

Territoire, frontières et nation au Théâtre du Peuple de Bussang (1895-1914)

Marion Denizot

► **To cite this version:**

Marion Denizot. Territoire, frontières et nation au Théâtre du Peuple de Bussang (1895-1914). Congrès Les Mondes du spectacle au XIXe siècle, Société des Études romantiques et dix-neuviémistes (SERD), Jan 2014, Paris, France. hal-02426504

HAL Id: hal-02426504

<https://hal.univ-rennes2.fr/hal-02426504>

Submitted on 29 Jun 2020

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.

Territoire, frontières et nation au Théâtre du Peuple de Bussang (1895-1914)

Marion Denizot

Professeure des Universités en Études théâtrales
Univ Rennes - UR2 - APP (« Arts : pratiques et poétiques ») ÉA 3208 - F 35000 Rennes, France

Le Théâtre du Peuple est fondé par Maurice Pottecher dans son village natal, à Bussang, dans les Vosges, en 1895¹. Depuis l'annexion des départements du Haut et du Bas-Rhin, ainsi que d'une partie des départements de la Meurthe et de la Moselle, par l'empire allemand en 1871, Bussang forme un village frontière, séparé de son « double » alsacien, Urbès, par le col de Bussang, percé dès 1847 par un tunnel de 246 mètres permettant de faciliter les échanges entre l'Alsace et les Vosges. Malgré l'assouplissement des formalités douanières en 1891, grâce à la suppression des passeports entre la France et l'Allemagne, l'existence de bornes frontières numérotées, portant les lettres F pour Frankreich et D pour Deutschland, installées sur les lignes de crête, rappellent aux habitants l'humiliation de la défaite, tandis que la présence du 15^e Bataillon de Chasseurs à pied dans le village ravive le souvenir du conflit armé.

Comment s'articulent le sentiment de Revanche et la revendication identitaire lorraine, encouragés par Maurice Barrès, lui aussi d'origine vosgienne, avec le projet de Maurice Pottecher de faire vivre un « théâtre populaire » ? Nous nous proposons d'étudier cette problématique à partir du répertoire du Théâtre du Peuple, composé par Maurice Pottecher avant la Première Guerre mondiale².

¹ Voir Bénédicte Boisson et Marion Denizot, *Le Théâtre du Peuple de Bussang : cent vingt ans d'histoire*, Arles, Actes Sud, 2015.

² Sur la trentaine de pièces écrites par Maurice Pottecher pour le Théâtre du Peuple, plus de la moitié est écrite avant la Première Guerre mondiale. Dès 1896, le principe d'une création associée à la reprise de la pièce de l'an passé, lors d'une représentation gratuite, est établi. Après la Première Guerre mondiale, et plus encore après la Seconde Guerre mondiale, le Théâtre du Peuple fonctionne surtout grâce aux reprises de pièces du répertoire. À partir du *Château de Hans* (1908), qui raconte l'évolution spirituelle d'un honnête bûcheron par le détachement et l'amour, Maurice Pottecher s'éloigne du tableau réaliste de la vie paysanne vosgienne pour privilégier le fantastique et la féerie, comme dans *L'Anneau de Sakountala* (1922), tiré d'une légende hindoue, dont l'intervention de divers génies, détenteurs de pouvoirs surnaturels, symbolise le pouvoir du Bien contre le Mal. D'ailleurs, après la Seconde Guerre mondiale, il considère que certaines pièces, comme *Morteville* (1896), *L'Héritage* (1900) ou *À l'Écu d'argent* (1903) ne méritent plus de faire partie du répertoire du Théâtre du Peuple.

Précisons tout d'abord les caractères du Théâtre du Peuple. Après le succès en 1892, de la représentation du *Médecin malgré lui* de Molière, qui incorpore à la pièce classique du patois vosgien, Maurice Pottecher, avec le soutien actif son père, patron progressiste et paternaliste d'une fabrique de ferblanterie, décide de fonder un théâtre qui proposerait chaque été une pièce écrite par lui, destinée au « peuple » tout entier : lettrés, touristes, curistes, paysans et ouvriers mêlés. Il associe à cette aventure son épouse, qui sous le nom de Georgette Camée, est devenue « la prêtresse » du théâtre symboliste, au Théâtre d'Art fondé par Paul Fort, tout d'abord, au Théâtre de l'Œuvre d'Aurélien Lugné-Poe, ensuite. Cette rencontre amoureuse est décisive pour la future histoire du Théâtre du Peuple, puisque celle que l'on nomme bientôt « Camm » puis « Tante Camm », met son enthousiasme, sa vitalité et ses talents de comédienne au service de l'initiative de son époux.

La fondation du Théâtre du Peuple, répond à un rêve d'artiste – celui d'un jeune poète de 28 ans, déçu par la vie intellectuelle de Paris, pétri d'idéalisme et d'humanisme –, tout entier résumé, dans la devise qu'il fait inscrire en 1896 de part et d'autre du cadre de scène : « Par l'art, pour l'humanité ». Maurice Pottecher s'est alors détourné de la carrière juridique à laquelle il pouvait prétendre ; les cercles de sociabilité, qu'il s'est constitué peu à peu, lui ont permis de s'insérer dans l'effervescence fin de siècle du milieu littéraire et théâtral, dont la jeune génération interroge, voire critique, la rationalité capitaliste et scientifique. Mais la trivialité de certaines préoccupations, le cynisme et le manque de loyauté qu'il observe chez quelques hommes de lettres contredisent ses aspirations idéalistes. S'il regrette la prédominance d'un théâtre de divertissement, il prend aussi ses distances avec le théâtre d'avant-garde, trop éloigné du public populaire. À l'instar de Romain Rolland, qui dans « La Foire sur la place », cinquième tome de *Jean-Christophe* (1908), rend compte de la corruption et de la veulerie de la société littéraire et théâtrale parisienne³, Maurice Pottecher semble se souvenir de ses premiers pas à Paris, quand il rédige *Achille Placidat, L'Homme aux Lunettes Magiques*, paru en 1925 mais débuté au milieu des années 1890. Il brosse dans des chapitres à l'ironie mordante les atmosphères mondaines, pédantes et frivoles du théâtre de l'élite, qu'il fréquente aux côtés de Georgette Camée. Il condamne également dans un article publié dans *L'Idée Libre*, revue qu'il a fondée avec quelques amis, les « villes tentaculaires » qui attirent les miséreux. À la suite de Walter Benjamin, Maurice Barrès ou Romain Rolland, il dénonce le risque d'« hypertrophie » de la capitale qui conduit la France à mourir de « langueur ».

Pour toutes ces raisons, c'est en province, et non à Paris, que Maurice Pottecher compte faire un théâtre à la hauteur de ses aspirations. Fonder un théâtre à Bussang représente pour Maurice Pottecher un retour aux sources, d'un point de vue personnel, bien sûr, mais aussi d'un point de vue

³ Voir Marion Denizot, *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : théâtre populaire et récit national*, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », n°47, 2013.

métaphorique : les modèles qu'il revendique sont ceux du théâtre grec antique, des scènes médiévales ou élisabéthaines. Fêtes à destination de l'ensemble du peuple, ces cérémonies théâtrales étaient l'occasion, selon l'auteur, « d'exalter l'âme nationale » en « faisant communier dans la même émotion grave ou joyeuse des hommes unis par des souvenirs communs, suspendus à des espérances commune⁴ ». La Grèce antique, en particulier, devient une matrice pour penser tout à la fois le théâtre et la Cité ; l'art et le politique. Mais c'est aussi du côté de la Révolution que le théâtre populaire puise ses références historiques. Le nom même de « Théâtre du Peuple », est une double référence : d'une part, à la décision du Comité de Salut Public de créer en mars 1794, quelques mois avant sa chute, un Théâtre du Peuple pour éduquer les citoyens et, d'autre part, au texte de Jules Michelet, qui, en 1848, appelle à la création d'un théâtre de fraternité nationale. Enfin, le retour à la nature « originelle », selon un schéma rousseauiste, permet de purifier l'art théâtral, que les théâtres clos de la capitale ont étouffé. En effet, le décor naturel, qui se substitue ou se mêle aux toiles peintes, grâce au fond ouvert de la scène, constitue la principale spécificité de la salle de Bussang. La présence de la nature dans ses aspects physiques mais aussi dramaturgiques inscrit le Théâtre du Peuple dans un souci de véracité et d'authenticité. La volonté de faire jouer des amateurs et non des artistes professionnels ressort, pour partie, de la même intention. Mais elle vise également à lutter contre des habitudes jugées mortifères. Comme Antoine, Pottecher ne veut pas travailler avec les comédiens parisiens, qui choisissent leurs rôles en fonction du prestige escompté et appliquent de manière routinière les recettes du succès.

Le projet de Maurice Pottecher associe étroitement enjeux sociaux et excellence artistique. Il repose sur le constat que le théâtre est gangréné par la décadence qui affecte la société. Comme Romain Rolland, qui expose en 1903 la synthèse de ses prises de position dans *Le Théâtre du Peuple*, Maurice Pottecher estime que la rénovation du théâtre passe par un renouvellement de son public : il faut élargir l'assise du théâtre en supprimant toute segmentation, qu'elle soit élitaire ou populaire. Le Théâtre du Peuple prétend acquérir une « utilité sociale » ; il éveille l'esprit et le cœur du citoyen et favorise la fraternité, l'apaisement, la solidarité et la justice. L'artiste apparaît comme l'éclaireur de la foule, pour la conduire vers la beauté et partager avec celle-ci un « idéal rayonnant pour tous⁵ ». La vertu de ce théâtre s'inscrit dans le diptyque classique : plaire et instruire. Par sa dimension éducative et morale – mais non moralisatrice, Maurice Pottecher le précisera à de nombreuses reprises –, le mouvement en faveur du théâtre populaire prend appui et accompagne le développement des universités populaires, qui prolongent les grandes réformes éducatives du début de la Troisième République.

⁴ Maurice Pottecher, *Le Théâtre du Peuple de Bussang (Vosges). Son origine, son développement et son but exposés par son fondateur*, Paris, Stock, 1913, p. 7.

⁵ Maurice Pottecher, « Le Théâtre du Peuple » (discours de Maurice Pottecher au Congrès de l'Art théâtral du 27 juillet 1900, sous la présidence de Jules Claretie), *Le Monde artiste*, 12 août 1900.

Alors que l'écho médiatique autour du théâtre populaire perd de son intensité après la Première Guerre mondiale, Maurice Pottecher, lui, n'infléchit ni ses positions, ni sa conduite de vie. Jusqu'à son décès, en 1960, sa conception du théâtre populaire reste celle qu'il expose en 1899 dans *Le Théâtre du Peuple, Renaissance et destinée du théâtre populaire* et qu'il a mise en pratique dès 1895. Cette exceptionnelle cohérence constitue une des raisons de la longévité du projet, né, certes, à une époque favorable aux idéaux du théâtre populaire, mais qui a réussi à trouver dans cette fidélité aux utopies initiales suffisamment de force pour surmonter les difficultés et les inflexions de modes. Ainsi, la Première Guerre mondiale interrompt l'activité du théâtre de 1914 à 1920, sans pour autant impliquer la remise en cause du projet. Investi dans des associations vosgiennes, comme les Vosgiens Républicains de Paris, rédacteur dans des revues régionalistes (*Le Pays lorrain, L'Indépendance Vosgienne, Annuaire Général des Vosges...*), Maurice Pottecher reçoit en 1931 le grand prix de Littérature régionaliste de la Société des Gens de Lettres, que les journaux vosgiens célèbrent en grande pompe. Si ce prix est prestigieux, il rend compte du positionnement du poète, qui se détache progressivement du milieu littéraire parisien pour affirmer son identité vosgienne.

Le répertoire que nous nous proposons de considérer s'inscrit dans le contexte historique et géographique du tournant des XIX^e et XX^e siècles : il reflète l'ambiguïté du rapport entre le local et le national et celle de la position de l'auteur envers la frontière et « l'ennemi » allemand. En effet, il célèbre tout à la fois l'attachement à la terre vosgienne et lorraine, la défense de la patrie et l'appel à la réconciliation.

L'attachement à la terre

Treize pièces du répertoire du Théâtre du Peuple se situent dans l'Est de la France, notamment dans les Vosges. En dehors des nombreuses références à la nature, l'attachement local se lit au travers de trois thématiques : d'une part, le choix des sujets et de certains motifs puise dans les traditions légendaires, les mythes du pays et l'étude des mœurs vosgiennes, de ce que l'on pourrait nommer le « folklore local ». D'autre part, de nombreux passages valorisent la terre lorraine et ses habitants. Enfin, la frontière est explicitement évoquée, apparaissant souvent comme une menace.

Le Sotré de Noël (1897) met en scène un propriétaire terrien victime d'un homme d'affaires véreux, Tété Loyal, qu'un démon farceur, le Sotré, va sortir de l'embarras. Maurice Pottecher, dans la préface de la deuxième édition, revendique l'influence locale :

Elle est vosgienne des pieds à la tête. Elle réjouit le public local qui y reconnaît une peinture joyeuse de la vie, de ses traditions, de lui-même. Elle amuse les étrangers, auxquels elle

révèle un petit monde ancien assez pittoresque. Et elle fait plaisir aux partisans de l'art régional⁶.

Co-écrite avec Richard Auvray, pseudonyme d'Alfred Bourgeois, ancien professeur d'histoire de Maurice Pottecher féru d'histoire locale, l'œuvre reprend diverses coutumes vosgiennes, comme la fête des brandons ou le rite du dônage, qui permet aux jeunes villageois de trouver l'âme sœur.

La partition musicale, composée par Lucien Michelot, reprend des chants et des rondes traditionnels. La pièce fait écho au mouvement régionaliste de la fin du XIX^e siècle, qui s'exprime dans la littérature ou au théâtre, à partir des études érudites des folkloristes. Ainsi, Charles Le Goffic promeut un théâtre breton, inspiré des textes d'Anatole le Braz, tandis que Frédéric Mistral milite en faveur de la langue d'oc. Ce retour vers les coutumes locales et la volonté de mettre sur scène la vie quotidienne des vosgiens, y compris dans ses aspects les plus rugueux – la première pièce du répertoire du Théâtre du Peuple, *Le Diable marchand de goutte* (1895), montre les ravages de l'alcoolisme dans une famille villageoise – illustrent le projet théorique de Maurice Pottecher : faire un théâtre populaire ancré dans un territoire, ce qu'il exprime en 1935, à l'occasion d'une conférence devant la Société d'Émulation d'Épinal :

Tout ce que j'ai tenté pour réaliser un idéal impliquant à la fois l'indépendance de la pensée et de l'action, et le lien social qui met en communication l'artiste et le public, je puis dire que cet effort a été étroitement lié à la terre même où cet art se construisait peu à peu, aux hommes auxquels il s'adressait, aux traditions où il puisait sa source, aux aspirations qu'il traduisait⁷.

Les textes dramatiques de Maurice Pottecher développent ce thème de l'ancrage local. Ainsi, dans *La Passion de Jeanne d'Arc* (1904), la motivation de l'héroïne ressort de son attachement pour le peuple et sa terre. C'est pourquoi est autant présent le quotidien lorrain, qui rappelle l'origine de l'héroïne. Ainsi, le paysan qui rencontre l'évêque Cauchon, à l'acte premier, évoque longuement les semailles détruites par la guerre, tandis que Jeanne, qui a réussi à faire fuir les Anglais, se rappelle sa « terre », sur un mode nostalgique :

- Ah! cette cloche... Elle a même son, presque,
Que la cloche de Greux, auprès de Domrémy.
- Ici, la terre est belle aussi, et la prairie,
À la Saint-Jean, doit porter grande herbe, et des fleurs,
Comme chez nous... Mais on n'y voit point notre Meuse⁸.

⁶ Maurice Pottecher, Préface au *Sotré de Noël* [1897], farce rustique en trois actes, Librairie Théâtrale, Remiremont, Imprimerie Henri Haut, 1933, p. 4.

⁷ Texte cité par Georgette Jeanclaude, *Un poète précurseur. Maurice Pottecher et le Théâtre du Peuple*, Bussang, Vosges, p. 103.

⁸ Acte premier, scène VII, Maurice Pottecher, *La Passion de Jeanne d'Arc* [1904], Paris, Librairie théâtrale, 1929, p. 30.

Les poèmes de l'artiste sont également traversés par cette thématique ; c'est le cas, par exemple, dans *La Terre natale*, qui paraît en 1910 dans la revue dirigée par Maurice Barrès, *Les Marches de l'Est* :

Il est des monts dont les cimes
éventrent les cieux indous
Et les Alpes sont sublimes,
Mais que nos sommets sont doux⁹.

Enfin, comme rappel récurrent du traumatisme de la séparation forcée, la frontière est présente dans différentes pièces. Dans *Le Lundi de la Pentecôte* (1898), par exemple, la description du décor précise la présence d'une « série de bornes et un mur en pierres sèches indiquant la frontière¹⁰ ». Dans *C'est le vent !* (1901), l'intrigue repose sur les perturbations créées par l'usage que font les contrebandiers d'une statue marquant la frontière. Mais la frontière est également présente sous une forme métaphorique, par l'évocation du danger imputé à l'étranger. Le thème de l'étranger, celui qui a franchi la frontière, qui vient de l'au-delà de la frontière, instaure l'élément potentiellement dangereux dans le répertoire pottecherien. L'impossible accord entre l'étranger et les gens du pays est particulièrement mis en avant quand l'étranger est allemand. Dans *Le Diable marchand de goutte*, l'Allemand est représenté sous les traits d'un colporteur d'alcool frelaté, dont le démon a pris possession et dont l'objectif est de contaminer la région, en répandant ce poison. Dans *Le Château de Hans* (1908), grand succès du Théâtre du Peuple et pièce préférée de Maurice Pottecher, le bucheron Hermann, d'origine allemande, ne parvient pas à s'intégrer dans la communauté du Val d'Orbey, en Alsace. Hans, cœur pur et noble, prend sa défense et réussit à convaincre le vieux Mathias de lui céder sa fille, Catherine. Mais le mariage est malheureux, ce qui confirme *a posteriori* la réticence de Mathias envers l'étranger.

La défense de la patrie

Ce souci du sol natal s'accompagne chez Maurice Pottecher d'une défense de la « grande patrie », de la nation. *La Passion de Jeanne d'Arc* exprime avec vigueur cette conception républicaine.

Contre une Jeanne d'Arc inspirée et mue par la seule foi, Maurice Pottecher propose une lecture héritée de l'historiographie de Jules Michelet. En effet, l'ouvrage de l'historien, *Jeanne d'Arc*, écrit en 1839, publié en 1841 et intégré ultérieurement comme Livre X de sa monumentale

⁹ Maurice Pottecher, « La Terre natale », *Les Marches de l'Est*, avril-octobre 1910.

¹⁰ Maurice Pottecher, *Le Lundi de la Pentecôte* [1898], in *Œuvres théâtrales*, Amiens, Les Provinciales, 1995, p. 184.

Histoire de France, fonde la ligne « républicaine » de la naissance du mythe de Jeanne d'Arc¹¹. Cette influence se décline selon trois axes : une dimension anti-cléricale, une valorisation du peuple et un appel au patriotisme, par un souci d'éducation et d'édification.

Alors que l'histoire officielle a longtemps fait des Anglais les bourreaux de Jeanne d'Arc, inscrivant cette interprétation dans les conflits séculaires entre les deux pays, Maurice Pottecher fait de l'Église catholique, et, en particulier, de l'évêque de Beauvais, Cauchon, qui mène le procès de l'Inquisition, la principale responsable de la mort de la Pucelle.

Pour donner une épaisseur dramatique au personnage de Cauchon et faire de lui une sorte d'anti-héros, doté des qualités inverses de celles de Jeanne (hypocrisie, veulerie, avidité, ambition), l'auteur prend certaines libertés avec l'histoire¹². Missionné par les Anglais pour faire advenir la justice ecclésiastique, soutenu par l'Université de Paris, alliée des Bourguignons, Cauchon est la main politique des Anglais, qui cherchent à invalider la légitimité du sacre de Reims, au profit du roi d'Angleterre, Henri VI. Procès politique maquillé en procès religieux ; voici une interprétation historiographique que Maurice Pottecher ne suit pas – il est vrai que celle-ci aurait demandé un développement dramatique plus complexe, sans doute incompatible avec l'objectif de toucher un large public. En revanche, l'auteur insiste sur l'état de l'Église au XV^e siècle, traversée par la corruption, par l'avidité à se partager les bénéfices des nombreuses institutions qu'elle gère et par les conflits de pouvoir issus du Grand Schisme d'Occident (1378-1417). Ainsi, dès l'annonce de la sentence, Cauchon se préoccupe d'obtenir des Anglais le bien auquel il pense avoir droit : l'évêché de Rouen. Face au refus de Warwick, qui ne lui octroie que l'évêché de Lisieux, Cauchon cache sa déception par des paroles serviles. Devant le bûcher, Cauchon, interprété par Maurice Pottecher lui-même, n'exprime aucune pitié, aucun regret, contrairement au faux confesseur Loiseleur, qui se repend d'avoir trahi la confiance de Jeanne.

Par un effet de contre-miroir, la foi de Jeanne d'Arc apparaît donc comme une foi pure et désintéressée, qui s'oppose aux perversions des représentants de l'Église. Loin des vaines élégances et arguties juridiques des membres lettrés de l'Université, Jeanne incarne la droiture et la persévérance. Cette lecture historiquement légitime – il est désormais avéré que l'Université de Paris, qui avait beaucoup d'influence sur le pouvoir papal, réclama très officiellement le procès

¹¹ Henri Martin publie une vaste *Histoire de France* en dix-sept volumes en 1833, dont *Jeanne Darc [sic]* fut son plus grand succès, qu'il réédita jusqu'à l'édition définitive de 1855. L'ouvrage d'Henri Martin contribue également à l'appropriation républicaine de l'histoire johannique, en insistant, pour sa part sur « l'essence celtique » de l'héroïne.

¹² En effet, Maurice Pottecher introduit l'évêque dès la bataille de Senlis (août 1429), alors qu'historiquement, Cauchon, membre du Conseil royal d'Angleterre, intervient dans l'histoire de Jeanne seulement à partir des tractations qui s'engagent entre Anglais et Bourguignons – Jean de Luxembourg a arrêté Jeanne d'Arc à Compiègne – pour récupérer la guerrière (donc après le 23 mai 1430).

inquisitorial à l'encontre de Jeanne d'Arc, que le roi Charles VII trouvait désormais gênante à l'heure où il souhaitait faire la paix avec les Bourguignons – s'accompagne d'une autre dimension, sinon anti-cléricale, du moins largement laïque : l'origine de la « mission » de Jeanne.

Contrairement à Charles Péguy qui insiste sur la vie intérieure de Jeanne d'Arc dans sa première pièce de 1897, puis sur sa foi dans celle de 1910, Maurice Pottecher, qui s'est éloigné de la foi catholique, justifie l'action de la Pucelle par l'appel du peuple. Sans nier la sincérité de la croyance en Dieu de Jeanne d'Arc, il passe sur la dimension surnaturelle de la mission de l'héroïne, point sur lequel l'historiographie a largement débattu, et préfère s'inscrire dans la perspective de Jules Michelet qui fait du peuple l'agent et l'acteur principal de l'histoire. Ainsi, interrogée durant son procès sur la nature de ses « voix », Jeanne d'Arc refuse l'accusation de « croyances » et explique que « Dieu aime ce royaume et qu'il faudra que les Anglais le rendent à son vrai maître¹³ ». La scène de la vision de l'acte IV explicite, par l'incarnation scénique, l'interprétation laïque de l'appel entendu par la Pucelle. La courte scène commence par un dialogue entre le forgeron et l'enfant Jeanne. Celui-ci, alors qu'il frappe sa forge, lui explique que « les pauvres gens ont besoin d'être aidés¹⁴ ». Il lui remet ensuite l'épée qu'il travaillait et disparaît, tandis que Jeanne, apeurée, exprime sa crainte de voir le sang couler. Surgit alors un groupe d'hommes, de femmes et d'enfants, poursuivis par les Bourguignons ; ces fugitifs entourent Jeanne en la suppliant de les aider. Enfin, le paysan, qui, au début de la pièce, conversait avec Cauchon sur les malheurs du temps, en regrettant les pillages qui détruisent les cultures et en exprimant son allégeance au roi Charles VII, joint sa voix à celle des autres fugitifs. Jeanne d'Arc apparaît donc ici comme le sauveur du peuple et de la patrie, incarnée par la terre. Cette dimension fait écho à la célèbre phrase que Danton aurait prononcée lorsque Westermann lui aurait suggéré de fuir pour éviter la guillotine, – « on n'emporte pas la patrie à la semelle de ses souliers » – et qui a servi d'argument moral pour refuser une conception monarchique de la possession personnelle du territoire par le monarque au profit d'une conception républicaine d'un territoire appartenant à la nation. Maurice Pottecher s'inscrit ici dans cette perspective, qui consacre, depuis la Révolution et la Constitution de 1791, le sens « national » du terme de « *populus* », pensé comme un tout, un « corps social uni », selon les mots de Mirabeau¹⁵.

Afin de fortifier le sentiment d'appartenir à une nation républicaine, la Troisième République a diffusé, grâce aux manuels scolaires, un « récit national », qui permettait à chaque enfant de s'inscrire dans une sorte de *continuum* historique, qui progressait vers l'émancipation du citoyen et de l'individu. Les manuels d'Ernest Lavisse, emblématiques de cette volonté éducative du tournant

¹³ Acte III, scène IV, Maurice Pottecher, *La Passion de Jeanne d'Arc*, op. cit., p. 69.

¹⁴ Acte IV, deuxième tableau – La Vision, scène I, *ibid.*, p. 94.

¹⁵ Voir Jean-Claude Caron, *La Nation, l'État et la démocratie en France de 1789 à 1914*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 22 et suivantes.

du XX^e siècle, succédant aux *Précis* de Michelet, qui, au milieu du XIX^e siècle, commencèrent à instruire les enfants à partir d'une écriture partagée et commune de l'histoire nationale, diffusèrent les « mots historiques », censés avoir été prononcés par les personnages célèbres. La pièce de Pottecher n'échappe pas à cette forme d'éducation historique, puisqu'on y reconnaît à plusieurs endroits des répliques que les spectateurs devaient aisément reconnaître :

- D'Estivet :

Êtes-vous en état de grâce ?

- Jeanne :

Si je n'y suis, Dieu veuille m'y mettre ; si j'y suis, Dieu veuille m'y garder¹⁶ !

À l'image des célèbres « images d'Épinal », dont la fabrique se trouve à quelques kilomètres de Bussang, la pièce de Pottecher agit comme procédé éducatif pour encourager l'amour de la patrie. Elle témoigne ainsi du contexte historique du début du XX^e siècle. La fusion entre une Jeanne, intime, enfant du pays vosgien et une Jeanne, héroïne nationale, prête à combattre pour défendre sa patrie, s'inscrit dans une quête d'unité nationale, après les divisions issues de l'affaire Dreyfus. Le choix du cantique qui clôt l'acte IV est exemplaire de cette alliance du mythe local et du mythe national : le « chœur du peuple de France », revenu du funeste abandon de la Pucelle, entonne l'air *Aux morts de la Patrie*, chant d'origine bretonne harmonisé et publié par Julien Tiersot, où se confond l'amour de la Lorraine et celui de la patrie :

Honneur du bon pays lorrain,

Ô Jeanne la guerrière [...]

La France te bénit !

Martyrs sacrés ou fiers vainqueurs [*sic.*]

Ô morts pour la Patrie, [...]

La France qui vous prie

Dans l'ombre est à genoux¹⁷.

« Il faut absolument que la France ait enfin son drame héroïque de Jeanne d'Arc¹⁸ », écrit Romain Rolland en 1892, alors qu'il songe déjà, avant même de rencontrer Maurice Pottecher quelques années plus tard, à un « Art du Peuple ». En 1903, dans *Le Théâtre du Peuple*, il reprend le vœu de Bernardin de Saint-Pierre de l'avènement d'un Shakespeare français qui « produisît une pièce patriotique¹⁹ ». Il semble que le vœu de Rolland ait été exaucé par Maurice Pottecher. Certes, *La Passion de Jeanne d'Arc* s'inscrit dans le genre de « l'épopée historique », qui permet, selon

¹⁶ Acte III, scène III, Maurice Pottecher, *La Passion de Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁷ *Aux morts pour la Patrie*, extrait du recueil *Chants populaires pour les écoles* de Julien Tiersot [1897], Acte IV, deuxième tableau – La Vision, scène II, *ibid.*, p. 103.

¹⁸ Romain Rolland, *Mémoires et fragments du Journal*, Paris, Albin Michel, 1956, p. 143.

¹⁹ Bernardin de Saint-Pierre, *Treizième Étude de la Nature* [1784], cité par Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple* [1903], édition préfacée et annotée par Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003, p. 74.

Rolland, de ramener « les Français à leur histoire nationale, comme à une source d'art populaire²⁰ », mais elle respecte également la lisibilité de l'action, la clarté de la langue et la simplicité des caractères (l'innocence *versus* le vice, incarnés respectivement par Jeanne d'Arc et l'évêque Cauchon), caractéristiques prônées par Rolland pour établir un répertoire populaire.

Cette appropriation nationale de la figure de Jeanne d'Arc – alors, bien sûr, qu'au XV^e siècle, les notions d'unité française et de sentiment national n'existent pas – repose sur une conception du territoire formé de toutes ces « petites patries », qui concourent à la constitution d'un territoire riche de ses diversités, mais dont il convient de veiller à son unité.

L'appel à la réconciliation

En 1898, au plus fort de l'affaire Dreyfus²¹, Maurice Pottecher présente deux pièces, une sérieuse et une, plus légère. Malgré des registres différents, les deux évoquent la réconciliation des communautés devant le danger.

La première, *Liberté*, est un drame qui se passe pendant la Révolution française. Elle oppose François Souhait, parti de son village natal pour aller à la rencontre de l'idée de Liberté et son père, Jacques, attaché aux valeurs de l'ordre et de la tradition. Le retour du fils, qui s'accuse d'avoir tué un noble, au service duquel il s'était engagé, car « [celui-ci] voulait quitter la France pour aller appeler nos ennemis²² », crée une scission au sein du village, entre ceux qui se rangent derrière les idées progressistes et ceux qui, suivant l'apparente sagesse du père, condamne ce geste. Toutefois, l'arrivée de troupes révolutionnaires, qui annoncent que la « patrie est en danger » et que « les étrangers marchent contre [eux] pour détruire [leur] œuvre » conduit à la réconciliation des habitants du village autour d'un serment de défense de la République et de la patrie. Le vieux paysan demande alors à son fils, qu'il pardonne : « [...] pour que mon sommeil soit bon, mon fils, tâche que les étrangers ne marchent pas sur moi²³ ! ». Même si aucune allusion directe aux événements politiques contemporains n'est lisible dans cette pièce – contrairement à celle de Romain Rolland, *Les Loups*, qui date de la même année et transpose dans le contexte des guerres révolutionnaires les enjeux de l'affaire Dreyfus –, Maurice Pottecher dénonce la logique du bouc-

²⁰ *Ibid.*, p. 112.

²¹ L'affaire Dreyfus éclate à l'automne 1894 et conduit à l'arrestation, puis à la dégradation publique du capitaine Dreyfus en janvier 1895, suivie quelques temps après par son emprisonnement en Guyane. Émile Zola fait paraître son texte titré *J'accuse* en première page du journal *L'Aurore* le 13 janvier 1898. Le second procès du capitaine Dreyfus se tient à Rennes en 1899. Son amnistie est proclamée en 1900 et sa réhabilitation intervient en 1906.

²² Maurice Pottecher, *Liberté*, drame en 3 actes, Paris, Louis Geisler, 1898, p. 68.

²³ *Ibid.*, p. 100.

émissaire, qui conduit à soupçonner François d'être à l'origine d'un incendie, parce qu'il « faut un coupable²⁴ ».

Témoignage que la pièce constitue un appel à la réconciliation, elle sera reprise en 1946 pour la réouverture du Théâtre du Peuple.

La seconde, intitulée *Le Lundi de la Pentecôte*, déplace la question du conflit et le risque de conséquences funestes si les protagonistes s'y complaisent, d'un enjeu national à un enjeu local, voire intime. La borne – celle qui sépare les champs et métaphoriquement le village dans la première, celle qui marque la frontière géographique et la nostalgie d'une libre circulation à travers les montagnes vosgiennes, dans la seconde – symbolise matériellement ces divisions internes. *Le Lundi de la Pentecôte* illustre, en effet, les dangers des rivalités à l'intérieur de la communauté villageoise. Deux familles, qui se détestent de longue date, vont pique-niquer pour le lundi de la Pentecôte, sur un chaume. Occupés à se chamailler pour un prétexte futile – une rivalité concernant le coin habituel de pique-nique – les pères de famille ne voient pas que le petit Paul est tombé dans la mare. On le croit mort. On le ranime et les deux familles se réconcilient sous l'effet de l'émotion et du soulagement : « Mais le malheur n'a qu'à montrer son ombre : on se serre l'un contre l'autre, et l'on ne comprend même plus comment on a pu se haïr²⁵ », conclut l'un des personnages.

D'autres pièces mettent en avant les différends entre villages. Ainsi, *C'est le Vent !* ridiculise la haine entre villages. Les causes de l'animosité sont oubliées, mais le moindre incident (ici le changement de position d'une statue) rallume les passions. Derrière les villageois de Basrupt et de Hautrupt, les spectateurs pouvaient reconnaître la situation de Bussang et de Saint-Maurice-sur-Moselle, le village voisin et néanmoins ennemi. La mise en scène de ces querelles et le dénouement sous forme de réconciliation générale attestent la volonté politique de Maurice Pottecher de faire un théâtre d'union nationale, pour contrer les risques de divisions de la communauté nationale devant l'affaire Dreyfus.

Mais, cet appel à la réconciliation au sein de la communauté, métaphore de la nation, trouve également un prolongement humaniste par le rapprochement des ennemis héréditaires. En 1907, le Théâtre du Peuple propose *La Nuit de Noël*, épisode lyrique composé par Eugène Morand (1853-1930), sur une musique de Gabriel Pierné (1863-1937). Cette cantate avait été jouée à l'Opéra, en décembre 1895. Elle rappelait les événements qui avaient marqué le jeune Gabriel Pierné, lorsque, enfant, il avait vu défiler sous ses fenêtres, à Metz, les troupes françaises défaites, en 1871. Sa famille avait ensuite fait le choix de s'exiler à Paris pour y ouvrir une école de musique. Mais Gabriel Pierné gardait la nostalgie de la ville de son enfance, désormais allemande, comme l'héroïne du roman de Maurice Barrès, Colette Baudoche, vantait les qualités de la ville perdue (*Les*

²⁴ *Ibid.*, p. 51.

²⁵ Maurice Pottecher, *Le Lundi de la Pentecôte* [1898], *op. cit.*, p. 208.

Bastions de l'Est, 1908). Lorsque la cloche frappe les douze coups de minuit, un soldat (le ténor) chante un vieux chant de Noël, alors qu'en *mezza-voce*, les chœurs invisibles murmurent un Noël populaire allemand. Les belligérants se répondent, comme si une trêve s'était installée. La pièce exalte ainsi l'espérance et la foi et rêve d'une réconciliation des hommes par-delà les lignes de feu.

La présence de cette pièce dans le répertoire du Théâtre du Peuple montre que le nationalisme de Maurice Pottecher, contrairement à celui de Maurice Barrès, est essentiellement défensif : il n'appelle ni à la Revanche, ni à la haine envers l'Allemagne. Il repose sur un optimisme humaniste dans les vertus de l'Homme et dans sa capacité à dépasser les douleurs passées. Composées sur le mode de la fable, les pièces de Pottecher s'achèvent souvent sur la mise en valeur de vertus morales universelles, fort proches des valeurs chrétiennes : l'amour du prochain, l'empathie, la sincérité, la tempérance, le renoncement, le don de soi, le sacrifice, le souci du prochain et de la communauté... Son fils, Jean, semble hériter de cette morale, puisqu'il s'engage comme infirmier pendant la Première Guerre mondiale et refuse de porter le fusil.

En revanche, comme chez Barrès, les écrits de Pottecher reprennent cette ode à la terre lorraine, qui produit des hommes sains et vigoureux. Ce déterminisme du sol est alors associé implicitement à la continuité de la race, ce qu'explique Barrès en ces termes :

Je suis la continuité de mes parents. Cela est vrai anatomiquement, ils pensent et parlent en moi [...] celui qui se laisse pénétrer de ces certitudes abandonne la prétention de se sentir mieux, de penser mieux, de vouloir mieux que ses pères et mères ; ils se dit : « Je suis eux-mêmes²⁶ ».

Apparaît alors une dimension très forte du répertoire pottecherien : son conservatisme devant un monde ébranlé, notamment par les pouvoirs du progrès. En effet, l'auteur inscrit ses pièces dans un monde pré-industriel et se méfie des avancées techniques et de l'attraction urbaine. Seul le nationalisme, cet amour de la terre et de la patrie, cet accord du local, du national et de l'universel, forme un rempart. L'attachement au sol natal permet d'aimer la grande patrie, de repousser l'étranger afin de conserver sa fidélité aux ancêtres et à leurs vertus. Sa conception du répertoire articule cette fonction de défense particulariste des richesses culturelles locales avec une vision proprement nationale. Ce qui renvoie à la conception barrésienne de la nation²⁷, qui défend le sentiment de fierté nationale, tout en acceptant un rapport particulariste à la nation : les provinces françaises sont pour Maurice Barrès autant « d'expression particulières d'un même génie national²⁸ » :

²⁶ Maurice Barrès, *Mes Cahiers*, 1929-1938, t.2, Paris, Plon, p. 140-141, cité par Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1985, p. 259.

²⁷ Voir Marion Denizot, « Une généalogie méconnue du théâtre populaire en France : Jacques Copeau, le régime de Vichy et l'influence de la tradition barrésienne », *L'Annuaire Théâtral*, n°45, 2010, p. 137-151.

²⁸ Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, op. cit., p. 35.

On entend par nation un groupe d'hommes réunis par des légendes communes, une tradition, des habitudes prises dans un même milieu durant une suite plus ou moins longue d'ancêtres²⁹.

Cette conception n'est encore pas si éloignée de celle d'un Jules Michelet, voire d'un Ernest Renan, que Maurice Barrès critiquera vertement quelques années plus tard, quand il s'engagera vers un nationalisme offensif, antisémite et xénophobe à l'occasion de l'affaire Dreyfus. Dans cette perspective comparatiste, nous pourrions également évoquer les figures de chef à l'œuvre dans le répertoire de Maurice Pottecher : le chef est sage, vertueux, conscient de ses responsabilités. Vivant parfois à l'écart de la communauté, il est celui qui réussit à recréer la concorde. Mais contrairement à Barrès, nulle trace de césarisme ou de culte pour l'armée : le chef n'est pas celui que la foule acclame et porte au pouvoir. Les valeurs morales défendues par Pottecher sont universelles et ne cherchent pas de bouc-émissaire au constat désenchanté porté sur le monde contemporain ; d'où son adhésion dreyfusiste.

En conclusion, le répertoire de Maurice Pottecher, influencé par la situation géographique de son village natal, tout à la fois village-frontière et village de fond de vallée, s'oppose au préjugé tenace, qui oppose ancrage républicain et défense des « petites patries ». Loin d'une revendication sectaire et offensive, la présence du local, relève chez Pottecher d'une « passion patriotique ». Dans ce cadre, ce répertoire témoigne des effets du traumatisme du traité de Francfort. En effet, après une période, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, où les États ont abandonné des prétentions territoriales et où le terme de limite, définie comme dans un sens géographique et comme limite de pouvoir acceptée d'un commun accord, a pu s'imposer, le thème de la frontière est ravivé à la fin du XIX^e siècle. Le théâtre de Maurice Pottecher poursuit, sur un mode poétique et dramatique le rapport de force compris dans le terme même de frontière³⁰ ; la promotion du territoire et l'exaltation des valeurs vosgiennes constituent une sorte d'arme pacifique pour dépasser les antagonismes et appeler à une réconciliation sur l'autel de l'humanisme.

²⁹ Maurice Barrès, *La Cocarde*, 22 octobre 1894.

³⁰ Voir Daniel Nordman, *Frontières de France, De l'espace au territoire. XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, Éditions Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque des histoires », 1998.