



**HAL**  
open science

## Le Théâtre du Peuple et les enfants de Bussang, mémoire de Licence

Valérie Thackeray

► **To cite this version:**

Valérie Thackeray. Le Théâtre du Peuple et les enfants de Bussang, mémoire de Licence. 2009.  
hal-04019985

**HAL Id: hal-04019985**

**<https://hal.science/hal-04019985>**

Submitted on 8 Mar 2023

**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.

Copyright

# LE THÉÂTRE DU PEUPLE ET LES ENFANTS DE BUSSANG

## Introduction

Depuis 2005, le Théâtre du Peuple de Bussang accueille un nouveau directeur artistique, Pierre Guillois, qui depuis s'est installé dans le village et il est le premier à développer ainsi une présence à l'année. Le nombre de spectateurs augmente d'année en année jusqu'à un record de battu l'été 2008 pour le *Ravissement d'Adèle* de Remi De Vos et suite à ce succès, le directeur entame cette année son deuxième mandat, d'une durée de trois ans. Il cherche à se retrouver l'utopie originelle du Théâtre de Bussang telle que l'avait voulue Maurice Pottecher lorsqu'il l'a fondé en 1895, qui consiste à faire un théâtre « pour tous ». En effet, la création de ce théâtre s'inscrit dans un mouvement de décentralisation du théâtre et, selon les théoriciens de la démocratisation du théâtre au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, dont Romain Rolland, qui a été « promoteur de l'expérience de Bussang »<sup>1</sup>, le renouveau du théâtre passe par la création d'un théâtre populaire. C'est dans ce contexte artistique et politique que Pottecher crée un théâtre dans son village natal de Bussang, et qui lui permet de concilier l'intérêt pour « l'éducation populaire, l'expérimentation littéraire, et la culture de masse »<sup>2</sup>. La particularité du projet de Pottecher réside dans l'idée de faire un théâtre « pour tous », c'est-à-dire- qui puisse réunir dans un même public, des personnes issues de classe et de milieux différents. Pierre Guillois se veut dans la continuité de ce projet, et ainsi respecte certains principes fondamentaux, tels que la participation de comédiens amateurs et professionnels, et il fait également participer des enfants du village eux des représentations de l'été.

C'est le sujet retenu ici : les enfants sur la scène du Théâtre du Peuple. Qui sont ces enfants, et quelle importance leur est-elle accordée ? Leur présence n'est pas anodine ; un premier étonnement m'est venu en lisant une interview de Pierre Guillois dans laquelle il a insisté sur la présence des enfants comme élément du caractère populaire. Peut-on alors comprendre leur présence en fonction d'une tradition propre au Théâtre du Peuple ? Ou bien leur participation a-t-elle une signification particulière au regard d'une interprétation de l'utopie pottecherienne ? Le théâtre propose également un atelier d'enfants tout au long de l'année, et je me demandais quels en étaient les liens avec les représentations, si les élèves de cet atelier étaient également les figurants dans les pièces. Ces enfants étant scolarisés en primaire, je me suis demandé quelle pouvait être la nature des contacts entre l'école de Bussang et le Théâtre du Peuple, d'autant plus que certaines sources, telles que le film de Richard Lioger<sup>3</sup>, donnaient des éléments que j'avais interprété comme étant les

---

1 LEVERATTO Jean-Marc, «le théâtre du Peuple de Bussang, histoire et sociologie d'une innovation», *Vingtième siècle*, 83, Juillet-septembre 2004, p. 10

2 Ibid.

3 LIOGER Richard, *Le peuple du théâtre*, 1998

indices d'un éventuel lien avec le milieu scolaire, notamment en donnant la parole à Christiane Lallemand, institutrice au village et également actrice amatrice du Théâtre du Peuple. Il existe parallèlement un atelier de théâtre pour les enfants de Bussang, organisé par l'école, dont je ne comprenais ni la nature et ni le lien avec le Théâtre du Peuple. Peut-être la présence des enfants sur la scène était-elle liée à un lien particulier entre le théâtre et le milieu scolaire. C'est hypothèse s'est avérée fautive et réductrice, mais il en restait donc d'autres à démêler, l'interrogation principale portant sur la spécificité de la participation des enfants aux représentations de l'été ; comment ils entrent en contact, et ce que cela représente pour chacun des partis concernés.

Dans le cadre d'un stage de terrain, nous – les étudiants en troisième année de licence d'ethnologie de l'université Paul Verlaine, à Metz – nous sommes rendus à Bussang, et avons séjourné du lundi 2 au vendredi 6 mars 2009 à l'auberge du théâtre où logent à l'année certains membres du personnel administratif du théâtre et l'artiste en résidence. L'auberge est située dans le village même, sensiblement à la périphérie, entre le théâtre et la place principale. Malgré la cohabitation, on ne peut pas qualifier la démarche d'observation participante, dans le sens où la durée du stage ne coïncidait pas avec les dates des événements dont l'observation aurait été utile. En effet, les ateliers d'enfants avaient lieu le samedi matin, soit le lendemain de notre départ, et l'atelier d'enfants organisé par l'école avait bien lieu le mardi à la salle des fêtes de Bussang, seulement je ne l'ai appris que le mercredi lors d'un entretien. De plus, les représentations n'ont lieu que l'été. Parmi les éléments intervenus dans l'orientation du choix de mon sujet, il y a notamment le film réalisé par Richard Lioger<sup>4</sup>, et des interventions en amont du stage de la part de la trésorière du Théâtre, Sylvie Tuallion, et de la conseillère théâtre Annabelle Poincheval.

La matière principale de cette « enquête » repose surtout sur des entretiens, parfois formels, pris sur rendez-vous, ou plus informels, improvisés en fonction des rencontres. La plupart de mes entretiens sont collectifs, issus d'une collaboration avec d'autres étudiants du fait de la similitude de nos sujets d'enquête, ou de la présence de plusieurs « contacts », comme ce fut le cas lorsque nous interrogeons une famille.

Ce dossier se structure simplement autour de trois « pôles » - si on peut dire - du rapport des enfants au Théâtre du Peuple : le théâtre, l'école et les familles. Tout d'abord je présenterais le statut des enfants ; leur place parmi les acteurs, et l'importance que le théâtre leur donne. Dans un deuxième temps je reviendrais sur la nature des contacts entre le Théâtre et l'école de Bussang, et son rôle éventuel dans le rapport des enfants au Théâtre du Peuple. Enfin, du côté des familles : comment la famille perçoit la participation de ses enfants, ou en quoi le milieu familial peut influencer le rapport des enfants au théâtre.

---

4 LIOGER Richard, op. cit.

## I - Les enfants sur la scène du Théâtre du Peuple

### A- Le statut des enfants

Il s'agit d'enfants de Bussang et environs, qui ont entre 7 et 11 ans, et qui participent l'été aux représentations de l'après-midi du Théâtre du Peuple. La limite d'âge de 11 ans (environ) tient du fait à la fois des possibilités d'investissement des enfants – qui comme le fera remarquer Bérénice<sup>5</sup> (en classe de 6ème) deviennent plus réduites du fait de l'entrée au collège et de la modification de l'emploi du temps – mais surtout d'une volonté du Théâtre : « *c'est qu'il faut qu'ils soient petits* », explique Pierre G<sup>6</sup>, directeur du Théâtre.

### **Le mélange**

Les enfants participent au spectacles du Théâtre du Peuple et sont présentés comme un élément du caractère « populaire » des représentations, qu'il convient de comprendre ici dans le sens de « mélange » : « *C'est très important le mélange. Non mais c'est vrai, c'est très important le mélange, pour Pottecher aussi.* ». Le travail du directeur se veut dans la continuité du projet originel de Maurice Pottecher, le fondateur du Théâtre du Peuple, qui voulait faire un théâtre « *accessible à tous, au peuple entier; sans exclusion de caste ni de fortune* »<sup>7</sup>, c'est-à-dire pour un public issu d'un brassage social, où les différences de classe n'apparaîtraient plus. Aujourd'hui, selon Pierre G., il s'agit davantage d'un mélange entre « *public de la ville* » et « *public des vallées* » que de classe, mais il reste l'idée de concevoir le public comme un ensemble hétérogène. Dans la recherche d'un théâtre pour tous, la présence des enfants sur la scène du Théâtre est devenue un élément d'égale importance à la participation des comédiens amateurs, dans le sens où elle ajoute le « *mélange* » des générations, en représentant tous les âges sur la scène du théâtre. Et c'est en cela qu'elle est également devenue une des rares contraintes d'écriture pour les auteurs auxquels le directeur commande des pièces : « *je leur dis : [...] "faites ce que vous voulez ; vous avez cette distribution d'amateurs et professionnels, mettez des enfants"* ».

Les enfants font partie intégrante de la distribution qui comprend donc « *les amateurs et les professionnels, les enfants - éventuellement les figurants. [...] C'est toujours pareil : il y a quatre ou cinq acteurs professionnels dans la distribution, et il y a une dizaine d'amateurs. Plus des enfants.* »

Cependant, contrairement à d'autres caractéristiques du Théâtre, comme la participation des

---

5 Voir en annexe l'entretien avec Charles et Bérénice

6 Voir entretien avec Pierre Guillois, en annexe

7 POTTECHER Maurice, d'après DUFETEL Jacques, « Maurice Pottecher et la création du théâtre du peuple de Bussang, 1895-1914, in F-Yves Le Moigne (dir.), *patrimoine et culture en lorraine*, Metz, ed. Serpenoises, 1980, p 438

amateurs, le statut des enfants ne figure pas dans le cahier des charges : « *les enfants c'est en plus* » (Pierre), ce qui est étonnant au regard du fait que leur présence est associée par la même à une tradition du Théâtre et une pratique ancienne : « *c'est comme ça depuis des années* ». Les informations manquent ici pour évaluer la dimension historique, mais un enfant joue dans *Le cercle de craie caucasien*<sup>8</sup>, donné en 1998, mais pour remplir un rôle, et ne fait pas partie d'un groupe en soi. Le groupe enfant est plus récent : c'est Pierre Guillois lui-même qui l'a instauré en arrivant à Bussang, il y a trois ans.

Il faut donc dissocier le groupe enfant des jeunes comédiens et ce groupe a un statut particulier au sein de la distribution.

### **Le recrutement**

Leur sélection ne suit pas les mêmes principes que celle des comédiens amateurs car les exigences de leur rôle ne sont pas les mêmes et le statut des enfants, quoiqu'il ressemble en certains points à celui des amateurs, ou à celui des figurants, est pourtant différent, tant sur le contenu de leur rôle, que sur leur mode de participation.

A la différence des comédiens amateurs, leur recrutement ne se fait pas directement dans les ateliers – qui sont une condition nécessaire aux comédiens amateurs. Il y a bien un atelier d'enfants organisé par le théâtre, animé par Pierre Terzian, metteur en scène et artiste en résidence au Théâtre du Peuple pour l'année 2008-2009. Il a en charge les ateliers organisés par le Théâtre, la mise en scène du spectacle de l'été prochain – pour une pièce écrite par Pierre Guillois dont il n'avait encore au moment de notre rencontre que le thème général – et les interventions en milieu scolaire et carcéral. Parmi les ateliers proposés par le Théâtre, il y a l'atelier d'enfants, le samedi matin de 9h à 11h, mais il fonctionne indépendamment du spectacle de l'été, et obéit à des lois qui lui sont propres. L'atelier pour enfant se situe dans un autre registre que le spectacle de l'été ; le travail ne se fait pas dans ce but, ce qui est l'inverse des ateliers pour adultes qui sont un passage obligatoire pour les amateurs souhaitant participer l'été. En effet, les thèmes choisis pour le travail dans l'atelier de théâtre sont différents de celui du prochain spectacle (les croisades) et ils relèvent d'autres critères, liés à un enseignement artistique.

Il y a cependant un lien indirect entre l'atelier enfant et le spectacle, dans le sens où « *on en a un certain nombre [d'enfants] qui joue toujours l'été* » mais « *c'est beaucoup plus large* ». La plus part des enfants du spectacle n'auront pas fait l'atelier et leur recrutement se fait dans les écoles, ce qui au moment de l'enquête n'avait pas encore eu lieu : « *on va faire passer des prospectus en mai... mai-juin* », dans les écoles de Bussang, et environs, « *des villages à côté, d'Alsace et tout*

---

8 BRECHT Bertold, *le cercle de craie caucasien*, 1945

ça. » (Pierre G.).

### **La répartition des rôles**

Il n'y a pas de sélection comme c'est le cas pour les comédiens amateurs et la condition de leur participation repose davantage sur « *une question de disponibilité* » (Pierre T.), selon les dates de vacances de chacun ; « *c'est qui peut quoi. Qui peut le faire* ». La répartition des rôles se fait selon un système d'alternance où différents groupes d'enfants participent à une même pièce. Ainsi, ils étaient une cinquantaine d'enfants cet été dans le *Ravissement d'Adèle* de Rémi De Vos, et « *comme on alterne, ils étaient dix par représentations* » (Pierre G.) dans le rôle d'écoliers. Ces alternances permettent à la fois à un plus grand nombre d'enfants de jouer, et surtout de tenir compte de la législation concernant le travail des enfants car « *on peut pas faire les faire jouer plusieurs soirs<sup>9</sup> de suite* » (Pierre G.). Cette exigence est satisfaite au mieux avec la complicité des familles et « *la tradition* » comme support de légitimité. La participation des enfants au spectacle se fait sur la base d'une négociation entre le théâtre et les enfants, et cela suppose une entente avec les familles.

### **Entre comédiens et figurants**

Les enfants ne sont pas sélectionnés comme les acteurs amateurs, « *parce que les enfants, ils vont faire des choses simples* » (Pierre T.), quoique les avis divergent sur l'importance de leur jeu ce qui rend leur statut au près des autres acteurs quelque peu ambigu.

Leur rôle pourrait être rapproché de la figuration de part le faible nombre de répliques, seulement en posant la question j'ai obtenu des réponses différentes et quelque fois assez vives, comme celle de Christiane L : « *ah non c'est absolument pas de la figuration ! Puisqu'ils jouaient tout autant que nous [comédiens]. Avec des vraies scènes complètes !* ». Les rôles des enfants ressemblent à ceux des autres comédiens amateurs en terme de présence sur la scène, ainsi que dans leur investissement personnel par lequel ils montrent « *une vraie rigueur de comédiens* » (Christiane L.) - quoique les enfants aient un autre discours sur ce point ( voir p.16). En même temps, d'autres discours se font plus relativistes, en mettant en parallèle par exemple l'importance du rôle des enfants avec celui des autres comédiens amateurs qui ont des « *putains de rôles* » (Pierre T.), ce que confirme Christiane L. en termes plus choisis.

Cette comparaison des rôles met en évidence le fait que la responsabilité du comédien vis-à-vis de son rôle n'est pas la même dans le cas des enfants, ou des comédiens amateurs, et que leurs rôles ont des enjeux différents. De plus, les enfants ne sont évoqués qu'au pluriel, même si

---

9 Il y a là une contradiction : le *ravissement d'Adèle* était représenté l'après-midi. Le spectacle du soir était joué par des professionnels.

Christiane par exemple, évoque le fait que certains enfants dans le *Ravissement d'Adèle*<sup>10</sup> avaient un prénom, qu'elle ne mentionne d'ailleurs pas : « *c'était des réactions de groupe en fait. Lever le doigt, euh... regarder. Et il y avait quelques uns – oh c'était pas des grands rôles – quelques uns qui avaient un prénom, qui avaient des paroles à dire. (...) Déjà dans Ubu*<sup>11</sup> *d'ailleurs, ils faisaient des soldats, des estafettes – enfin des estafettes : ils allaient porter des messages, enfin, c'était vraiment des comédiens là, c'était pas du tout des figurants !* »

Ainsi, même en étant valorisés dans leurs rôles, les enfants ne sont perçus que comme un collectif, indépendamment de leurs qualités individuelles. La valorisation de leur rôle de comédiens fait l'objet de discours divergents et plus ou moins nuancés, mais tous concordent à désigner les enfants uniquement comme un groupe et leurs interventions sont désignées comme des « *moments collectifs* » (Pierre T.) ; ici le groupe prime sur leurs éventuelles qualités de comédiens qui n'entrent pas en compte dans leurs rôles.

## **B- L'encadrement professionnel**

### **Les répétitions**

La spécificité du groupe d'enfant par rapport au reste de la distribution se ressent d'autant plus qu'il implique une organisation particulière en ce qui concerne la répartition des tâches et la division du travail. En effet, la responsabilité de ce groupe est confiée à un professionnel : « *c'est quelqu'un qui vient en mai* » ( Pierre G.), à l'approche des premières répétitions pour le spectacle de l'été, et qui « *s'occupe des enfants* ». Ceci n'est pas sa seule responsabilité, mais il semblerait aux dires du directeur qu'il en a néanmoins l'exclusivité. C'est que la participation des enfants engendre un ensemble de responsabilités supplémentaires que le directeur décrit – peut-être avec quelque ironie – comme étant « *un enfer !* » et qu'il préfère déléguer à un assistant. La délégation des tâches se fait sur deux niveaux : à la fois sur les activités que l'on pourrait qualifier d'annexes ( telles que « *appeler les parents* ») et sur le travail avec les enfants eux-mêmes pendant les répétitions, qui comporte également ses inconvénients : « *Ils me rendent dingue les mômes ! Ah il faut être là, il faut s'en occuper... Alors il y en a qui s'en occupent très bien, tous les ans j'ai un assistant qui s'en occupe très bien* ». Ainsi Pierre prend en charge les premières répétitions et ensuite délègue le travail à son assistant.

Cette division du travail rappelle la délégation du « sale boulot » telle que décrite par Everett Hughes<sup>12</sup>, qu'il faut cependant relativiser ici dans le sens où il ne semble n'y avoir rien ni de

---

10 DE VOS Remi, *Le ravissement d'Adèle*. Mise en scène de Pierre Guillois, 2008.

11 JARRY Alfred, *Ubu Roi*, 1895. Mise en scène de Pierre Guillois, Théâtre du Peuple, 2006.

12 HUGHES Everett, *Le regard sociologique*, Paris, ed. EHESS, 1996, p. 81.

dégradant dans le travail avec les enfants, au contraire puisque leur présence est recherchée. De plus, l'assistant est valorisé d'une part par la reconnaissance des savoir-faire propres à son travail (parce que « *c'est compliqué* ») et des qualités spécifiques qu'il implique, comme la « *patience* » ; et d'autre part, par l'auto-dévalorisation du directeur qui met en avant ses torts : « *ah moi je suis très nul avec les enfants* » et les conséquences : « *donc ils [les enfants] sont toujours stressés avec moi !* ». Ceci lui permet de justifier la délégation du travail, qu'il présente sous un angle avantageux. Toutefois, il y a une similitude dans le fait de confier un travail indésiré à un inférieur hiérarchique, soit ici à un professionnel « *assistant* », employé dans ce but.

### **Le théâtre comme technique du corps**

L'apparente dépréciation du travail des enfants lors des représentations semble paradoxale au regard ce qu'il se passe dans l'atelier d'enfants où ils sont au contraire très valorisés. En effet, ces élèves semblent avoir des avantages particuliers du fait même de leur jeune âge. Pierre Terzian, qui travaille avec eux vante leur « *disponibilité de jeu* » qui diffère de celle de l'adulte. C'est-à-dire qu'il admire la facilité de ces enfants d'aller et venir entre imaginaire et réalité « *en deux secondes ! Ça les enfants ils ont aucun problème* », ce qui les distingue des adultes : « *C'est quelque chose de magique et c'est quelque chose que tout acteur rêverait d'avoir. [...] C'est quelque chose d'instinctif. Du coup t'es en train de jouer... T'as cinq piges et t'es en train de jouer ou un pirate en train de tuer quelqu'un, et ta mère t'appelle pour bouffer et tu dis "ouais ouais ! On arrive !" et hop ! tu retournes dans le jeu. Ca c'est quelque chose pour un acteur qui demande un effort... hallucinant.*<sup>13</sup> ». L'enfant apparaît ici comme un être à part, doué de qualités innées et d'un potentiel artistique exceptionnel ce qui contraste avec leur anonymat lors des représentations de l'été.

Le contenu de l'enseignement porte sur cette distance entre « *jeu et vie* » que l'élève apprend à contrôler, à passer de l'un à l'autre de façon volontaire et non plus sur le mode de la spontanéité du jeu tel qu'il peut se dérouler dans une cour de récréation : « *Ce qu'il fait essayer de leur apprendre, [...] c'est de pouvoir re-faire. Tu vois ? De faire que c'est la différence entre la cour d'école et l'atelier; c'est que... bon ben tu joues, et si tu rates ton entrée tu la refais. Et ça... (...) c'est très difficile à décrire comme ça.* ». L'apprentissage passe par le biais de l'imaginaire, c'est-à-dire qu'il faut raconter une « *histoire* » qui donne sens aux gestes et permet leur contrôle : « *il va se passer quelque chose, qui est qu'ils peuvent se servir de leur intensité quoi* ». L'inscription des gestes dans une « *histoire* » permet de les médiatiser, en créant une référence symbolique qui fait qu'il y a un retour possible sur ces gestes, et leur répétition (« *pouvoir re-faire* »). Le but ici étant pour l'enfant d'avoir « *conscience de ce qu'il fait* », mais également d'avoir conscience du jeu des autres. En effet,

---

13 Entretien avec Pierre Terzian, voir en annexe



une référence symbolique peut inclure un groupe, dont les membres ont l'obligation de jouer sur un rythme commune et ainsi par exemple « *tu vas devenir une fleur tout le monde ensemble* ». Le fait de pouvoir revenir sur une action, de la reproduire, ou de retourner dans la même « *histoire* » suppose également une nouvelle gestion du « *temps* » dont la prise de conscience fait également partie par de l'apprentissage de part les techniques employées. Le théâtre apparaît ici avant tout comme une technique corporelle et l'éducation artistique est avant tout une « *éducation physique* » au sens où l'entend Mauss<sup>14</sup>, et elle suit les mêmes principes d'apprentissage. En effet, l'acquisition du savoir artistique se fait par l'extérieur, soit par imposition – lorsque l'intervenant pose le cadre imaginaire en proposant les « *histoires* », ou donne des consignes – et également par imitation : « *en fait moi je gère le truc, et eux ils doivent faire exactement ce que je fais. Mais tout. (...) Ils sont seulement concentrés sur le fait d'imiter, mais du coup ils reproduisent le temps que ça demande* ». La relation pédagogique suppose ainsi « *confiance* » et « *autorité* »<sup>15</sup> que l'on devine lorsque Pierre évoque les hurlements synchronisés que lui renvoient les enfants lors des séances d'imitation<sup>16</sup>.

Le travail des enfants donne lieu à une représentation en fin d'année, qui ne prendra pas la forme d'une « *spectacle de fin d'année* », idée qui déplaît à Pierre (« *c'est de la mouise* ») mais plutôt d'un « *atelier ouvert* » c'est-à-dire « *un truc où y'aura des gens, mais nous on travaille comme d'hab'* ». Ici c'est davantage le travail de comédien qui compte, que le spectacle, ce qu'on peut comprendre à partir de ce qu'il pense plus généralement du métier de comédien. Pierre conçoit le travail d'acteur comme une performance, une technique. Il admire les acteurs russes : « *Tu vois très bien comment c'est organique. C'est-à-dire comment en fait un rire c'est juste le diaphragme qui fait des aller-retour, et comment c'est physique, comment toute émotion a un point de départ physique, technique.* ». A une autre échelle, ici aussi c'est leurs qualités de comédiens qui priment, « *C'est vraiment sur le jeu quoi* » (Pierre T.)

### **Conclusion intermédiaire.**

Ainsi il y a deux discours opposés, et les compétences artistiques des enfants valorisées dans l'atelier n'entrent pas en compte dans leur intervention l'été. Sur la scène c'est avant tout la « *forme enfant* » qui prime, plutôt que leur talent de comédiens qui paraît secondaire. Les enfants n'existent que dans leur extériorité, c'est-à-dire de part leur taille, et le groupe qu'ils forment. Ces enfants sont interchangeables et leur identité est noyée dans le collectif.

« *C'est "les" enfants" quoi* » (Pierre T.)

---

14 MAUSS Marcel, *les techniques du corps*, 1934, chap 1.

15 Ibid.

16 Il aurait été utile de compléter cet entretien par une observation de l'atelier, ce qui n'a pas pu se faire.

## II – L'école de Bussang

Le recrutement des enfants se fait par l'école, ainsi il convient de vérifier la nature des liens entre le théâtre du Peuple, et le milieu scolaire.

### A – Des contacts distanciés

#### **Une indépendance revendiquée**

« Ah ben non, non, alors là ! S'il y a bien un théâtre en France qui n'a pas de lien avec les scolaires, c'est bien le nôtre ! » s'exclame Pierre Guillois<sup>17</sup>. Il tient un discours accusateur envers les théâtres qui font du commerce avec les scolaires pour « gonfler leur chiffre » en les attirant avec des « programmations [...] faites pour les profs de français ». Il ajoute que « Nous on a pas ce problème : on peut pas travailler avec les scolaires. ». Cependant la question du rapport avec les scolaires représente un « problème » dont il est dispensé, et le théâtre semble vivre cette indépendance sur le mode du privilège et de la liberté : « c'est une grande chance ! » (Pierre G.). Il s'insurge contre les conséquences sur le public visé, quoiqu'il ne mette pas en doute la qualité des spectacles : « moi ce que je trouve pire ! C'est qu'on dégoûte les enfants avec ce genre de truc parce que... parce que même si la pièce est bien ! Je veux pas dire qu'on leur refourgue des trucs pas bien, mais si jamais c'est en temps scolaire, c'est super dur pour un ado d'accéder au spectacle. »

Il apparaît que la superposition des temps scolaire et artistique constitue un obstacle pour le jeune spectateur, peut être du fait des systèmes de valeurs sensiblement différents des institutions en présence, soit ici l'école et le théâtre. D'autant plus que la conséquence présentée, le dégoût, est à l'opposé de ce qui est recherché par le théâtre : convaincre un public.

#### **Des liens épars**

La dissociation est revendiquée par les deux partis. Ce qui m'avait étonné, vu que le logo du Théâtre du Peuple est inscrit sur la fenêtre de l'école, en lettres rouges, visibles depuis la rue. De plus, il y a une reproduction du cadre de scène du Théâtre du Peuple dans la cour d'école, sous un préau avec en banc en dessous. Il y a un lien matériel, empiriquement constable et évident, c'est que les bureaux de l'administration du théâtre se trouvent « à l'école » – comme l'indique une affiche pour la promotion des visites guidées sur un mur extérieur du Théâtre.

Les bureaux du théâtre se trouvent dans l'enceinte de l'école car il s'agit de locaux de la mairie qui subventionne le théâtre. La cohabitation de l'administration du théâtre et de l'école est

---

<sup>17</sup> Voir entretien en annexe

rappelée par leurs boîtes aux lettres accolées sur le grillage de l'école. Cependant, l'école de Bussang ne se sent pas davantage concernée par le Théâtre. Ainsi la directrice de l'école primaire, dès le premier contact par téléphone, m'a envoyé me renseigner à l'office du tourisme car l'école n'a « rien à voir » avec le Théâtre. De même une institutrice de maternelle m'a appris que j'étais dans l'erreur en cherchant un quelconque lien avec les scolaires, après quoi nous avons parlé un moment car elle-même s'y rend tous les étés, et que ses filles font partie du groupe d'enfants. Elle-même suit les enfants dans les coulisses du théâtre pour l'encadrement pendant les représentations, lorsqu'ils ne jouent pas. En effet, de nombreux enseignants en activité ou retraités participent à l'organisation des spectacles de l'été, ou sont eux-mêmes comédiens amateurs. Une explication possible est la spécificité de emploi du temps de l'éducation nationale qui concorde avec l'investissement de temps demandé par les répétitions au théâtre (« on leur demande d'être libre deux moi »<sup>18</sup>), mais cela peut sans doute se comprendre également en fonction de leur capital culturel.

Les contacts entre l'école et le théâtre sont plus ponctuels et indirects, et se font par exemple autour du rituel de la photo de classe de fin d'année. En effet, les élèves posent devant le Théâtre utilisé comme élément caractéristique du paysage. Mais Laura et Milena de l'administration du Théâtre en profitent pour « les choper au passage »<sup>19</sup> et leur faire une visite guidée. Bien qu'ils cohabitent, l'école et le théâtre semblent évoluer dans des sphères d'influence différentes.

### Les interventions en milieux scolaires

Cependant, dans certains contextes, « l'institution scolaire ne s'accommode pas si mal des choses de l'art »<sup>20</sup> [...]. » et le théâtre fait des interventions en milieux scolaires. Cela s'inscrit dans une politique de « sensibilisation des publics » : en effet le théâtre comporte un service pédagogie qui gère les interventions du Théâtre en milieux scolaire et carcéral.

Le travail avec les scolaires fonctionne sur le mode d'une « collaboration » avec les enseignants des classes concernées, quoique cette collaboration ne repose pas sur une égalité entre enseignant et intervenant, qui domine : « Moi ce que j'impose souvent c'est que le prof soit comme les élèves »<sup>21</sup>. Ce qu'on peut comprendre selon la description de Claire Lemêtre<sup>22</sup> : « Le théâtre, en franchissant les portes de la classe, importe des conventions artistiques qui interfèrent avec les normes qui régissent ordinairement le monde scolaire », ce qu'on peut rapprocher de l'explication de Pierre : « c'est autre chose que le système scolaire à l'intérieur du système scolaire ». Et cette collaboration

---

18 Voir entretien avec Pierre Guillois en annexe

19 Voir l'entretien avec Milena, Schwartz en annexe

20 LEMÊTRE Claire, « Le théâtre, nouvelle discipline scolaire », in *Ethnologie Française*, 2007/ 4, Tome XXXVII, p646-653

21 Voir l'entretien avec Pierre Terzian

22 LEMÊTRE Claire, « le théâtre, une nouvelle discipline scolaire », op. Cit. p. 648

est plus ou moins heureuse. Cette année par exemple, un partenariat a été interrompu suite à un désaccord entre un enseignant du secondaire et l'intervenant, qui ne partageaient pas la même « *idée du théâtre* ».

L'intervenant rattache son travail à une tradition particulière du Théâtre du Peuple, celle « *d'éducation populaire* », mouvement social au tournant du XX<sup>e</sup> siècle qui participe du contexte politique de la création du Théâtre. Cette époque était marquée par l'essor des nationalismes, et le peuple y était perçu comme l'enfant de la nation qu'il fallait éduquer. La position de Pottecher est un peu différente, il rêvait davantage « *la transparence des rapports humains* »<sup>23</sup> mais l'influence de ce courant se ressent au ton moralisateur de certaines de ses pièces.

On pourrait s'étonner de l'utilisation de cette expression dans un contexte contemporain différent. D'autant plus que l'instauration de cours de théâtre dans l'institution scolaire tient d'un autre courant, le « *théâtre-éducation* », et a été favorisée par une convergence des ministères de l'éducation nationale et de la culture : « *Ben c'est simple c'est que y'a un vrai partenariat entre le ministère de la culture et le ministère de l'éducation pour commander aux structures culturelles des interventions. Donc c'est ce qu'on appelle l'action culturelle* » m'explique Pierre T.

Pierre T. inscrit son travail d'intervention dans une tradition « *d'éducation populaire* » afin de justifier le monopole des interventions en le présentant comme un gage de qualité du théâtre et d'une façon plus large, il l'utilise selon son interprétation des caractéristiques sociales locales. Il en fait une mission personnelle (« *Je travaille, je viens, je suis le Théâtre du Peuple* ») avec laquelle il investit ses différentes tâches, tant avec les scolaires, où il cherche entre autres à créer de la cohésion sociale « *dans les classes à problèmes* », que plus largement pour « *éveiller la curiosité* » d'un public. Seulement la tradition d'éducation populaire ne suffit pas à justifier les interventions, car d'une part elles répondent à une demande de l'Etat, et qu'il y a également une raison d'ordre financier : « *c'est là qu'est l'offre en fait* » (Pierre T.).

Donc le théâtre a néanmoins un rapport avec les scolaires, mais sur des modes différents selon qu'il s'agit des élèves en primaire ou secondaire. En effet ces interventions n'ont lieu qu'avec le secondaire, et non avec les primaires, qui sont la tranche d'âge qui nous intéresse ici. Il y a cependant un projet avec l'école de Bussang, mais celui-ci était encore très incertain au moment de l'enquête, pour une question de manque de « *subventions* » (Milena)<sup>24</sup>

Cependant, les enfants font tout de même du théâtre à l'école, et ces deux milieux ont été étroitement liés par le passé, autour de Christiane Lallemand, institutrice aujourd'hui retraitée, et

---

23 DUFETEL Jacques, « Maurice Pottecher et la création du théâtre du peuple de Bussang, 1895-1914, in F-Yves Le Moigne (dir.), *patrimoine et culture en lorraine*, Metz, ed. Serpenoises, 1980, p 441

24 voir entretien avec Milena Schwartz

connue dans le village pour être comédienne au Théâtre du Peuple depuis 1995.

## **B - Du théâtre dans l'école**

Mme Christiane Lallemand est institutrice de maternelle aujourd'hui retraitée et passionnée de théâtre. Elle est actrice au théâtre du peuple depuis 1995, date de la création des ateliers de comédiens amateurs mais c'est en 1974 en arrivant à Bussang qu'elle commence à diriger des ateliers avec d'autres amateurs, mais surtout elle amène le théâtre dans sa classe.

### **« On peut tout faire avec le théâtre ! »**

Dans sa classe, elle transmet en proposant une formation artistique à ces élèves. A cette fin, elle combine les techniques de pédagogie qu'elle a du fait de sa formation d'institutrice, et les savoirs qu'elle a acquis lors de ces formations de théâtre. Faire du théâtre dans sa classe lui paraît évident : *« pour moi ça faisait partie de l'école »*, et elle prête au théâtre des qualités particulières telles que *« tout le travail sur la personnalité, le respect, la connaissance de l'autre, sur la prise de l'espace »*. Ainsi, l'éducation artistique prend également la forme d'une éducation morale.

Et même temps, le théâtre devenait un moyen pour transmettre d'autres savoirs : *« Nous quand on allait mesurer le théâtre, ben c'était des mathématiques finalement »*. Ainsi, elle mêle son métier et sa passion, et emploie le théâtre sous deux formes, dans le sens d'une pratique artistique, et comme mode *« outil pédagogique »*. Son activité avec le théâtre n'est pas isolée et dépasse le cadre de sa classe. Il y avait des échanges avec d'autres classes de primaire des villages de la circonscription de Remiremont. Ce réseau de collaboration s'inscrivait dans un cadre institutionnel plus large, mais les informations me manquent pour en développer davantage le fonctionnement, aussi je vais m'en tenir ici à l'explication de Christiane : *« tout le secteur, voire même toute la circonscription travaillait. Il y avait tout un gros pôle et ça faisait partie des projets... Des projets de la ZEP »*.

## **L'atelier extra-scolaire**

Christiane a créé un atelier, par le biais de l'association qu'elle a fondé, « la Bussenette ». elle était en effet très engagée dans la vie associative du village, et était notamment à l'origine de la fête du centenaire du Théâtre, dont il reste une copie du cadre de scène dans la cour de l'école. Cet atelier existe toujours, il a lieu les mardis, et est dirigé par l'ancienne collègue de Mme Lallemand, qui elle a « tout arrêté ». Il est étonnant qu'elle ait « tout arrêté », puisque c'était sa passion et qu'elle voulait leur transmettre son « amour du théâtre ». Elle évoque des tensions au sein de l'association, et une certaine lassitude, mais également la diversification des participants à

l'atelier : elle l'avait créée « *dans continuité de sa classe* », ce qui n'était plus le cas : « *Et puis maintenant, et ça me rend très triste.(...) je n'ai plus envie de continuer cette heure-là avec les enfants dans la semaine parce que pour moi c'était vraiment une suite pour ceux qui avaient vraiment envie d'en faire plus, une suite de ce qu'on avait fait à l'école (...) avec moi, continuer à en faire, tandis que maintenant c'est quasiment des enfants que je n'ai pas eu* ». Donc paradoxalement, la passion est devenue la cause de l'interruption. Avec l'ouverture de l'atelier, elle perdait son monopole, et la relation privilégiée qu'elle avait avec ses élèves s'est « effondrée<sup>25</sup> ».

### **Institutrice ou comédienne**

Dans le film de Richard Lioger, auquel elle fait référence, elle est interviewée dans sa classe. C'est un choix du réalisateur pour montrer qu'elle est en même temps institutrice, habitante de Bussang, et comédienne au TdP. Elle est connue pour sa . Alors comment distingue t-elle s'articulent ces deux fonctions ?

La représentation de soi s'appuie sur un « décor. » et chacun des rôles de Christiane prend place dans des décor différents, sa classe ou le théâtre. ce qui fait donc deux « décors » pour une même « façade »<sup>26</sup>. Ces décors peuvent se mêler au théâtre – sur le ton de l'humour par exemple lorsqu'elle lance une boutade à l'institutrice du Ravissement d'Adèle ou bien lorsqu'elle dit avoir été une source d'inspiration pour Rémi De Vos, - et en classe aussi. Premièrement du le fait qu'elle se sert du théâtre comme outil pédagogique, mais aussi parce qu'elle aurait été « gênée » après avoir joué une des Affreuses<sup>27</sup> en 2007 si elle avait dû « rencontrer les parents à la rentrée », ce à quoi elle a échappé étant donné que c'était sa première année de retraite. Mais sa gêne probable relève d'un souci de représentation de soi, dû à ses deux rôles qui prennent place dans des milieux aux valeurs différentes dont la confusion peut provoquer une gêne, ou une difficulté quant au contrôle de l'image de soi du fait d'une interférence entre les codes de la scène d'un théâtre et ceux du milieu scolaires.

Il y a une confusion symbolique des rôles. Seulement l'articulation des rôles prend une dimension matérielle aussi. Elle évoque par exemple une séance d'essayage de costume qui se déroule pendant ses heures de cours, et où elle amène ses élèves : « y'avait pas de souci, c'était pédagogique aussi ». On a ici une superposition des temps et des identités.

### **III - Les familles**

---

25 LE BART Christian, Lesfans des beatles. Sociologie d'une passion. Rennes, PUR, coll. « le sens social », 2000

26 GOFFMAN Erving , *La mise en scène de la vie quotidienne, 1- la (re)présentation de soi*, ed. Minuit, 1974

27 GUILLOIS Pierre, *Les Affreuses*, 2007

## Un événement vécu en famille

Les spectacles sont vécus collectivement au sein de la famille. Cela se ressent d'emblée lors des entretiens où les différents membres de la famille complètent les réponses des uns et des autres, échangent des commentaires ou se rappellent des souvenirs, entre parents et enfants, ou entre frère et soeurs. Mais surtout, les représentations de l'été peuvent faire l'objet d'une sortie en famille, ou devenir le prétexte d'une réunion de famille. Ainsi, Charles et Bérénice ont eu la visite de leurs cousines l'été dernier, venues pour les voir jouer.

Les spectacles de l'été sont vécus sur le mode de la convivialité, et « *l'ambiance* »<sup>28</sup> des spectacles de l'été est perçue par les parents comme étant « *très familiale* ». Certains attestent effectivement de la présence des enfants comme participant de la convivialité, quoique pas nécessairement sur la scène. En effet, les enfants sont également chargés de vendre des programmes avant les représentations, et ce avec quelque fois une énergie insouciance qui a suscité des anecdotes<sup>29</sup>.

Seulement il semble que le lien entre enfant et « convivialité » tiennent davantage de ce qui est dit ou perçue d'eux, que des enfants eux-mêmes. Pour exemple, cette remarque de Mme R. : « *C'est très familial. Tous les acteurs sont sympas avec les enfants. Je vois, ils s'occupent bien des enfants* ». donc c'est le geste sur eux qui compte ; l'attention est portée sur l'attitude des adultes envers les enfants – d'ailleurs infériorisés – et de là naît la représentation.

Il va de soi qu'un seul entretien, ne suffit pas pour généraliser et ne laisse pas beaucoup de places aux nuances, mais il semble y avoir quelque chose là, dans les représentations liées à l'enfance ; peut-être quelque chose de l'ordre de la condescendance, ou un indice que leur participation vise davantage le public adulte que dans le leur ?

## Des parents mécènes mais pas trop

L'initiative de l'inscription des enfants aux ateliers vient des parents, qui inscrivent le théâtre dans leurs préoccupations éducatives. En effet, le théâtre véhicule pour eux des vertus particulières comme « *la confiance et soi* » et « *la maîtrise de son corps*<sup>30</sup> » qui apparaissent essentielles pour le développement de leurs enfants. Ainsi Mme R. inscrit sa fille Bérénice à l'atelier pour remédier à sa timidité leur émancipation et épanouissement et en voient les effets : « *ça la complètement libérée* ». Seulement il y a des nuances dans les discours des différents parents. Ainsi, les parents de Charles et Bérénice n'ont pas la même appréciation des productions artistiques de leurs enfants. La mère est impressionnée et trouve – en parlant de l'atelier ouvert avec Pierre T – que « *c'est bluffant* », alors

28 Voir entretien avec la famille R.

29 Voir entretien avec Christiane Lallemand

30 Voir entretien avec Anne L.

que le père semble plus détaché et dévalorise l'atelier en le décrivant comme une affaire « symbolique ». Il n'est pas allé voir ses enfants quand ils ont joué dans le *Ravissement d'Adèle* (2008) et a confondu le rôle qu'ils y ont joué avec celui de l'année précédente.

Mais le soutien des parents a des limites dès que sont envisagés les projets professionnels des enfants. La possibilité même de faire une carrière dans le théâtre est évacuée ; « *cette page est tournée* ». Charles et Bérénice ont donc d'autres projets, tels que devenir historien ou vétérinaire. La désapprobation des parents était également sensible dans le parcours de Christiane Lallemand qui a préféré renoncer à cette carrière, et continuer en amatrice. Peut-être est-ce lié aux représentations du métier de comédien qui seraient sources d'inquiétudes, ou bien bien est-ce davantage lié au système de solidarité que forme la famille : M. Cherkaoui met en évidence le « coût social »<sup>31</sup> de l'éducation, les limites qu'imposent les parents dans les projets professionnels de leurs enfants peuvent être motivées par un contrôle de la différence culturelle entre parents et enfants.

### **Premiers contacts avec le théâtre.**

Cependant, si la validation de l'inscription effective se fait avec le soutien ou sur l'initiative des parents, ceux-ci ne sont pas forcément à l'origine du contact entre les enfants et le théâtre. Ainsi, Mathilde (9 ans) et Clémence<sup>32</sup>(12 ans) - les filles de Anne, institutrice de maternelle - ont été pour la première fois à une représentation du théâtre par le biais de la scène, et non comme spectatrices, l'explication avancée par leur mère étant la longueur des représentations qui ne conviendrait pas aux enfants, trop impatients. Le premier contact avec le théâtre se fait par le biais des « *papiers* »<sup>33</sup> distribués dans l'école, qui sert de milieu intermédiaire entre le Théâtre du Peuple et les enfants.

Il y a également un tarif jeune public pour encourager les tout-petits à se rendre au spectacle, mais cela va l'encontre du point de vue de certains parents, comme ceux de Paul (3 ans) : « *il est encore un peu petit* ». Paul est considéré comme étant trop jeune et n'ayant pas encore la culture ou les clés de lectures nécessaires pour accéder pleinement au spectacle ce dont on pourrait douter à partir des études faites sur le jeune public<sup>34</sup>. Mais Paul s'y rend quand même, en effet ses parents l'emmènent aux répétitions générales qui sont ouvertes au public, pour voir ses frères et soeurs et « *il est partant* » (son père). Du fait de la proximité du lieu d'habitation d'avec le théâtre, les parents l'emmènent également au théâtre pendant l'entracte. Paul n'est pas spectateur au Théâtre du Peuple, mais le contact avec le lieu et les représentations est quand même établi, par le biais des liens étroits qu'il entretient avec des spectateurs. Il confirme être familiarisé avec le Théâtre, quoiqu'il ne réagisse

---

31 CHERKAOUI Mohamed, Sociologie de l'éducation, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004, pp. 67

32 Voir entretien avec Anne Laurent

33 Voir entretien avec la famille R.

34 Voir à ce propos BEN SOUSSAN Patrick, Théâtre jeune public : interdit aux moins de trois ans ? », Spirale n°35,



pas là où on l'attend et commente les travaux de rénovations : « *Quand j'ai été y'a des travailleurs. Y'a des rodateurs<sup>35</sup> et des pelleteuses. Ah oui. »*

Ce qu'il y a de particulier avec Paul : c'est pas les parents, ni l'école, mais ses frères et soeur, indirectement. Ainsi, la présence des amateurs crée un lien particulier avec le théâtre. Les liens de parenté ou la proximité affective avec des comédiens peuvent instaurer un lien autre que la consommation des spectacles dans le rapport possible au théâtre.

### **Le théâtre « c'est rigolo »**

Dans un premier temps, les enfants répètent le discours des parents et confirment être moins « *timides<sup>36</sup>* » (Charles), mais ils s'en détachent et insistent sur d'autres aspects, tels que l'amusement et le plaisir. Par exemple Bérénice éclate de rire toute seule pendant l'entretien en évoquant le temps passé dans les coulisses du théâtre – sans en donner la raison exacte. En effet, pendant les représentations, lorsqu'ils ne jouent pas, « *les enfants (sont) dans une salle à côté<sup>37</sup>.* » (Bérénice) où ils font des « *jeux* ». De même, les spectacles sont vécus sur le mode de l'amusement : « *c'est rigolo* ». On devine le plaisir qu'ont les enfants à jouer, - enfin ceux que j'ai pu rencontrer – lorsque Bérénice regrette de devoir arrêter l'atelier du Théâtre du fait des limites d'âge : « *faut pas être au collège* ». Les enfants peuvent vouloir partager ces moments entre amis. Ainsi, la fille de Anne, l'institutrice, a invité une amie à la suivre aux ateliers. De même, Bérénice se rappelle avoir invité une amie dans les coulisses du théâtre : « *J'avais une copine, des fois, elle m'avait accompagnée* ». Les enfants s'approprient l'espace différemment des adultes, qui leur reprochent à ce propos de manquer de « *discipline<sup>38</sup>* ». Ceci est évoqué par les enfants aussi, mais du point de vue inverse : « *on a pas le droit de faire du bruit* ».

Ainsi, les enfants investissent le théâtre différemment et le vivent sur le mode du jeu et de la sociabilité.

## **IV – Idées conclusives**

### **Interactions**

Donc leur participation se comprend dans une interaction entre trois agents : le théâtre actionne cette interaction en demandant la présence des enfants, et les familles et l'école primaire médiatisent le rapport des enfants au théâtre, même si l'école a aujourd'hui un rôle passif. La présence du groupe d'enfants ne résulte pas seulement de l'initiative du Théâtre à elle seule, mais se

---

35 Comprendre « tracteur » selon la traduction de sa soeur. Voir entretien avec la famille R., en annexe

36 Voir entretien avec la famille R.

37 *ibid*

38 Christiane L. voir entretien en annexe.

fait dans une interdépendance du théâtre, de l'école et des familles qui forment une « chaîne de coopération<sup>39</sup> ». En même temps, ces interactions révèlent une pluralité de discours, au croisement desquels se situent les enfants. Ces discours portent sur une réflexion sur la culture populaire, l'épanouissement personnel, ou sur les différentes formes d'éducation artistique. Cependant il y a des convergences entre ces discours, même s'ils émanent de personnes avec des statuts différents vis-à-vis des enfants, et éducation artistique, physique et morale se mêlent. Il y a une convergence particulière entre les discours des parents et des enseignants qui insistent davantage sur le rôle du théâtre dans la construction de soi.

Cependant, les enfants s'en détachent et s'approprient le théâtre autrement, en l'investissant avec d'autres valeurs, telles que la sociabilité, le plaisir de jouer, et l'appropriation de l'espace, comme les coulisses.

On devine aussi plus largement, les contacts avec politiques culturelles du fait notamment de la convergence des ministères de l'éducation national et de la culture, particulièrement manifeste autour des cours de théâtre donnés en milieux scolaires par l'intervenant du Théâtre du Peuple. Mais en même temps, cela soulève également la question du rapport entre l'éducation populaire et l'éducation artistique aujourd'hui, que les limites de ce devoir ne permettent pas de développer ici.

### **Un mode familial**

Ceci semble cependant avoir quelque effet dans le sens où les représentations du théâtre peuvent être vécues sur le mode de la convivialité, et qu'une partie du public est dit « familial » et en augmentation – quoique cela puisse être dû tout aussi bien au choix de la programmation ou à d'autres particularités du Théâtre du Peuple.

Par ailleurs, Pottecher concevait la communauté autour du théâtre comme une « famille ». Peut-être en raison du contexte politique du moment et de l'engouement pour la question populaire, ou son investissement personnel, puisqu'il était du village et que certains de ses proches participaient activement à la construction du théâtre, comme son père et sa compagne. Pourrait-on voir ici une correspondance avec les caractéristiques supposées du public, dit « familial » ?

### **une tradition nouvelle**

La participation des enfants aux représentations du Théâtre du Peuple est d'emblée présentée comme étant une « tradition » ancienne par celui-là même qui a rendu leur présence systématique

---

39 BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988

depuis trois ans. Le directeur « invente<sup>40</sup> » une tradition en lui conférant un appui historique et en cherchant à l'inscrire dans l'esprit du projet originel du Théâtre en en faisant un facteur de mélange des générations, ce qui selon lui correspond au souhait du fondateur du Théâtre, Maurice Pottecher, qui visait un public « populaire », à prendre dans le sens ici d'une fédération, d'un brassage social. Selon le directeur donc, les enfants participent du caractère populaire des spectacles du Théâtre du Peuple, mais il semblerait que les enfants soient réifiés et réduits à un outil au service d'une idée du « populaire ».

### **L'enfant objet**

En effet, il y a quelque chose d'embarrassant dans la participation des enfants, c'est qu'ils semblent instrumentalisés. J'ai montré que les enfants n'existaient qu'en tant que collectif, et non en tant que personnes individuelles dont les qualités de comédiens – attestées par leur enseignant de théâtre – n'entrent pas en compte dans leur participation aux spectacles pour lesquels ils sont de plus en plus une contrainte d'écriture. Ils ne sont pas là pour remplir un rôle, c'est plutôt l'inverse : il faut leur trouver une place dans le texte. Si certains de ces enfants ont une formation théâtrale de part leur participation à l'atelier du samedi matin, d'autres n'en ont aucune sans que cela viennent compromettre le bon déroulement des représentations. De plus les enfants sont interchangeable et leurs interventions au théâtre sont régulées par un planning selon les disponibilités de chacun. C'est davantage la *forme*-enfant qui compte ici, indépendamment de leurs qualités personnelles, et cela peut également aller à l'encontre des aspirations des enfants, dont certains regrettent de devoir arrêter l'atelier du fait de leur âge.

### **L'enfant et le peuple**

Mais en regard du contexte politique dans lequel est né le Théâtre du Peuple, caractérisé par l'essor des nationalismes et un mouvement d'éducation populaire – qui n'était pas un objectif revendiqué par le fondateur, mais qui se ressent au ton moralisateur de certaines de ses pièces – l'utilisation des enfants comme élément du caractère « populaire » me paraît lourd de connotations, comme s'il y avait-là un risque d'infantilisation du public car “ l'assimilation entre l'enfant et le peuple ne [rend] que plus symptomatique tout ce qui est *dit* de l'enfant, figure allégorique de qu'on *pense* du peuple” (Michel de Certeau<sup>41</sup>). Cependant le contexte politique national a changé, et les initiatives concernant la démocratisation culturelle aussi, alors comment comprendre l'analogie de l'enfant et du peuple aujourd'hui ? Dans quelle mesure peut-on associer l'enfant au peuple, et

---

40 HOBBSAWM Eric J., *L'invention de la tradition* (1956), Paris, Amsterdam, 2006

41 CERTEAU Michel (de), "la beauté du mort", chap.III in *La culture au pluriel*, Seuil, coll. "point essais", 1974

comprendre cette association dans le contexte contemporain ?

Les limites de ce travail ne permettent pas de développer cet aspect, et la question restera ici ouverte, quoique il y ait peut-être un premier élément de réponse dans l'idée de convivialité évoquée précédemment. Il faudrait faire une étude sur les représentations liées à l'enfance aujourd'hui.

### **Les limites**

Ce sont finalement les enfants qui ont le moins la parole. Je n'ai que deux entretiens dont le premier s'est déroulé sur le palier de l'école maternelle et la mère coupait la parole de sa fille, si bien que celle-ci n'a pas pu beaucoup s'exprimer. L'entretien avec les enfants Charles, Bérénice et Paul s'est mieux déroulé, quoique mes questions n'appelaient pas vraiment le discours. Deux entretiens, ce n'est pas beaucoup, et c'est regrettable, parce que les données sont superficielles et je ne sais pas comment ils se représentent le théâtre, leur pratique artistique etc, au-delà de l'amusement.

Une autre limite tient dans le fait que je n'ai fait aucune observation, ni des ateliers, ni des représentations, qui ont lieu l'été. Il aurait été pourtant intéressant de pouvoir mesurer le décalage entre discours et pratiques. Mais cela tient également du contexte du stage, et de sa durée de cinq jours qui limite les possibilités.

## Tables des matières

Introduction	p.1
<b>I – Les enfants sur la scène du Théâtre du Peuple</b>	<b>p.3</b>
<u>A – le statut des enfants</u>	p.3
Le mélange	p.4
Le recrutement	p.5
La répartition des rôles	p.5
Entre comédiens et figurants	p.6
<u>B- L'encadrement professionnel</u>	p.6
Les répétitions	p.7
Le théâtre comme technique du corps	p.8
Conclusion intermédiaire	p.8
<b>II – L'école de Bussang</b>	<b>p.9</b>
<u>A – Des contacts distancés</u>	p.9
Une indépendance revendiquée	p.9
Des liens éparés	p.9
Les interventions en milieux scolaire	p.10
<u>B- Du théâtre dans l'école</u>	p.12
« on peut tout faire avec le théâtre »	p.12
l'atelier extra scolaire	p.12
institutrice ou comédienne	p.13
<b>III – Les familles</b>	<b>p.14</b>
un événement vécu en famille	p.14
des parents mécènes mais pas trop	p.14
premiers contacts avec le théâtre	p.15
le théâtre « c'est rigolo »	p.16
<b>IV – idées conclusives</b>	<b>p.16</b>
interactions	p.16
un mode familial	p.17
une tradition nouvelle	p.18
l'enfant objet	p.18
l'enfant et le peuple	p.18
les limites	p.19
Tables des matières	p.20
Bibliographie	p.21
Annexes	
entretien avec Pierre Terzian	
entretien avec Pierre Guillois	
entretien avec Christiane Lallemand	
entretien avec la famille R.	
entretien avec Anne Laurent	
entretien avec Milena Schwartz	

## Bibliographie

- BECKER Howard, *les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988
- BEN SOUSSAN Patrick, « Théâtre jeune public, interdit aux moins de trois ans ? », *Spirale*, n°35, 2005
- CERTEAU Michel de, "la beauté du mort", chap.III in *La culture au pluriel*, Seuil, coll. "point essais", 1974 (1993)
- CHERKAOUI Mohammed, *Sociologie de l'éducation*, PUF, coll. Que-sais-je, 2004
- DUFETEL Jacques, « Maurice Pottecher et la création du théâtre du peuple de Bussang, 1895-1914, in F-Yves Le Moigne (dir.), *patrimoine et culture en lorraine*, Metz, ed. Serpenoises, 1980, p 435-448
- FABIANI Jean-Louis, *Après la culture légitime, Objets, publics, autorités*, L'Harmattan, coll. "Logiques sociales", série "Sociologie des Arts", 2007
- FABIANI Jean-Louis, *L'éducation populaire et le théâtre*, Presse Universitaire de Grenoble, 2008
- GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. I – la représentation de soi*, Paris, ed.Minuit, 1974
- HUGHES Everett, *Le regard sociologique*, chap. 3, "le travail et le soi", Paris, ed. EHESS, 1996
- HOBSBAWM Eric J., *L'invention de la tradition* (1956), Paris, Amsterdam, 2006
- LEMÊTRE Claire, « Le théâtre, nouvelle discipline scolaire », *Ethnologie française*, vol 37, 2004
- LEVERATTO Jean-Marc, « Le théâtre du peuple de Bussang, histoire et sociologie d'une innovation », *XX<sup>e</sup> siècle, revue d'histoire*, n° 83, juillet/sept 2004
- LEVERATTO Jean-Marc, *La mesure de l'art, Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000
- MAUSS Marcel, *les techniques du corps*, 1934
- MIGNON Pascale, « Sur les rives du spectacle vivant », *la lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n°49, 2002/3
- MEYER-PLANTUREUX Chantal, *Le théâtre populaire, enjeux économiques et politiques, de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, ed. Complexe, Coll. « le théâtre en question », 2006
- ROLLAND Romain, *Le théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, Paris, ed. Albin Michel, 1913

## Filmographie

- LIOGER Richard, *le peuple du théâtre*, 1998