

Le Théâtre du peuple

Maurice Pottecher

Revue des Deux Mondes, Paris, 1903

Exporté de Wikisource le 19 octobre 2022

LE THÉÂTRE DU PEUPLE

I. — LE PAYS

La vallée de la Moselle, plus étroite et plus sauvage à mesure que la rivière se rapproche de sa source, semble, pour le voyageur qui la remonte, mourir au pied d'une montagne massive, barrant au sud tout l'horizon. C'est le ballon d'Alsace, géant d'une race humble et amollie, au regard des Alpes blanches qu'il salue de loin, à l'autre bout du ciel, par les matins clairs. Il se dresse, serré jusqu'aux épaules dans la robe de velours, que lui font les forêts de sapins ; sa tête dénudée domine, au-dessus la chaîne des Vosges, d'un côté la Lorraine et le moutonnement de ses bois, la Franche-Comté et ses étangs qui miroitent, les monts bleuissants du Jura ; de l'autre, vaste et gai verger où brillent de soigneux villages, la fertile Alsace et la plaine du Rhin, jusqu'à la Forêt-Noire.

Cependant, parvenu au pied de la montagne, on découvre à gauche un passage par où la petite rivière tourne et remonte vers l'Est, entre le chemin de fer et la route qui la côtoient, jusqu'à un gros village, Bussang, le dernier de la frontière. Le train, essoufflé de son effort, s'y arrête, pour redescendre ensuite le trajet qu'il a parcouru ; la rivière se faufile pendant deux ou trois kilomètres encore, se perd sous les cailloux, se retrouve au bord d'une scierie et d'un vieux moulin, puis se divise en quelques minces filets, qui glissent à droite et à gauche des pentes de la montagne : l'un d'eux, qui jaillit dans une prairie, se vante d'être la source authentique de la Moselle, par la vertu d'un écriteau. La route la dépasse ; par un col aux arêtes nettement découpées, elle franchit un souterrain que marque, à mi-longueur, la borne où deux petites lettres, séparées à jamais par l'épaisseur de la pierre, font cette grande chose de diviser, en les joignant, deux pays. Puis, jetant son lacet sur l'autre revers des Vosges, plus escarpé et d'un aspect nouveau qui annonce une autre terre, elle s'enfonce, dans la clarté, vers le bel Eden perdu de l'Alsace.

Bussang... Un clocher carré, où la flèche manque, cent maisons ramassées à l'entour, les autres disséminées, égarées çà et là à tous les étages du cirque : petites fermes basses qui craignent, à cause du vent, de lever la tête et s'aplatissent de leur mieux sous le large toit rouge ou gris. Les fenêtres, inégales, peu soucieuses de symétrie, donnent à la façade l'air de loucher : le nez baroque, que leur fait la saillie du four à pain, n'est pas toujours au milieu du visage. L'élégance leur manque, vraiment ; la maison alsacienne ferait la fière auprès d'elles, avec le jet hardi de son pignon aigu, qui invite la cigogne à venir s'y poser ; et le chalet suisse les regarderait avec dédain, du haut de ses balcons de bois, découpés en dentelle. Pauvres rustaudes, si gauches et si trapues, si touchantes aussi par l'effort tenace dont elles s'accrochent, au moindre abri que leur offre un pli du mont, à ce sol dur et avare, et par l'humble confiance qui les tourne toutes du côté du soleil ! Le climat est rude ; de novembre à mai, la bise souffle, la neige tombe : un bref et tardif printemps ; peu de fleurs aux jardins, et point de fruits, que d'aigres pommes ou des merises chétives. Le granit est là, tout près, sous la mince couche d'humus que partout il crève, comme l'os perce la peau du patient amaigri. Il faut peiner sur ce sol, pour en tirer un peu de nourriture, peiner pour l'ouvrir et lui donner le grain, peiner pour lui arracher la récolte, peiner encore pour la remporter sur le dos, au long de la pente ardue, où les genoux touchent presque le front ployé. Qu'y semer ? À peine un peu de seigle. Une seule culture, la pomme de terre, qui vaut presque le pain pour l'homme, et dont il se nourrissait déjà, — avant que Parmentier l'eût rapportée d'Amérique, — lui et ses bêtes. La prairie prend tout le terrain ; elle jette d'une pente à l'autre sa traîne verte, où juin, avec des fils d'or, vient piquer une broderie rustique. La forêt ne commence qu'en haut, comme une chevelure sur un front dégarni : sapins et hêtres, que l'été harmonise, que distingue, — touchant les uns, respectant les autres, — la faucille de cuivre de l'automne. Son vent, en décembre, pris de soudaine fureur, le vent de Nord-Est, le terrible « ardenne, » s'y rue en grand vacarme et fait en une nuit l'ouvrage de cent bûcherons, abattant les grands fûts l'un sur l'autre, creusant de larges brèches dans l'armée silencieuse, qui semble toujours massée pour un mystérieux assaut. Avant d'atteindre l'ombre, qui vous invite là-haut, quand août fait vibrer, sous un voile de chaleur, l'image dorée de la vallée, attendez-vous à peiner aussi, sur le chemin grim pant, où roulent les cailloux. Mais, l'effort accompli et la lisière du bois atteinte, c'est la fraîcheur du crépuscule sous le toit profond des arbres, l'odeur forte et légère que la résine mêle à l'air pur, et dont la poitrine se dilate ; c'est la grave et religieuse rêverie, dans le parfait silence, dans le clair-obscur velouté, entre les troncs puissans jaillis tout droits d'un siècle de lent effort, droits comme la volonté sans défaillance, comme la parole sans mensonge d'un homme austère et pur.

Une population lente, réfléchie, laborieuse, des fronts têtus un peu baissés et qui tirent sur la nuque, dans un mouvement de lutte ancienne : peu de paroles, des gestes

plus rares encore, — voilà ce gros village de 2000 âmes, qui, quoique station thermale, ne prétend pas jouer à la ville : croyant, mais peu dévot, naïf, mais prompt à l'ironie, patriote, mais sans éclats, et sobre, — autant toutefois que ne le tente pas l'alcool. Ce sont les qualités et les défauts communs à la race montagnarde, dans toute cette contrée : un ancien renom, confirmé par les observations de quelques voyageurs, attribue pourtant aux gens de ce village un esprit plus agile et une langue mieux déliée qu'à leurs voisins. Ils aiment le plaisir, ne craignent point la nouveauté des voyages, sont entreprenans et parfois un peu fanfarons. Les femmes y eurent longtemps une réputation de beauté ; on vantait leurs traits réguliers, leurs yeux vifs sous la *béguinette* de velours, bordée d'un ruban de soie noire ou bleue : peut-être, étant, en comparaison de l'homme, moins sauvages et d'un air plus riant, cette réputation leur venait-elle surtout d'un peu de coquetterie. Le passage et le séjour, parmi eux, d'étrangers qu'attirent chaque été des sources minérales, exploitées depuis plus d'un siècle, ont sans doute affiné un peu ces indigènes, les ont rendus accueillans à l'hôte, d'intelligence plus ouverte, sensibles à la douceur du bien-être et à l'attrait du plaisir. Cependant, malgré ses baigneurs et ses touristes, Bussang a gardé son caractère rustique et montagnard. Tous les traits du paysan, tenace, conservateur, économe de mots et rude en son langage, avec ses méfiances, ses superstitions, son tranquille et ironique bon sens, se retrouvent chez ces petits fermiers qui vivent plus ou moins isolés, à mi-côte, parfois très loin sur la hauteur, de quelques « jours » de pré, d'une ou deux vaches, dont le laitage les nourrit et dont ils tirent encore un assez maigre gain, en fabriquant des fromages. L'hiver, enfermé chez eux par la neige, ils vivent dans un demi-sommeil ; mais sitôt la terre délivrée, vite à la tâche : et l'été, aux temps de la fenaison, les nuits sont très raccourcies ; on part avant l'aube, et l'ombre est tombée depuis longtemps que la faux ou le crochet besognent encore. À ceux-là, qu'ils nomment un peu dédaigneusement « les gens de la colline, » s'opposent « ceux du village, » commerçans, ouvriers et petits bourgeois ; ils raillent leurs préjugés, leur reprochent l'entêtement, le manque d'initiative ; et les élections municipales, séparant les deux partis, marquent entre eux de petites rancunes, qui ne vont pas toutefois jusqu'à l'hostilité.

Mieux que l'apport étranger, l'industrie influerait sur le caractère de cette population, en modifiant ses instincts, en transformant sa vie, ses habitudes, ses appétits, en lui donnant peu à peu cette triste uniformité d'existence, de costume et de visage même que l'usine impose à ses habitans. Il n'y en a pas moins aujourd'hui de six ou sept, échelonnées sur le bord de la Moselle : ce sont pour la plupart des tissages ou des filatures de coton. L'appât d'un gain plus élevé et plus palpable que le lent produit de la vie agricole devait nécessairement faire descendre le paysan du champ vers la machine ; et l'on ne trouverait plus guère une famille, dans ce village, dont les enfans, après avoir passé hâtivement à l'école, ne soient allés chercher une place à l'atelier.

Quoi qu'il en soit, avec les modifications que, depuis une vingtaine d'années, ce facteur nouveau a pu faire subir au type, et les traits particuliers qui l'individualisent, cette petite communauté d'hommes garde encore les élémens constitutifs et l'aspect d'un village français, enraciné au sol, conciliant le respect des traditions avec les doutes d'un esprit un peu gouaillieur : on n'y est point resté étranger aux changemens du siècle et l'on y tient fermement aux libertés conquises il y a cent ans ; là vivent, en assez bon accord, la mairie, républicaine, l'église, conciliante, et l'école, circonspecte, sous la ronde tranquille des saisons qui se succèdent, égales pour tous, des soucis de la terre liés aux accidens du ciel, de la vie qui chantonne, à mi-voix, un air discret ; la douleur, comme la joie, s'y exprime en peu de paroles, avec l'unique refrain que donne à tout la mort.

Dans ce village à cent vingt lieues de Paris, il n'y a ni casino, ni théâtre, ni journal, ni cercle littéraire, ni société artistique ou morale. Une fanfare qui joue, les dimanches d'été, sur la place, et organise un concert et un bal en hiver, voilà — avec quelques rares vieux airs, d'un tour plus malicieux que poétique, et quelques récits en patois, débités pour exciter le rire pendant les longues veillées de Noël, — tout ce qui représente l'art.

C'est là que fut fondé, il y a bientôt huit ans, le théâtre en plein air qui prit le premier ce nom de *Théâtre du Peuple*.

II. — UN THEATRE DU PEUPLE, TEL QU'IL POURRAIT ÊTRE

Théâtre du peuple... Il n'est de si bons titres qui ne soient périlleux : plus on les souhaite larges, généreux, indépendant, pour signifier une œuvre conçue en dehors de toute formule et de tout parti, plus on s'expose à les voir mal interprétés, au gré des passions du moment et des intérêts particuliers. — Celui-ci, (qui d'ailleurs se trouva venir de Michelet et de la Convention, sans qu'on le leur eût pris) fit fortune ; mais peut-être n'eut-il tant de succès que parce qu'il fut mal compris, ou du moins autrement qu'on ne l'avait d'abord prononcé.

L'équivoque est née du mot Peuple. Ceux qui l'employèrent y entendaient tout ce qui, dans la diversité des esprits et des classes, compose une nation (*populus*) ; on traduisit presque partout au sens restreint du mot, populaire (*plebs*). Un tel théâtre devait être, idéalement, le lieu pacifique où le drame eût retrouvé, en un cadre élargi par la nature, devant un public rajeuni par l'apport d'élémens neufs, libres encore de toute habitude et de tout parti pris, la destination primitive, peut-être la seule légitime, de l'art dramatique : réunir les hommes dans une émotion commune, capable d'éveiller en eux une réflexion sur leur destin. Mais, en en reprenant le nom, on y vit surtout un théâtre pour les prolétaires, opposé au théâtre aristocratique ou bourgeois. Au lieu de l'œuvre la plus générale — puisqu'elle s'adressait à tous les hommes d'un même pays sans en exclure aucun, — on ne rechercha qu'une

entreprise généreuse, sans doute, mais spéciale et restreinte, tout autant que le théâtre en face duquel elle se dressait : car, répétons-le encore, un public uniquement composé d'ouvriers ou de paysans, le nombre en fût-il de cent mille, n'en est pas moins un public *spécial* et *restreint*, de même qu'un public de cent hommes de lettres ou de cent professeurs. Ce n'est pas le nombre qui importe, c'est la diversité. Un peuple est mieux représenté en son ensemble par une réunion, même modeste, comprenant des pauvres et des riches, des ignorans et des raffinés, que par une multitude composée uniquement de « gens du monde » ou de travailleurs manuels.

Il ne s'agit pas d'ailleurs d'imposer une formule, nouvelle ou retrouvée, qui ferait fi de toutes les autres et prétendrait apporter au monde dramatique une vérité définitive. Le Théâtre du Peuple n'a point la prétention, ou la naïveté, de vouloir remplacer le théâtre contemporain, tel que l'a produit dans les villes une évolution fatale de la pensée et des mœurs. Il y a place dans l'art, comme il y a place dans la vie, pour toutes les manifestations sincères de l'esprit, qui raisonne, et du génie, qui crée. Théâtre de distraction, — de digestion, comme on l'a dit — ou théâtre de raisonnement et d'éloquence ; théâtre à thèse, collaborant au Code, à l'hygiène et aux réformes sociales, comme on le voit maintenant ; comédies et tragédies bourgeoises, drames empanachés, et jusqu'aux grimaces railleuses qui contractent les pantins du vaudeville, — sachons en toutes ces manifestations reconnaître la part du talent et respectons en elles une triple utilité sociale, qui est de donner de l'agrément à l'existence, de la renommée aux auteurs, et de la matière aux chroniqueurs.

Quant à cet autre théâtre récent, qu'il faut appeler le théâtre populaire ou le théâtre à bon marché, puisqu'il a pour ambition de procurer à ceux que la fortune en privait les jouissances réservées à un petit nombre, il est aussi fort justifié ; et il a le mérite, — quoique parfois la politique le gêne, — d'être issu d'une pensée généreuse et qui a sa noblesse. Au lieu de le combattre, on ne peut que l'encourager, en essayant de régler ses efforts et de mettre en ses essais un peu d'ordre et de cohérence.

Mais à côté de ces théâtres, nés dans les villes, adaptés au goût et aux besoins des villes, n'y a-t-il pas place pour une forme de spectacle plus vaste, plus aérée, dirions-nous, — où la nature se mêlerait à l'action humaine, où la foule, composée d'éléments divers, apporterait un esprit moins affiné, mais aussi moins prévenu et capable d'émotions simples, sincères et fortes ? Un tel spectacle se rapprocherait du théâtre antique par les conditions matérielles de la scène, faite pour une vaste assemblée, et aussi par le dessin général des œuvres représentées : celles-ci devraient en effet, pour être comprises de tous, dérouler une action facile à saisir, faite pour émouvoir le cœur et non pour chatouiller l'intelligence, avec une conclusion morale (au sens le plus vaste et le moins utilitaire de ce mot), capable de justifier, dans l'esprit du public, les émotions du jeu ; elles seraient traitées largement, sans complication de sentimens et sans raffinement de pensées ; presque religieuses dans la gravité, ou franchement épanouies dans le rire. Mais bien entendu, là s'arrêterait

l'analogie ; et l'on se garderait d'emprunter au théâtre antique ses sujets et ses procédés, pas plus qu'on ne reprendrait au théâtre du moyen âge, — auquel le Théâtre du Peuple pourrait aussi s'affilier, — ses mystères et ses facéties. Une pareille reconstitution n'a guère de valeur que pour des archéologues ou des dilettantes ; le public, la grande foule à laquelle on s'adresse, n'est touchée que par des êtres vivans de sa vie ou au moins vivans dans son souvenir, et non par des fantômes entourés de bandelettes savantes.

Pense-t-on que, pour être né aux champs et ne disposer que de ressources limitées, ce théâtre soit condamné à n'offrir qu'un divertissement rustique assez grossier ? Mais c'est peut-être une corruption du goût de tenir la simplicité pour un obstacle à l'art, tandis qu'elle en est sans doute une condition essentielle. Rien n'empêche de mettre dans ces spectacles autant d'art qu'il en peut tenir dans une œuvre humaine : ceci ne dépend que de la qualité de l'artiste. Et le voisinage de la nature, au sein de laquelle l'écrivain se place, le contact d'une vie plus large et moins factice où il peut s'inspirer, ne lui apportent-ils pas des élémens nouveaux, capables de compenser le luxe dont il se dépouille et la complication des sentimens, à laquelle il devra renoncer ?

Enfin, le théâtre ainsi compris offre peut-être aux écrivains que rebutent les exigences matérielles et morales de la scène moderne, un moyen de s'en affranchir ou un refuge pour les éviter. Une simple allusion à ces exigences suffit ici : car le public commence à soupçonner, et ceux qui ont dû s'y risquer ne connaissent que trop ce que l'on nomme la cuisine théâtrale, d'un mot assez bas, qui rend à peine aujourd'hui le genre de besogne, la qualité des ouvriers et les odeurs de ce lieu souterrain. Il est certains écrivains, et non des moindres, pour qui le contraste entre la beauté de leur conception artistique et la vulgarité des conditions nécessaires à la réaliser est une source de dégoûts et de souffrances sans fin. Ils voient ce qui fut jadis une enceinte presque aussi sacrée que celle du temple, livré de plus en plus aux trafiquans ; et ils s'éloignent du théâtre, perdant l'espoir de le purifier. Le seul moyen qui reste d'échapper à cette servitude ne peut guère consister que dans un changement des conditions mêmes où se trouve aujourd'hui placé le théâtre des villes : de là seulement peut sortir une réforme de ces mœurs tyranniques et avilissantes, qui sont déjà un obstacle à l'art, si elles ne deviennent pour lui une cause de mort.

Telle est, résumée en ses grandes lignes, la conception d'un théâtre du peuple modèle. C'est celui que peut rêver un artiste pour qui l'art dramatique est autre chose qu'une opération commerciale fructueuse, ou un divertissement d'oisifs ; qui ne le considère pas comme une simple imitation de la vie réelle, ni comme un jeu compliqué de l'esprit ; qui y voit le moyen puissant offert au poète d'exprimer les sentimens les plus forts et les plus hauts rêves de l'humanité, par la voix de créatures héroïques formées à l'image de l'homme, mais plus grandes que l'homme, contenant

en elles tout ce qu'il a de vices et de vertus en puissance, de détresse et de joie, d'ironie et de pitié, mais les réalisant et les exprimant mieux qu'il ne saurait le faire lui-même dans la petitesse de son existence quotidienne : — un théâtre tenant fortement à la réalité par ses racines et y puisant sa sève, mais ne mentant pas à la vie, mais en donnant une interprétation conforme aux aspirations légitimes de cet être simple, généreux, affamé de justice que devient une foule, même composée d'hommes égoïstes et cupides, à la voix du poète qui sait l'émouvoir.

Voilà le théâtre qui pourrait trouver encore un retentissement dans les âmes et donner à un peuple ces grandes leçons que la religion offrait aux rois. Du moins saurait-il lui parler de ses destinées, l'exalter à l'évocation des grandes actions passées, éveiller en lui de belles espérances, le rendre sensible au langage de la poésie et ressusciter des héros. Là est le moyen pour lui de prétendre encore à cette puissance morale et éducatrice qu'on lui conteste et que ne sauraient lui communiquer ni des débats de thèses accessibles à un petit nombre, ni des prédications bonnes pour la chaire et pour l'école : l'art abdique à s'y vouloir risquer.

Or, je crois que si un théâtre, tendant vers cet *idéal*, a quelque chance de le réaliser et de l'imposer au public, c'est en se plaçant dans des conditions *matérielles* toutes différentes de celles où se trouve aujourd'hui engagé le théâtre des villes. Ici les auteurs et les directeurs se sont formés, pour la plupart, une conception scénique qu'ils ne sont guère disposés à modifier : le public, de son côté, apporte ses habitudes, ses préjugés et ses conventions, ou plutôt il les retrouve dans l'aspect familier d'une salle, dans les plis des tentures et le geste figé des cariatides. Si l'on imagine qu'un essai de cet art puisse réussir exceptionnellement à se produire et à triompher dans le milieu même et avec les éléments qui servent aux exercices scéniques en faveur, ce ne sera pas pour un long temps : une entreprise ainsi établie subirait très vite l'évolution nécessaire qui a amené au point où il se trouve tout notre théâtre contemporain. — Il en serait de même, et pis encore, d'un théâtre à l'usage des prolétaires, constitué sur le modèle des théâtres bourgeois et n'en différant que par le prix des places et le recrutement de la clientèle. Si le goût de ce public, dont la culture est encore nulle ou très grossière, n'est dirigé par celui d'esprits déjà affinés, discernant dans une œuvre les qualités de pensée et de style, c'est-à-dire la beauté véritable, de ce qui n'en est que la parodie, il est fort à craindre que de concessions en concessions, un théâtre populaire de ce genre ne recrée assez promptement l'esthétique de l'Ambigu. Je le sais, et les critiques les plus autorisés viennent de le découvrir : ce public n'est pas si indifférent qu'on l'avait cru aux chefs-d'œuvre ; *Andromaque* l'émeut et *Tartuffe* l'a enthousiasmé. Mais ne feignons pas d'oublier cependant qu'il montre, lui si naïf et si friand de spectacles, le même enthousiasme aux plus mauvaises productions du mélodrame ou du café-concert.

Pour conquérir l'indépendance d'action qui lui manque et pour rester fidèle à sa conception artistique, ce théâtre devra associer aux éléments nouveaux de sincérité,

de fraîcheur et de passion que lui apportera la foule, ceux de raison, de finesse et de critique que représente l'élite cultivée. Et pour parvenir à mêler ces éléments divers, à les fondre l'un avec l'autre, il faut les attirer à des spectacles présentant un caractère de fête et offrant l'attrait de conditions originales, — d'un site pittoresque, d'une installation exceptionnelle, d'une interprétation inédite, etc. : toutes conditions que je ne puis examiner ici, l'ayant déjà tenté ailleurs^[1], mais qui constituent les données d'un problème intéressant et ardu : quiconque entreprend de le résoudre devra les avoir examinées résolument.

Et maintenant, ayant laissé entrevoir la conception idéale d'une œuvre qui, même si on la jugeait chimérique, ne paraîtra cependant pas méprisante ni indigne du génie français, je n'éprouverai point d'embarras à parler ici de la première tentative faite pour la réaliser, — si éloignée de cet idéal, si modeste et si imparfaite qu'on en puisse juger encore la réalisation. Il ne m'en coûte pas de considérer les résultats atteints par le théâtre de Bussang, au bout de huit années d'efforts de plus en plus prospères, comme des études et des expériences ne prétendant à aucun caractère définitif, sujettes au tâtonnement et à l'erreur. Nous ne nous arrêterons sur ces tentatives, désormais accomplies et sur des œuvres qui sont déjà derrière nous, que pour essayer d'y trouver quelques indications utiles, en vue des œuvres à venir.

III. — LE THÉÂTRE DU PEUPLE, TEL QU'IL EXISTE

I. — *Le décor.* Le Théâtre de Bussang a réservé à la nature un rôle important dans les spectacles qu'il donne : de là vient qu'il m'a paru bon d'insister, d'abord, sur la description du pays où il était né. Rappelons brièvement que la scène est dressée sur un palier naturel formé par la montagne à laquelle elle s'adosse. Le fond peut s'ouvrir, par des panneaux mobiles, sur le décor naturel des arbres et des champs. Trois galeries de bois, en style forestier, abritent une partie des spectateurs, laissant entre elles un parterre à découvert, sur lequel est tendu un grand vélum. Le verger qui entoure le théâtre sert de promenoir pendant les entr'actes. D'un balcon accroché à la tribune, les spectateurs peuvent embrasser du regard la chaîne orientale des Vosges, entre deux des sommets les plus élevés, le Ballon de Servance et le Drumont. Les représentations ont lieu deux ou trois fois par an, au mois d'août ou de septembre, un dimanche ou un jour de fête dans l'après-midi, à la lumière du jour.

La collaboration de la nature au spectacle, tant vantée dans le théâtre antique, y apporte un incontestable élément de vie, de force et de gaieté. La sensation du plein air, l'amplitude de l'horizon, la noble beauté ou l'agrément paisible du paysage environnant prédisposent le spectateur à goûter des sensations d'art, simples, saines et spontanées, mieux que le tohu-bohu des rues et que l'atmosphère impure et chaude d'une salle somptueusement dorée. Il ne faut pas cependant se figurer que la nature peut et doit fournir seule le décor du spectacle et participer sans cesse matériellement

à l'action. — Sans doute, on utilise le plus souvent possible le fond naturel, les sapins, la prairie, les pierres ; mais, à moins de fixer toujours le spectacle dans le même site restreint et bientôt trop connu, il faut recourir aux artifices du décor peint pour varier le lieu de l'action et pour créer le milieu illusoire où le drame a besoin de faire évoluer ses personnages : cette variété répond, d'ailleurs, non pas seulement aux besoins du dramaturge, mais aussi à un goût très vif du public auquel il s'adresse ; et le mélange du décor peint et du décor naturel peut, au lieu de paraître choquant, prêter à d'heureuses combinaisons.

Si l'on demande à la nature de collaborer avec l'art, en y ajoutant un puissant attrait de vie et de pittoresque, on devra se résigner aussi à subir ses caprices et sa méchante humeur. Il lui arrive, surtout dans ce pays de montagnes, d'être mal disposée et, au lieu de servir la fête, de la troubler par un orage, une pluie diluvienne, de sinistres coups de vent. C'est un revers qu'on ne saurait éviter : on s'efforce d'en atténuer les effets le mieux possible, sans réussir à y remédier complètement. Les galeries dont j'ai parlé, qui primitivement n'existaient pas, offrent un refuge à la plus grande partie des spectateurs ; les autres, stoïquement, endurent l'averse ou s'abritent sous leurs parapluies, quand le vélum devient insuffisant. L'essentiel est que l'intérêt excité par la pièce soit assez fort pour lutter avec avantage contre la malice du temps : je note ici, non sans quelque plaisir, que ces accidens n'empêchent plus désormais le public d'accourir de loin au spectacle et qu'une fois installé, les cataractes du ciel peuvent crouler sur sa tête sans lui faire lâcher pied.

II. — *Les acteurs.* — La troupe est composée uniquement d'acteurs populaires, c'est-à-dire de gens qui ne font point métier d'être comédiens et qui, quand les représentations sont terminées, retournent à leurs études ou à leur labeur habituels.

Et par acteurs populaires, entendez — comme il a été dit pour le public, — qu'il s'y trouve des personnes de fortune, de conditions et de culture très variées, et non pas seulement des paysans : on y peut voir un chef d'usine à côté de ses ouvriers, un professeur, un employé, un officier, des étudiants, un boulanger, un écrivain, etc. Même variété du côté des femmes. C'est dans cette variété que réside sans doute la véritable valeur démocratique de ce théâtre ; c'est elle qui lui assure l'influence sociale la plus directe, à laquelle il puisse prétendre. Cette influence peut naître de deux causes :

1° L'éducation des acteurs par les études de la pièce. Leur intelligence trouve à s'exercer non seulement sur le texte de l'ouvrage, qui ouvre leur esprit à des idées, à des connaissances et à des sentimens nouveaux, mais dans la composition des rôles, — les modèles étant pris dans la vie idéale ou réelle et mettant en jeu les facultés d'observation, — et même dans le petit travail, fait en commun et toujours raisonné, de la mise en scène.

2° Le contact renouvelé et la fusion d'êtres que la dissemblance des conditions sociales tient séparés dans le courant de la vie et qui chaque jour, pendant quelques heures, partagent fraternellement le même labeur et le même plaisir. Les répétitions se font chaque soir, à partir du mois de juillet, sur la scène du théâtre, à la lumière d'une rampe d'acétylène qui supplée à l'insuffisance du clair de lune. Malgré la fatigue et parfois l'énervement du travail, elles ont un caractère de gaîté et d'intimité infiniment plus efficace que toute les conférences sur la paix et l'union. Il y a là trente ou quarante êtres humains, jeunes pour la plupart, qu'aucune pensée d'intérêt ne rassemble (puisque les acteurs jusqu'à présent ne sont pas rémunérés) ; chaque soir, ils sacrifient quelques heures d'un repos bien gagné pour préparer une fête, dont leur seule récompense est d'être les héros. Les distinctions sociales, au moins en ce qu'elles impliquent d'hostilité, de mépris et d'envie, s'effacent : une familiarité à peu près complète et aisée finit par s'établir entre tous. C'est à celui qui a la direction de cette troupe de chercher à rendre le travail le plus clair et le moins fastidieux possible, à ménager les forces, à ne pas blesser l'amour-propre, à ne réclamer de chacun que ce qu'il peut donner d'après ses moyens et par sa propre initiative, simplement guidée et mise en valeur. Ce soin et cette petite diplomatie lui sont rendus faciles par le sentiment de plaisir intérieur qu'il éprouve lui-même à percevoir les résultats de son œuvre, à s'amuser de la joie commune et à se réjouir de cette fraternité qu'il a pu créer.

Ne dissimulons rien : artiste et cherchant à réaliser de la façon la plus harmonieuse le rêve dramatique qu'il a conçu, il ne peut attendre de ces interprètes la perfection. Il faut ici laisser une part assez large à l'improvisation et compter plus sur la verve naturelle des acteurs que sur un travail minutieux. Les qualités, comme les défauts, sont sincères et ne doivent rien à l'artifice : ceux-ci sont d'autant plus apparens qu'ils ne peuvent se dissimuler derrière les procédés du métier. Les qualités, en revanche, y gagnent du prix ; il y en a de très réelles et de très rares. C'est surtout dans la comédie qu'elles trouvent lieu de s'exercer, là où la tenue et le style importent moins que la chaleur et la spontanéité de la vie. Le naturel de ces acteurs, dans les scènes qui imitent les événemens dont ils furent souvent témoins et les mœurs qu'ils connaissent de près, est extrêmement savoureux. Il avertit l'auteur que son observation a touché juste, dans tous les passages où ce naturel atteint du premier coup son expression ; quand il hésite et se ralentit, il donne à craindre que la scène n'ait qu'une réalité douteuse ou que le mot employé ne soit pas le bon. C'est le contraire de ce qui arrive assez souvent dans les théâtres de ville, où les acteurs secondent mieux l'auteur quand la scène ou le mot sont dans la convention dramatique, et risquent de le trahir lorsqu'il a fait effort pour se rapprocher davantage de la réalité.

Les dons de l'acteur ne sont pas nécessairement en rapport direct avec son degré de culture ; mais je n'ai jamais observé que ces qualités fussent indépendantes de

l'intelligence générale : elles en sont la conséquence et le signe. Les meilleurs acteurs de Bussang ne sont pas toujours les plus instruits, mais ils sont les mieux doués, soit d'imagination, soit de jugement, celui-ci dirigeant chez eux l'observation, celle-là y ajoutant la fantaisie. Nul doute, pour un ou deux d'entre eux, que si leur condition sociale leur eût permis de recevoir l'éducation qui est offerte à un fils de famille, ils n'eussent été des esprits distingués.

La tragédie ou le drame héroïque ne saurait guère se passer de cette culture générale ; car elle exige des acteurs une transformation de leur être et un effort considérable pour plier leur langage et leurs attitudes à un style qui est, non pas l'imitation directe, mais une transposition artistique de la vie. Il convient donc de n'y employer autant que possible, pour éviter une interprétation discordante et aisément grotesque, que les sujets ayant reçu une instruction assez étendue : on réservera aux pièces campagnardes et aux comédies rustiques ceux qui seraient incapables d'exprimer, sinon de comprendre, les sentiments prêtés aux héros, ou dont l'accent, trop local, détonnerait étrangement dans le langage poétique du drame. Au reste, la question de savoir jusqu'à quel point des œuvres de ce genre peuvent être représentées sur une scène comme celle-ci, soit au point de vue des acteurs qui les interprètent, soit au point de vue des spectateurs qui les écoutent, est assez délicate : nous devons y revenir. Disons tout de suite qu'il est nécessaire et qu'il n'est pas impossible de développer peu à peu chez ces acteurs les qualités, purement instinctives au début, que l'on a reconnues en eux : c'est affaire de temps et de patience. Il n'est pas question, d'ailleurs, d'arriver à faire d'eux des acteurs professionnels : fort heureusement, ces représentations, sans doute par le caractère de fête qui leur est conservé, n'éveillent point, chez les comédiens de Bussang, l'idée qu'ils pourraient en tirer un métier ; et je n'ai pas eu le remords de voir un de ces jeunes gens, même parmi ceux dont l'amour-propre semble le plus excité par les applaudissements, manifester l'envie d'abandonner l'étude qui l'occupe ou la tâche qui le nourrit, pour monter sur les planches. À Paris, sans doute, le risque serait plus grand ; trop de tentations pousseraient le jeune homme ou la jeune fille, grisés par une ombre de succès, à abandonner l'atelier pour la scène ; et c'est, à mon sens, une raison de plus, entre autres, pour qu'un théâtre populaire parisien ne cherche pas à recruter sa troupe parmi des amateurs : à quoi bon ce soin, dans une ville qui compte tant de professionnels sans emploi ? Il n'aboutirait guère qu'à produire des acteurs médiocres et à grossir le nombre des cabotins.

IV. — LE PUBLIC

Le Théâtre du Peuple donne deux sortes de représentations : les unes payantes, les autres gratuites. Le produit de la représentation payante ne sert qu'à couvrir les frais, ou du moins une partie des frais causés par les décors, les costumes, la machinerie et

l'entretien du théâtre. Toute préoccupation de bénéfice est écartée, et les dépenses de premier établissement, — construction de la scène, de l'orchestre et des galeries, — sont considérées comme un don par celui qui en assumait généreusement la charge. Les acteurs, je l'ai dit, ne sont pas rémunérés. Peut-être serait-il juste, lorsque les circonstances le permettraient, de leur attribuer sur la recette une indemnité légère, car le plaisir qu'ils prennent ne saurait compenser toujours le travail que l'on réclame d'eux ; on établirait ainsi entre eux une association propre à les attacher plus étroitement à cette œuvre ; mais en veillant bien à ne pas transformer en une entreprise commerciale un théâtre dont le caractère essentiel est d'être un divertissement.

La représentation payante est consacrée à une œuvre nouvelle. Cette œuvre est reprise l'année suivante et donnée, au moins une fois, en représentation gratuite ; ainsi tous ceux qui n'auraient pu déboursier le prix, même modeste, d'une place à la *première*, voient pour rien la pièce, dont de plus fortunés qu'eux auront payé la nouveauté.

Il résulte de ceci que la composition du public n'est pas tout à fait la même à ces deux sortes de spectacles : aux représentations gratuites, il est plus *populaire*, c'est-à-dire que les paysans et les ouvriers y sont plus nombreux. Les représentations payantes attirent des spectateurs auxquels leur situation sociale assure une éducation et des goûts plus affinés. Toutefois, ces deux sortes de spectateurs diffèrent moins l'une de l'autre qu'on ne pourrait croire : le prix des places, aux premières représentations, est assez modique pour qu'un grand nombre de villageois, de Bussang ou des environs, impatients de connaître l'œuvre nouvelle, n'hésite pas à se procurer ce plaisir. D'autre part, aux représentations gratuites assistent beaucoup de spectateurs bourgeois, qui ont été empêchés d'assister à la première ou que la curiosité d'une seconde représentation ramène au théâtre ; et l'on y trouve toujours aussi un groupe important de touristes, d'étrangers et d'artistes, mêlés au public populaire.

Ainsi, à l'un et à l'autre de ces spectacles, le peuple, — au sens où nous avons entendu ce mot, — est présent ; et, selon le vœu de l'auteur, l'œuvre dramatique trouve toujours un certain nombre d'auditeurs assez éclairés pour contrôler et corriger au besoin le jugement ingénu du public populaire, et pour opposer à l'instinct du grand nombre l'autorité d'un goût plus sûr.

Soit que la majorité des spectateurs étant composée d'éléments naïfs, leurs sentimens se manifestent sous une forme plus vive, soit que beaucoup de ces spectateurs, entendant la pièce pour la seconde fois, la comprennent mieux et plus rapidement, les représentations gratuites l'emportent sur les autres par la spontanéité des impressions et par la chaleur des témoignages que le public en donne. Ce public est plus facile à émouvoir, sans doute ; mais il est incapable, s'il s'ennuyait, de

feindre l'intérêt. Il n'est jamais arrivé qu'une pièce, ayant eu du succès à la première représentation, en retrouve un moindre à la reprise ; mais il est arrivé que des pièces accueillies d'abord avec quelques réserves ou dont l'effet pouvait sembler douteux ont pleinement réussi ensuite, — quoique les réserves, formulées par les spectateurs lettrés de la première représentation, eussent précisément pour cause le doute où ils se trouvaient que le public populaire pût comprendre et goûter le spectacle. J'en montrerais facilement des exemples, si ce que ces œuvres ont de trop personnel ne me faisait une obligation d'être bref sur ce point.

La psychologie du public populaire est encore mal connue ; elle expose à des erreurs assez grossières ceux qui mettent trop de hâte à vouloir en définir les lois. Un fait qui frappe beaucoup les spectateurs ayant une éducation théâtrale déjà faite et habitués à mettre de l'ordre et de la logique dans leurs sensations, est le suivant : ce public manifeste presque exclusivement le plaisir que lui procure l'émotion dramatique par le rire. Le rire peut très bien éclater au cours d'une situation qui semble propre bien plutôt à provoquer une impression de tristesse, de terreur ou de pitié. Ce rire intempestif blesse les autres spectateurs, dont il interrompt l'émotion et qui croient y voir une marque de sottise ou d'ironie. Un peu d'expérience montre cependant qu'on ne doit pas l'interpréter ainsi : il ne traduit le plus souvent que le *plaisir causé par une imitation exacte d'une action réelle ou d'un sentiment juste*. Certains gestes, un baiser, un mouvement brusque et violent, un coup, même destiné à donner la mort, le provoquent, dans quelque situation que ce soit, et presque à coup sûr. Il est bon de noter que ce public ne dispose, pour donner cours à ses sentimens, que d'un mode d'expression simple et assez grossier ; que le rire est, chez lui, une façon d'applaudir ; qu'il déguise souvent des émotions dont un être rude et vigoureux a la pudeur. Mais ses sentimens mêmes sont à la fois plus simples et plus complexes que les nôtres ; et il faut, pour essayer de s'en rendre compte, les rapprocher des sensations de l'enfant.

D'abord, sa faculté d'illusion diffère de celle que l'éducation nous a donnée en ceci que, tout en se laissant facilement absorber par le jeu scénique, *il ne s'efforce jamais d'oublier, comme nous, qu'il s'agit d'un jeu*. Notre volonté aide beaucoup à l'artifice ; plus nous sommes accoutumés aux conventions théâtrales, plus nous avons besoin de tromper notre imagination, pour qu'elle y reste crédule : et c'est en nous suggérant fortement d'admettre pour réel le spectacle, que nous arrivons à nous en créer la foi. Nous fuyons tout ce qui peut nous éveiller de ce demi-rêve et risque de détruire l'harmonie de nos impressions, en nous rappelant qu'elles ont une origine factice. Un esprit ignorant et ingénu ne fait pas cet effort ; il n'a pas acquis cette habitude. L'illusion lui est spontanée et facile ; elle n'est pas gênée par le sentiment latent qu'il s'agit d'un jeu. Il passe sans aucune peine, plusieurs fois de suite et presque dans le même temps, de la vie imaginaire créée par le spectacle à la vie réelle, où un incident quelconque suffit à le rappeler : cependant son plaisir n'en est

pas détruit. De même l'enfant qui joue avec sa poupée et la transforme en une personne vivante, en une petite fille malade, une dame en visite, etc. ; la suggestion qu'elle se crée est si forte qu'elle ne diffère guère d'une véritable hallucination. Cependant si quelque chose ou quelqu'un lui rappelle qu'il s'agit d'un être de bois et de carton, l'enfant le constate sans aucune peine (ne l'ayant pas, à vrai dire, oublié), rentre un instant dans la vie réelle, puis retourne immédiatement à sa fiction, et ressaisit le fil de son existence idéale, comme s'il ne l'avait jamais senti brisé.

Cette même manifestation du rire a donné à penser à plusieurs observateurs un peu superficiels que le public populaire, très sensible à la comédie, ne l'était guère au drame, et que, considérant des spectacles de ce genre comme une fête, il aimait mieux y trouver un sujet de grosse gaîté que des émotions tristes ou graves.

Nous l'avons dit : les déclarations sonores de ceux qui revendiquent aujourd'hui pour le peuple la faculté de sentir les grandes œuvres et le droit d'être « initié à la Beauté, » ne peuvent nous faire oublier que le goût de la masse l'entraîne volontiers vers les gros effets et les fortes enluminures, qu'elle préfère la farce à la comédie, et à la tragédie le mélodrame. Et comment en serait-il autrement pour des esprits où la culture du goût n'a jamais pu régler les élans de l'instinct et en qui la rudesse de l'existence n'a développé que des sentimens primitifs et des notions intellectuelles encore rudimentaires ? La question ne se pose donc pas de savoir si ce public a plus de penchant pour les œuvres où nous reconnaissons nous-mêmes la plus haute forme de l'art, que pour des œuvres médiocres, qui sacrifient tout souci artistique à la préoccupation d'exciter le rire ou les pleurs par les moyens les plus directs (ce point ne fait aucun doute pour ceux qui ne se payent pas d'une illusion, même fort désintéressée) ; mais si, les œuvres d'art véritable étant, par quelques points au moins, reconnues comme accessibles à ce public, il est bon et juste d'en répandre la connaissance et d'en fortifier le goût. À quoi, il faut répondre affirmativement, non seulement dans l'intérêt du public, mais aussi dans l'intérêt de l'art dramatique ; car cet art, à rester le privilège d'un petit nombre, ne peut que se corrompre et s'épuiser, par excès de raffinement ; tandis qu'il doit viser, s'il est fidèle à son origine et s'il veut justifier son existence sociale, à être accessible au plus grand nombre possible d'hommes sincères et non blasés, pour les émouvoir et les faire réfléchir. Et la variété des esprits et des consciences auxquels il s'adresse est pour lui une condition de renouvellement.

Ce point admis, on est amené à se demander quelles sont parmi les œuvres où le souci artistique n'est pas sacrifié à la préoccupation d'un succès ni d'un profit immédiats, celles qui peuvent être présentées à ce public : j'entends avec utilité pour lui et sans inconvénient pour elles, parce qu'il est dès maintenant capable de les entendre et qu'elles ne risquent pas d'être entièrement méconnues ou trahies ; — et quelles sont celles qu'il convient d'écarter ou du moins de réserver, comme trop peu accessibles encore à la sensibilité et à l'intelligence des spectateurs.

V. — LE RÉPERTOIRE

Cette question du répertoire n'est pas la moins importante, quoique souvent ceux qui s'occupent du théâtre populaire ou du Théâtre du Peuple, paraissent la considérer comme secondaire ; peut-être faudrait-il dire qu'en définitive, elle est seule importante. Car que signifierait un théâtre, de quelques élémens qu'il soit composé et à quelque public qu'il s'adresse, et qu'importerait l'organisation théorique même la plus parfaite, si l'œuvre vivante qui doit en sortir n'avait qu'une valeur indifférente ? C'est ici surtout que l'arbre doit être jugé à ses fruits. Ou bien il faudrait considérer ce théâtre comme ne visant qu'à une fonction didactique et politique, ou comme n'intéressant la curiosité que par un certain air de pittoresque, sans prétendre en aucun cas à un caractère d'art. Or nous avons reconnu que notre façon de concevoir le Théâtre du Peuple repoussait cette solution : la préoccupation de rapprocher l'art dramatique du grand public et de la nature reste subordonnée au souci de faire œuvre d'artiste, ou plutôt elle se confond avec lui, elle a en lui sa cause et sa fin. Toutefois des raisons auxquelles il a déjà été fait allusion me forcent à passer rapidement sur la partie principale de ce répertoire : car il s'agit d'œuvres personnelles, qu'il ne m'appartient pas de juger. Tout ce que j'en puis dire, c'est que les huit pièces représentées à Bussang^[2], par la variété volontaire des sujets choisis, du dessin et du ton, marquent chacune un essai vers une forme théâtrale adaptée aux moyens d'une scène rustique, mais où l'écrivain, en cherchant à être intelligible à tous, a entendu maintenir sa liberté d'artiste et ses tendances vers un idéal dramatique de plus en plus général.

On a cru voir dans ses œuvres une intention de moraliser : les uns lui en ont fait un blâme, les autres un éloge : éloge et blâme résultent d'un malentendu, sur lequel il s'est expliqué déjà maintes fois. Si l'on peut trouver un enseignement dans ses pièces, c'est qu'en effet l'art dont il s'inspire, l'art classique de tous les pays et de tous les temps, d'Eschyle à Shakspeare et de Molière à Ibsen, reste inséparable d'une idée morale, c'est-à-dire qu'en faisant rire ou pleurer l'homme, il lui donne l'occasion de réfléchir sur les joies et les misères de sa condition. S'il n'en était ainsi, quelle différence y aurait-il entre un art qui met en jeu tant de forces et de ressources humaines et un exercice de baladins ? Mais il ne prétend ni convertir les ivrognes, ni rendre prodigues les avarés ; il pense qu'il est peu de pièces où s'affirme moins que dans la plupart des siennes, la préoccupation de développer une thèse, si forte chez tous les auteurs contemporains. Il lui suffit, en fait de leçons, de répandre un peu de tendresse pour ce qu'il aime, un peu d'aversion pour ce qu'il déteste, et surtout beaucoup de pitié.

Toutes ces pièces ont un caractère provincial et campagnard en ce sens que le pays lorrain y fournit le décor et que les personnages sont généralement pris dans la vie

réelle et dans le milieu vosgien, avec leurs mœurs, leur langage et leurs passions familières. Toutefois ce caractère topique et cette couleur locale y ont une importance moins grande qu'on ne leur en attribue, et peut-être ces personnages conserveraient-ils quelque vie, si on les séparait du décor précis où ils s'agitent et si on leur ôtait les agrémens que leur prêtent l'entourage, le site et la copie minutieuse d'une réalité extérieure si nettement fixée. L'auteur, du moins, ne le cache pas : sa tendance est d'élever de plus en plus l'art comique et tragique vers lequel il s'efforce, à un caractère de généralité et d'universalité, en laissant une part de moins en moins prépondérante aux élémens purement pittoresques et accidentels. Il sait bien que ceux-ci ont la faveur de la mode et de quel poids ils pèsent dans le succès ; mais il croit aussi que ce ne sont là, pour l'art, que des ornemens fragiles et souvent une cause de caducité. — Gréant de toutes pièces une organisation nouvelle, il lui a fallu réunir d'abord les conditions les plus capables d'en assurer le succès et la durée : il a, pour ainsi dire, planté son œuvre dans la terre natale, afin de lui faire prendre de solides racines. Mais son espoir fut toujours de monter peu à peu avec eux vers des œuvres où la forme, en se simplifiant, donnât plus de concentration et de hardiesse à la pensée, et dont la vie fût accessible, non pas seulement à une population déterminée, mais à l'ensemble des hommes. En même temps il rêvait de faire connaître un jour à ses spectateurs quelques-unes des grandes œuvres du passé, qui sont l'objet de son admiration et de son culte. Il attendit sept ans, pendant les quels il tâta la confiance du public et les forces des acteurs, et risqua une pièce de Shakspeare, *Macbeth*. Déjà il avait débuté, avant même que le Théâtre du Peuple fût assuré d'une existence durable et d'un nom, par jouer une comédie de Molière, *le Médecin malgré lui* ; le succès en fut complet ; cette farce est en effet facile à monter et facile à comprendre. D'ailleurs Molière est le plus grand et le plus universel des auteurs comiques *populaires* : son théâtre presque tout entier est de nature à plaire immédiatement à un public composé en majorité d'élémens simples, presque incultes même ; je sais qu'en Russie devant un auditoire de moujiks, une pièce comme *Georges Dandin* est de celles qui obtiennent le plus grand succès.

Pour *Macbeth*, la difficulté d'interprétation et de mise en scène étaient grandes, et il y eut quelque audace à tenter dès maintenant l'entreprise. Quelles que soient les imperfections d'un pareil spectacle, — nul, mieux que celui que son admiration pour Shakspeare poussait à cette tentative, ne pouvait les sentir, — le résultat ne saurait être regretté : on a pu dire que par la composition du public et la naïve sincérité des interprètes, cette représentation se rapprochait plus qu'aucune autre des conditions mêmes où le poète anglais donna son œuvre au public. L'accueil que lui firent les spectateurs et l'impression qu'ils en gardèrent sont tels qu'ils nous ont déterminé à annoncer cet été deux représentations, au lieu d'une, du chef-d'œuvre shakspearien. Voilà, je crois, une preuve assez décisive que le drame intéresse notre public et ne l'attire pas moins qu'une farce, encore que les marques de son plaisir y soient moins

bruyantes et moins passionnées. Et ceci nous amène à répondre aux écrivains qui croient que des pièces rustiques conviennent seules à des spectateurs rustiques.

Ils se trompent sur quelques manifestations mal interprétées : en réalité, c'est leur goût de raffinés qu'ils attribuent au public simple. Blasés par tous les spectacles qu'ils ont vus, ils cherchent avant tout l'originalité, au moins extérieure, qui stimulera leur curiosité défaillante ; ils apprécient cette qualité dans les pièces qui mettent en scène des paysans et leur présentent la peinture de mœurs encore nouvelles pour eux, d'une vie différente de leur propre vie. Mais ils ne voient pas que la raison même qui les pousse à rechercher des œuvres de ce genre en est une, pour les paysans, de préférer à leur tour les œuvres qui les initient à un autre monde et à des mœurs nouvelles. — Je ne dis nullement par-là que le paysan soit indifférent à une pièce paysanne et qu'il ne prenne pas de plaisir, lui qui n'est blasé sur aucun, à y reconnaître sa vie, ses préoccupations, ses joies et ses malheurs : l'expérience prouve le contraire. Mais elle montre aussi qu'il a besoin d'autres visions et qu'il demande au spectacle de le transporter dans un milieu différent du sien. Peut-être le réalisme tout nu peut-il suffire à ceux dont la vie est devenue factice, car il a pour eux l'attrait de la nouveauté, mais non à ceux qui ont constamment les regards et l'esprit tendus vers une réalité précise. Et voici bien le point où l'art a pour fonction de créer l'idéal, et où ce mot, usé par la lassitude des oisifs, reprend sa signification et sa légitimité vénérables. — « Oui, c'est une belle pièce : seulement *les personnages sont habillés comme moi.* » — Tel est le mot entendu de la bouche d'un spectateur, à propos d'une de ces œuvres rustiques. Bien d'autres l'ont redit, et je sais le souhait exprimé à plus d'une reprise par ces spectateurs sincères que ce théâtre, — leur théâtre, — ne leur refusât point un peu de rêve, en leur ouvrant ces royaumes nouveaux où des personnages, vêtus de costumes étrangers et brillants, dans des décors inconnus, accomplissent de belles et fortes actions.

Ce désir, l'auteur le comprenait bien. Lui qui s'était jusqu'alors senti, — et c'est là sans doute le meilleur de sa force, — en accord de pensée avec ceux de sa race, il éprouvait aussi l'envie, après avoir, sept ans de suite, fait parler et agir des campagnards naïfs, malicieux ou cupides, de voir monter sur la scène les représentants d'une plus vaste humanité, d'entendre parler une grande voix tragique : oui, tous nous avons besoin de sortir un instant de notre existence ; nous réclamions des héros. *Macbeth* fut joué. — Quand même il n'aurait pas réussi à rendre, sur cette scène aux ressources limitées, toute sa violence et sa terreur, qu'importe ? En est-il une, d'ailleurs, où vous l'avez vu se dresser de toute sa taille et où la réalisation ne vous semblait pas trahir, par quelque point, le modèle que s'en était créé votre imagination ? — Qu'importe qu'on ait ri en voyant gesticuler les sorcières ? Est-ce donc vraiment parce qu'elles ne faisaient plus peur, parce que personne n'y croyait plus ? — Mais cet effroi que vous attendiez d'elles, de combien d'artifice, de suggestion, de littérature en un mot était-il mêlé dans votre cerveau ? Les sorcières

de Macbeth sont terribles, parce qu'elles portent en elles la malédiction et la méchanceté du Destin ; mais elles sont grotesques aussi, parce qu'elles ont la figure de vieilles femmes ridées, barbues, à demi folles, ébauchant des gestes bizarres, prononçant des paroles incohérentes, autour de leur chaudron infernal. Je ne suis pas sûr qu'au temps même de Shakspeare, les spectateurs du Théâtre du Globe, — qui pourtant croyaient aux sorcières, puisqu'ils en avaient vu brûler, — ne riaient point en les entendant conter leurs histoires sur le cochon tué et sur la vieille changée en un rat sans queue ; et je ne suis pas non plus sûr que le poète, en mettant ces paroles dans leur bouche (si ce passage n'est pas l'œuvre d'un autre), ne s'est pas attendu à exciter le rire des gros valets de White-Friars, de même que quand il suspend l'horreur, au moment le plus tragique, avec les plaisanteries avinées du Portier. Notez-bien que ceux qui riaient, au parterre de notre théâtre, ce sont ceux-là justement qui sont le plus près encore de croire aux sorcières, qui savent bien à quel jeteur de sorts s'en prendre, quand leur vache est malade, et, plutôt qu'aux drogues du vétérinaire, préfèrent recourir aux incantations des *Secrets*. — Ce rire empêcha-t-il le frisson tragique de passer sur eux, quand, dans la nuit de tempête, le meurtrier de Duncan écoute, hagard, les yeux fixés sur ses mains rougies, la voix de l'irréparable le harceler : « Macbeth ne dormira plus ! » ; quand le spectre sanglant de Banquo surgit à la table royale ; et quand lady Macbeth, plus défaillante déjà que la flamme de la lampe qu'elle promène dans le ténébreux couloir, gémit en frottant ses petites mains, où l'odeur du sang est restée pour toujours ? Que demander de plus ? Je sais bien qu'il y a d'autres beautés dans cette œuvre, et que celles dont nous nous étonnons surtout, cette profondeur psychologique du génie, cette vue de l'instinct, servie par l'intelligence, qui démêle et fond à nouveau, dans la conscience de l'ambitieux, le courage physique, la lâcheté morale, la ruse et la folie, associées pour le meurtre, ces mots d'une simplicité et d'un raccourci sublime, oui, tout cela échappe à la plus grande partie des spectateurs, sensibles seulement à la brutalité des faits et à la violence du mélodrame. Mais est-il donc nécessaire, pour qu'une œuvre soit à sa place au théâtre, que tous comprennent également et pénètrent jusqu'au fond la pensée et l'art du poète ? Cette unanimité est irréalisable, et il faudrait renoncer à représenter un chef-d'œuvre, si l'on prétendait qu'il fût entendu également de tous les spectateurs. Contentons-nous que chacun y prenne l'émotion dont il est capable et s'en fasse l'interprétation que son intelligence lui permet : pourvu que sa sensibilité soit sincère et son intelligence mise en jeu.

Sans doute une expérience comme celle-là, tentée avec une œuvre étrangère, dont les particularités ethniques et chronologiques obligent un auditoire populaire français à un effort intellectuel assez grand, ne saurait être reprise tous les jours. Le Théâtre du Peuple n'abandonnera donc pas son répertoire ordinaire de pièces françaises, voire rustiques et provinciales. Mais il doit, pour faire œuvre qui compte et prendre, dans le mouvement dramatique, la place à laquelle il peut prétendre, élargir le cercle

de ses tentatives, en les mesurant à ses forces, et ne pas perdre de vue, par désir du succès immédiat, l'idéal d'universalité qui assure à l'art la durée et la grandeur.

Il pourra donc encore faire appel, dans la suite, aux grandes œuvres du génie humain pour grossir son répertoire : l'essentiel est que ce choix ne soit pas déterminé par un hasard capricieux et que, même s'il est faillible, il connaisse clairement les raisons qui peuvent le justifier. Après *Macbeth*, donné en premier à cause de la simplicité de l'intrigue et de l'ordonnance, qui ne dérouta pas trop les habitudes françaises, on essaiera plus tard d'autres pièces shakspeariennes. Les grandes comédies de Molière, quand on pourra leur assurer une interprétation convenable, auront aussi leur tour. Je ne crois guère possible de faire un emprunt à notre tragédie classique ; car c'est une forme d'art aristocratique qui me semble peu convenir à l'auditoire d'un Théâtre du Peuple, et des acteurs populaires ne sont point faits pour parler la langue que Corneille et Racine prêtent à leurs héros. — Pour les œuvres originales qui doivent constituer le fond du répertoire, j'ai indiqué à quelle tendance elles devaient de plus en plus obéir ; on n'y omettrait pas ces grandes fresques, tirées de l'histoire, dont M. Romain Rolland a essayé de formuler l'esthétique et de donner l'exemple. Je ne puis que souhaiter, en concluant, que le temps et la force me soient accordés de réaliser quelques-uns des projets auxquels cette tentative reste ouverte, pour répondre à la confiance de tous ceux qui l'ont saluée de leurs vœux et soutenue de leur intérêt.

MAURICE POTTECHER.

1. ↑ Étude sur le théâtre populaire à Paris, dans le volume : *Le Théâtre du Peuple*, renaissance et destinée du Théâtre populaire.
2. ↑ En voici la liste, avec les dates de la 1^{re} représentation : — 1895 : *Le Diable marchand de goutte*, pièce populaire en 3 actes. — 1896 : *Morteville*, drame légendaire en 3 actes. — 1897 : *Le Sotrè de Noël*, pièce rustique en 3 actes (en collaboration avec Richard Auvray) musique de Ch. Lapicque et L. Michelot. — 1898 : *Liberté*, drame en 3 parties et *le Lundi de la Pentecôte*, comédie en 1 acte. — 1899 : *Chacun cherche son trésor*, conte de sorciers en 3 actes, musique de L. Michelot. — 1900 : *L'Héritage*, tragédie rustique, en prose. — 1901 : *C'est le vent*, comédie villageoise en 3 actes. — 1902 : *Macbeth* de W. Shakspeare, traduction nouvelle, musique de L. Michelot. Cette année, au mois d'août, on donnera, avec la reprise de *Macbeth*, une nouvelle comédie en trois actes : *À l'Écu d'argent*.

À propos de cette édition électronique

Ce livre électronique est issu de la bibliothèque numérique [Wikisource](http://fr.wikisource.org)^[1]. Cette bibliothèque numérique multilingue, construite par des bénévoles, a pour but de mettre à la disposition du plus grand nombre tout type de documents publiés (roman, poèmes, revues, lettres, etc.)

Nous le faisons gratuitement, en ne rassemblant que des textes du domaine public ou sous licence libre. En ce qui concerne les livres sous licence libre, vous pouvez les utiliser de manière totalement libre, que ce soit pour une réutilisation non commerciale ou commerciale, en respectant les clauses de la licence [Creative Commons BY-SA 3.0](http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.fr)^[2] ou, à votre convenance, celles de la licence [GNU FDL](http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html)^[3].

Wikisource est constamment à la recherche de nouveaux membres. N'hésitez pas à nous rejoindre. Malgré nos soins, une erreur a pu se glisser lors de la transcription du texte à partir du fac-similé. Vous pouvez nous signaler une erreur à [cette adresse](#)^[4].

Les contributeurs suivants ont permis la réalisation de ce livre :

[La liste des contributeurs a été omise, comme demandé.]

-
1. [↑](http://fr.wikisource.org) <http://fr.wikisource.org>
 2. [↑](http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.fr) <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.fr>
 3. [↑](http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html) <http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html>
 4. [↑](http://fr.wikisource.org/wiki/Aide:Signaler_une_erreur) http://fr.wikisource.org/wiki/Aide:Signaler_une_erreur