionnement et l'action sont étudiés par Henry Phillips dans *Le Théâtre catholique en France au XX^e siècle*. Paris, Éditions Honoré Champion, 2007 : « (...) le théâtre pouvait devenir pour l'Église une manière parmi d'autres de retrouver l'influence morale qu'elle exerçait jadis dans la société » (p. 77).

¹⁹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction » in *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Marie-Madeleine Mervant-Roux dir., Paris, CNRS Éditions, 2004, p 13 et 14.

À la recherche du théâtre perdu...

Nous nous appuyerons pour ce faire sur le recensement de plus de 614 pièces²⁰ jouées dans leur écrasante majorité de 2 à 3 fois dans les 2/3 des cas connus²¹ depuis un siècle dans 15 communes/

Antigny	85
Bazoges-en-Pareds	85
Chaillé-les-Marais	85
Le Gué de Velluire	85
La Flocellière	85
Le Sableau	85
Luçon (paroisse St-Louis)	85
Moreilles	85
Puyravault	85
Sainte-Radégonde	85
Vix	85
Saint-Aubin-du-Plain	78
Saint-Paul du Bois	49
Saint-Rémy-en-Mauges	49
Montoir de Bretagne	44

paroisses du département de la Vendée, élargi à la « Vendée militaire ». Pour des raisons évidentes de concision, la granularité de notre diagnostic pourra parfois sembler grossière, mais nos conclusions sont fondées sur un dépouillement systématique d'archives d'assez grande ampleur et résultent de tris croisés dynamiques, ce qui les rend en principe moins exposées à des biais mémoriels ou subjectifs à l'inverse de plusieurs articles que nous avons pu consulter sur le sujet²².

Premier constat : le théâtre amateur dans l'ouest vendéen est une pratique saisonnière, essentiellement d'automne, d'hiver et de début de printemps : l'essentiel des représentations ont lieu de novembre à mars, avec une forte décroissance dès avril.

²⁰ Nous choisissons d'appeler spectacles les pièces jouées une année donnée, dans un village. Si le spectacle est donné plusieurs fois à des dates très rapprochées dans ce même village, nous parlerons de représentations.

²¹ Nous précisons « cas connus », car le nombre de représentations n'a été indiqué (sur les bulletins paroissiaux ou les programmes) que pour 470 spectacles.

²² Jean-Luc Marais, « Les débuts du théâtre de patronage en Anjou 1850-1914 », in *Revue de la société d'histoire du théâtre*, n°173, 1992.

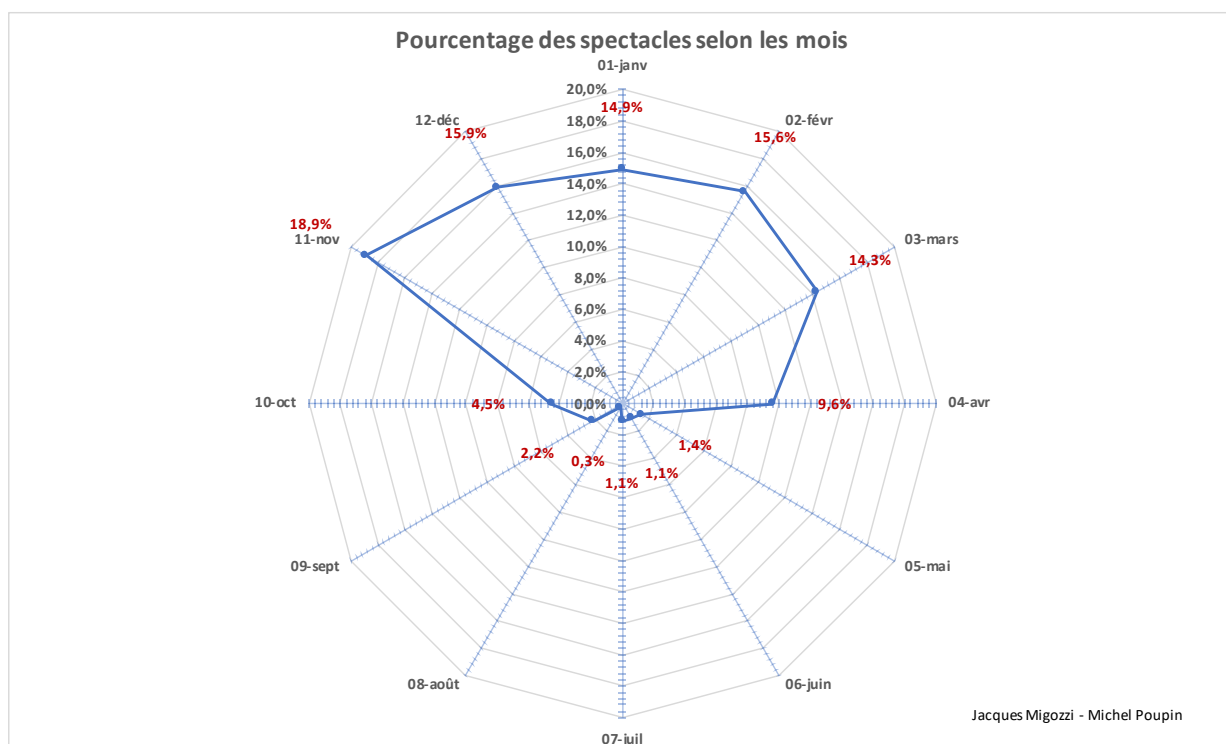
Gérard Guichard, « Le théâtre amateur dans l'Anjou rural à l'âge d'or des patronages (1920-1955) », in *Ibid.*.

Jacques Boislève, « Persistance et même renaissance du théâtre en Anjou et dans les Mauges de 1950 à nos jours », in *Ibid.*..

« Dossier : Un siècle de théâtre amateur dans les Mauges », in *Les Cahiers des Mauges, La vie des gens et d'un pays*, n° 3, 2003.

« Théâtre et Danse », *Revue 303*, Hors-série n° 86, 2005

« Festival d'Anjou : 70 ans de Théâtre », *Revue 303*, 2019



Deuxième constat : le théâtre amateur vendéen, après une phase de croissance nette durant l'entre-deux-guerres, connaît son apogée entre 1945 et 1965, puis décline indéniablement, comme l'atteste une saisie synthétique divisée en 5 séquences : avant 1920, 1920-1940, 1945-1965, 1966-1990, après 1990²³. L'intensité double entre 45-65, puis s'enclenche un fléchissement net, antérieur à la supposée fracture culturelle de mai 68, ce qui semble conforter au passage à nos yeux la thèse de Guillaume Cuchet identifiant 1965 et la fin du concile de Vatican 2 comme le début d'un « effondrement »²⁴.

Période	% Total général	Nombre des spectacles
Avant 1920	2,4%	24
1920-40	18,5%	186
1945-65	43,5%	436
1966-90	17,3%	174
Après 1990	18,2%	183
Total général	100,0%	1003

²³ Périodisation :

1. Avant la première Guerre Mondiale, les séances récréatives ou théâtrales semblent peu fréquentes.
2. Entre 1920 et 1940, elles le sont bien plus, mais la seconde Guerre Mondiale génère leur quasi-disparition.
3. Entre 1945 et 1965, le nouveau problème de financement des écoles privées porte le phénomène à son sommet.
4. Entre 1966 et 1990, malgré le désinvestissement du clergé, de plus en plus rare, et le financement désormais public des écoles privées, le phénomène perdure tout en évoluant quant à son contenu et ses finalités.

Après 1990, soit les troupes disparaissent, soit elles s'associent dans un cadre communal ou intercommunal sans aucun lien avec le clergé.

²⁴ Guillaume Cuchet, *Comment notre monde a cessé d'être chrétien. Anatomie d'un effondrement*, Paris, Seuil, 2018.

À la recherche du théâtre perdu...

Troisième constat : Ce théâtre amateur cultive un répertoire populaire, au sens où il ne se tourne que très minoritairement vers des auteurs « classiques » dont le nom est considéré comme marquant dans l'histoire canonique du théâtre (ou dans l'histoire du théâtre canonique). On retrouve certes trace de Tchekov, Racine, Shakespeare, Goldoni, Calderon, mais avec fort peu de spectacles (souvent une seule pièce a été jouée), bien inférieur en tous cas à celui de Labiche, Feydeau ou même Courteline. Seul Molière parvient à apparaître au 25^{ème} rang des auteurs les plus joués. En revanche le répertoire fait la part belle aux adaptations des grands romans populaires (au sens large du terme) du XIX^e siècle comme *Michel Strogoff*, *Les Deux Gosses*, *Les Misérables*, *Monte-Cristo*, *Le Bossu* et *La Porteuse de pain*, pour citer en ordre décroissant 6 adaptations figurant dans les 13 pièces les plus jouées... Quant aux romanciers les plus adaptés, ce sont Germaine Acremant (l'auteure de *Ces Dames au chapeau vert* et *Marions-nous !*) et Jules Verne.

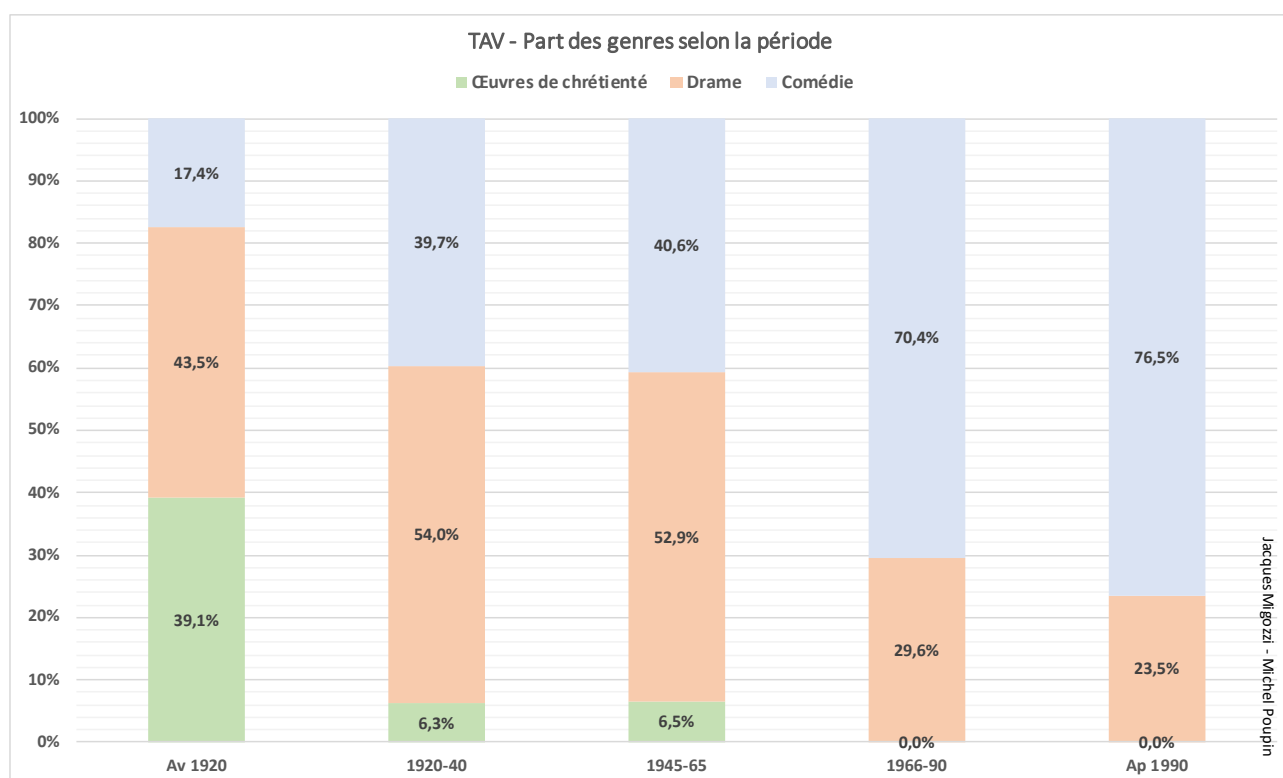
Auteurs de roman	Nombre de spectacles
Acremant, Germaine	18
Verne, Jules	17
Drault, Jean	14
Hugo, Victor	12
Montépin, Xavier de	12
Cooney, Ray	12
L'Ermite, Pierre (abbé)	12
Le Roy, Eugène	11
Decourcelle, Pierre	8
Mary, Jules	7
Dumas, Alexandre	7
Féval, Paul	7
Christie, Agatha	6
Machard, Alfred	5
Dickens, Charles	5
Wallace, Lewis	5
...	...

Si ce répertoire s'ouvre à quelques succès internationaux comme *Dix Petits Nègres*, *Ben Hur*, *David Copperfield*, *La Case de l'Oncle Tom* ou même plus surprenant *Crime et châtiment* de Dostoïevski,

À la recherche du théâtre perdu...

il n'en demeure pas moins de manière écrasante français à plus de 92 %, donc national, sinon nationaliste comme on le verra plus loin.

Quatrième constat : ce théâtre amateur vendéen est un théâtre de pièces que l'on joue et rejoue, parfois dans la même paroisse après un intervalle générationnel : un bon quart des pièces sont reprises, jusqu'à 10 fois pour Michel Strogoff à Saint-Rémy les Mauges. Le palmarès des pièces les plus jouées dessine des tendances sur lesquelles nous allons revenir : les adaptations de *Jacquou le croquant*²⁵ et *Michel Strogoff* sont joués 11 fois chacune, celle des *Misérables* 9 fois comme le succès de théâtre de boulevard *J'y suis, j'y reste* (1950) de Raymond Vincy et Jean Valmy, talonné par le mélodrame *Les Deux gosses* d'Adolphe d'Ennery et Eugène Cormon avec 8 représentations.



Mélo et boulevard, aventure et grande fresque historique, le ton est donné et ouvre la voie à un cinquième constat, majeur, sur lequel nous allons nous appesantir : ce théâtre amateur vendéen, tout incubé et impulsé qu'il soit par une église dominant la socialité villageoise jusque dans les années 60, est avant tout un théâtre de divertissement visant à séduire et rassembler un large public, et en ce sens s'avère fort peu apostolique, a fortiori après 1965, où la part de divertissement atteint les 100 % : ainsi parmi les 361 auteurs recensés et que nous avons pu à coup sûr « typer », nous n'avons pu après enquête qu'en classer que 17, soit 4,6 %, dans la catégorie que nous avons nommée « Catholiques apostoliques », rassemblant les auteurs créant des « œuvres de chrétienté » comme *Mystères*,

²⁵ On notera toutefois que sur 11 spectacles de *Jacquou le croquant*, la seule paroisse de St Rémy- les-Mauges cumule 10 spectacles sur 11, et encore que ces spectacles ne sont donnés tardivement qu'à partir de 1987.

À la recherche du théâtre perdu...

Passions, Noël, Paters..., et 20 (soit 5,4 %) dans la catégorie des « Catholiques divertissants », rassemblant les auteurs qui, tout en proposant des œuvres aimables et flattant le goût des paroissien.ne.s-spectateurs/trices pour le romanesque, le mélo ou le comique, conjuguèrent explicitement cette concession au divertissement avec une intention moralisatrice d'édification chrétienne²⁶. Parmi les 1003 pièces principales et secondaires jouées²⁷ les 44 « œuvres de chrétienté » ne représentent pareillement que 3,6 % et les « bonnes œuvres » de divertissement estampillé catholique que 10 % (119) dans les années 1960 et 1970. En bref, et contrairement à la représentation repoussoir construite par les acteurs de l'Éducation populaire – dont les militants de la FNCTA – pour justifier leur rupture, le théâtre de patronage s'avère très minoritairement apostolique et très modérément moralisateur.

Ce théâtre de divertissement s'insère en effet fondamentalement, comme l'indique l'appellation officielle figurant dans l'annonce insérée dans les bulletins paroissiaux, dans la cadre de « soirées récréatives », qui, comme nous l'avons vu dans le cas du Gué, panache différents registres pour satisfaire tous les goûts. Aussi ces soirées proposent-elles souvent, à côté d'intermèdes ou compléments de chants, musiques et danses, une pièce secondaire à côté d'une pièce principale, pièce secondaire essentiellement comique à 95 %_telle que saynète, comédie en un acte, etc. pour offrir un pendant à l'intensité dramatique du spectacle principal, pour peu que celui-ci ne soit pas déjà une comédie, un vaudeville ou une opérette.

C'est en effet, conformément à ce qu'écrivait Léon Chancerel à Jacques Copeau : « Toute action véritablement théâtrale se meut invariablement entre deux pôles : le Mystère et l'Arlequinade »²⁸. C'est entre les deux pôles du Comique et du Dramatique que se déploie au fil des décennies ce

²⁶ Nous avons néanmoins pu identifier parmi la liste des auteurs 20 ecclésiastiques :

Blanchet, Louis abbé, Bresciani, Antonio abbé, Brossard, Auguste abbé, Camille, Père, Contenson, abbé, Deyrieux, L. abbé, Donizeau, Edmond abbé, Giraud, abbé, Gratieux, abbé, Jouin, Ernest abbé, Lebardin, abbé, Martrin-Donos, Jean de abbé, Mazelier, Alfred abbé, Oger, Joseph abbé, Oudon, Noël (abbé), Pineau, Ernest abbé, Ransar, Lud. abbé, Rousseau, Louis abbé, Thibault, Auguste abbé, Verrières, Joseph des (abbé).

²⁷ Les pièces ont été classées par nos soins dans la typologie empirique suivante :

- Œuvres de chrétienté
- Comédie policière
- Comédies classiques
- Comique farcesque
- Comique militaire
- Pièces explicitement comiques
- Vaudeville
- Opérettes ou Opéras-comiques + Comédies musicales
- Drames « classiques » (Shakespeare, Racine...)
- Drames historiques
- Drames incontestablement, mais difficilement classables
- Drames lacrymogènes, correspondant à l'esthétique du Mélodrame
- Drames militaires
- Drames où priment l'Aventure/l'Action
- Drames policiers.

²⁸ Cité par Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le répertoire des amateurs. Ethnographie du texte dramatique », op. cit., p 124.

À la recherche du théâtre perdu...

répertoire populaire, et ce de manière explicite puisque les programmes spécifient très majoritairement le genre (exemple : Comédie ou Drame) voire le sous-genre (exemple : « Comédie-bouffe en un acte pour jeunes », « Drame historique en 5 actes ». Du côté du Comique, statistiquement majoritaire à 57,4 %, on retrouve toute la gamme, de la comédie de mœurs au registre de la farce (4,6 %), en passant par la comédie policière (2,1 %) ou la comédie militaire (2,6 %), avec une prédilection marquée pour le théâtre de boulevard surtout si nous l'amalgamons au vaudeville (6,2%)²⁹. De manière parente, on peut rattacher au pôle dramatique³⁰ un large spectre : Drame militaire (1,1 %), Drame historique (9,4 %), Drame policier (0,6 %), Drame à base d'action/d'aventure (5,4 %), Mélodrame (10,2 %)³¹. Il est à noter que ce macro-registre du dramatique, même s'il est minoritaire quantitativement sur l'ensemble des 614 pièces, principales et secondaires confondues, est proportionnellement davantage représenté dans la catégorie des pièces principale (50,5 % de drames — moyenne de la période — pour les pièces principales contre 2,8 % pour les pièces secondaires), et englobe la plupart des pièces les plus fréquemment jouées preuve du prestige/du crédit symbolique qui semble lui être attaché.

Une dernière considération, qui saute aux yeux lorsque l'on compare les statistiques des 5 séquences chronologiques : ce théâtre populaire de « la France profonde » est un sismographe de « l'esprit du temps », au sens d'Edgar Morin dans son célèbre essai pionnier, car le répertoire semble évoluer au rythme de son époque. En témoigne d'une part la proportion relativement importante de 10 % entre 1920 et 40 de pièces explicitement désignées comme « patriotiques » ou « militaires »³², le répertoire de l'entre-deux guerres restant durablement marqué par un imaginaire national sinon nationaliste hérité des débuts de la Troisième République, imaginaire ancré dans la mémoire collective par les souffrances de la Grande guerre à laquelle la paysannerie de l'Ouest, on le sait, a payé un lourd tribut. On peut d'autre part constater la montée en puissance du registre du théâtre de boulevard ou de café-théâtre à compter des années 60, qui supplante définitivement le « vieux » répertoire dramatique, dès lors que l'émission « Au théâtre ce soir », grand succès de l'ORTF, a imposé par son rayonnement médiatique un modèle codifié de théâtre grand public *middlebrow* (diraient nos collègues anglo-saxons).

²⁹ Même si souvent l'absence de mention sous-générique ou le peu d'indicialité du titre quant au sous-genre d'affiliation ne permette pas de distribuer la majorité des titres selon une typologie fine.

³⁰ Même remarque que pour la note précédente.

³¹ Là encore, avant 1966, il n'y a pas de domination des drames religieux et/ou historiques à visée édifiante, contrairement à certaines affirmations valant pour critique de militants de l'Éducation Populaire laïque.

³² Le fait que l'épithète « militaire » soit accolé au terme « comédie » pour désigner le comique troupier à côté du « drame militaire » n'invalide pas notre hypothèse d'un consensus cocardier, car le rire rassembleur propose souvent l'avers grotesque de l'héroïsme épique, selon une logique carnavalesque dont Mikhaïl Bakhtine a pu souligner la cohérence.

À la recherche du théâtre perdu...

Nous n'aurons garde de conclure cet exposé de travail par des propos définitifs, qui extrapoleraient nos constats et nos quelques hypothèses à l'ensemble du théâtre amateur français au XX^e siècle. D'une part parce que l'investigation et la collecte sont loin d'être achevées sur le territoire pris pour périmètre de référence, en l'occurrence la Vendée militaire. Ensuite et surtout parce que les conclusions provisoires ici présentées demandent à être mises en regard de manière contrastive avec des enquêtes similaires et recourant aux mêmes outillages méthodologiques et techniques, afin de faire la part de la généralité représentative du phénomène observé ou de sa spécificité territoriale et culturelle. Le cas d'école du théâtre amateur vendéen nous paraît en tous cas emblématique d'une facette de la culture médiatique trop peu étudiée : il atteste en effet du pouvoir popularisant des médias fondés sur la performance, comme le théâtre ou la littérature orale, qui ont participé de l'avènement d'une première culture médiatique pré-audio-visuelle, et qui ont subsisté bien plus longtemps au XX^e siècle qu'on ne le postule souvent, malgré l'hégémonie médiatique du cinéma et de la radio d'abord, de la télévision ensuite. C'est à la recherche de ce théâtre perdu que nous sommes partis modestement du côté du Gué, de la Flocellière, etc.

jacques.migozzi@unilim.fr

michel.poupin@unilim.fr