

Les prémices de la démocratisation culturelle

Vincent Dubois

► **To cite this version:**

Vincent Dubois. Les prémices de la démocratisation culturelle : Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle. Politix, De Boeck Supérieur, 1993, 24, p. 36-56. halshs-00488782

HAL Id: halshs-00488782

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00488782>

Submitted on 2 Jun 2010

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.

Les prémices de la «démocratisation culturelle»

Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle

Vincent Dubois

CERIEP

Institut d'Etudes Politiques de Lyon

La «démocratisation culturelle» fait aujourd'hui figure de mythe. Ambition indépassable mais hors d'atteinte, sans cesse réitérée mais toujours démentie par le recensement des pratiques¹, c'est aussi le mythe fondateur de ce qu'on nomme aujourd'hui les «politiques culturelles». En phase avec l'idéologie démocratique du régime républicain, un tel horizon permet de transcender la diversité du théâtre, de la musique, des livres ou de la peinture et d'en faire les éléments d'une même «politique». C'est de fait la formalisation d'une «politique» que rend possible la «démocratisation culturelle» : en dépassant un traitement sectoriel et technique des questions culturelles, elle fonde en unité un objet d'intervention et en légitimité sa prise en charge par les pouvoirs publics.

Cependant, la «démocratisation culturelle» –tout comme les «politiques culturelles» de manière plus générale– est, aujourd'hui encore, loin de faire l'objet d'une définition stable et univoque². Les sempiternelles interrogations sur le sens du mot «culture» se traduisent en effet par une incertitude persistante concernant ce qu'il s'agit effectivement de démocratiser. Les politiques de démocratisation culturelle apparaissent ainsi sous un jour contradictoire : elles bénéficient d'une légitimité qui fait s'imposer l'évidence de leur nécessité mais semblent structurellement vouées au flou.

Pour comprendre un tel paradoxe, c'est l'apparition de la «démocratisation culturelle» que l'on se propose d'éclairer. En la matière, il s'agit moins de fixer un quelconque acte de naissance³ que de restituer sa constitution progressive en thème de discours, en enjeu de débats, et son passage de l'ordre du pensable à celui de l'impérieuse nécessité. Le tournant du siècle (du milieu des années 1890 au milieu des années 1900) est une période importante de ce point de vue. C'est en effet à cette époque que l'on trouve les initiatives les plus nombreuses, les publications les plus importantes et les débats les plus vifs concernant «l'art donné aux ouvriers», «la démocratisation du théâtre», «l'éducation du peuple» ou encore «l'élévation

¹. Donnat (O.), «Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe», *Esprit*, n° 3-4, mars-avril 1991.

². Saez (G.), «Les politiques de la culture» in *Traité de Science Politique*, Tome 4, dir. J. Leca et M. Grawitz, Paris, PUF 1984 notamment p. 387 ; Friedberg (E.) et Urfalino (P.), *Le jeu du catalogue*, Paris, La Documentation Française, 1984, notamment p. 56.

³. Qu'on ne saurait, par exemple, trouver dans la création du ministère des affaires culturelles en 1959, création qui n'est pas plus l'aboutissement logique d'un processus cohérent que le commencement absolu proclamé par ses initiateurs. Cf. sur ce point l'article de Philippe Urfalino dans ce même numéro.

esthétique des masses». Si la formule n'est pas encore employée, ces diverses ambitions préfigurent bien ce qu'on appelle, surtout à partir de la Libération, les tentatives de «démocratisation culturelle».

Or, l'enquête historique le prouve, ce n'est pas dans le discours politique des gouvernants et encore moins dans leur action que de tels thèmes sont le plus vigoureusement défendus. Au tournant du siècle, ils sont certes abordés, mais ce sont essentiellement des formules obligées pour le rapporteur du budget des Beaux-Arts ou les discours d'inauguration¹. L'élargissement de l'accès aux spectacles ou aux musées n'est pas plus un thème majeur de revendication populaire. Si quelques leaders ouvriers ont, dès la fin du XIXe siècle, mis en avant l'importance de l'instruction, les questions littéraires et artistiques, y compris dans leur rapport aux classes populaires, sont largement négligées par les organisations du mouvement ouvrier naissant². Autrement dit, la constitution en objectif politique de l'élargissement de la consommation des biens culturels –pour employer un vocabulaire actuel– à toutes les catégories sociales n'est pas identifiable à une politisation «par le haut», résultant de la seule «volonté» des gouvernants, pas plus qu'à une politisation «par le bas» qui serait le produit de revendications collectives. A la fin du XIXe et au début du XXe siècle, les initiatives et interventions préfigurant la «démocratisation culturelle» procèdent pour une large part de l'action d'agents sociaux particuliers : les «intellectuels»³, qui, comme le montre Christophe Charle, tendent alors à proposer une alternative au débat politique traditionnel⁴. Formulant et unifiant une «mission» restée jusqu'alors à l'état diffus, ils donnent corps, en prétendant l'incarner, au prosélytisme qui préfigure la «démocratisation culturelle». De ces conditions particulières d'apparition découle, pour une large part, le flou inhérent à ce type d'entreprise.

On verra tout d'abord que les conditions d'émergence du débat sur «l'art et le peuple», tout comme les modalités pratiques de son accomplissement, correspondent les unes et les autres à des logiques propres aux «intellectuels». Construit par ces derniers, ce débat leur fournit un moyen d'accéder à une existence publique ; partant, il prend la forme bouillonnante d'une controverse «théorique»

¹. On a retracé l'émergence du thème de la «démocratisation culturelle» dans le champ politique dans Dubois (V.), «Des "plaisirs bourgeois" aux "droits du peuple", la formation d'un discours politique sur la culture», *Sources, Travaux historiques*, n° 26, mars 1991.

². Madeleine Rebérioux montre ainsi que les mouvements socialistes marquent une certaine indifférence à l'égard des questions littéraires et artistiques. Rebérioux (M.), «Avant-garde esthétique et avant-garde politique : le socialisme français entre 1890 et 1914», in *Esthétique et marxisme*, Paris, U.G.E. 10/18, 1974. Alain Garrigou a pu faire des observations convergentes à propos du loisir. Garrigou (A.) «Socialisme et loisir au XIXe siècle» in *Oisiveté et loisirs dans les sociétés occidentales au XIXème siècle*, Amiens, Université de Picardie, F. Paillart, 1983. Seule une reconstruction un peu abusivement généreuse peut produire l'image d'organisations ouvrières présentes dès l'origine sur «le front culturel». Cf. Bertou (M.), «Politique culturelle de la C.G.T. (1895-1921)», *Cahiers d'Histoire de l'Institut de Recherches Marxistes*, n° 41, 1990.

³. Cf. sur ce point la synthèse d'Evelyne Ritaine, *Les stratégies de la culture*, Paris, P. F.N.S.P., 1983.

⁴. Alternative proposée en promouvant de nouveaux modes d'intervention, en cherchant de nouveaux publics, en posant de nouvelles questions. Charle (C.), *Naissance des «intellectuels»*, Paris, Minuit, 1990, notamment page 97 et suivantes.

mettant en jeu les positions de ceux qui y participent. C'est à cette lutte de positions que l'on s'intéressera ensuite, en montrant notamment qu'à propos de «l'art donné au peuple», les «intellectuels» s'opposent en fonction de leur plus ou moins grande proximité par rapport au champ du pouvoir. Consubstantielles à ces positions et aux concurrences qu'elles suscitent, les différentes conceptions qui se font jour trahissent l'ambition qui les fondent ; il s'agit moins, en l'occurrence, de «donner l'art au peuple» que d'affirmer la position d'une fraction «d'intellectuels». Ainsi se développe un débat conflictuel et foisonnant, dont les implications sont potentiellement sans limites, plaçant dès ses prémices la «démocratisation culturelle» dans un flou structurel dont elle ne s'est semble-t-il jamais départi¹.

Pour analyser les conditions et les effets de cet investissement «intellectuel», on traitera plus précisément des mobilisations intervenues autour du «Théâtre du Peuple». A ce choix, plusieurs justifications. Si l'on prend en compte les usages ultérieurs, force est de constater que ces expériences sont largement mobilisées dans la saga de la «démocratisation culturelle». Dans la généalogie qui, de Firmin Gémier à Jacques Copeau, et de Jean Vilar à Antoine Vitez, relie les hommes de théâtre soucieux du public «populaire», Maurice Pottecher ou Romain Rolland font figure de «précurseurs». Les Universités Populaires, quant à elles, s'insèrent davantage dans d'autres filiations reconstruites, et notamment dans celle de l'éducation populaire². D'autre part, c'est à propos du théâtre que la démocratisation a été le plus précocement et le plus nettement affichée comme objectif principal. Les vocations assignées aux bibliothèques, musées ou écoles d'art (conservation, complément d'instruction, formation des ouvriers d'art...) retardent ou en tout cas rendent moins explicite la référence «démocratique». A de nombreux égards, le théâtre apparaît ainsi comme le terrain sur lequel sont inventés les discours et les modalités d'action qui sont ensuite étendus aux autres formes de culture. Devenu, à la fin du XIXe siècle, symbole des pratiques et de l'hégémonie «bourgeoises»³, le théâtre constituait un terrain propice à l'engagement intellectuel pour sa «démocratisation». Avec le théâtre, ces «intellectuels» utilisent un espace laissé relativement vacant : le roman et la peinture, avec Zola ou Millet, ont déjà fait l'objet d'investissements pour la représentation du «peuple», alors que le théâtre du tournant du siècle, comme le dit Jaurès, n'est pas à l'avant-garde du combat politique et social, mais est au contraire «en retard sur les livres»⁴.

La production d'un débat

«Il y a un certain nombre de questions malheureuses qui reviennent périodiquement devant les chambres pour y faire –comme les marionnettes de la chanson– “trois petits tours” à la tribune, et qui s'en vont dormir bien sagement, jusqu'à l'année

¹. Une ébauche de ce texte a été présentée au séminaire du G.R.I.P. à l'I.S.S.T. et a bénéficié des remarques de ses participants, auxquels j'adresse mes remerciements. La version présente doit beaucoup aux lectures d'Annie Collovald et de Didier Georgakakis. Je leur en suis particulièrement reconnaissant.

². Sur l'histoire des universités populaires cf. Mercier (L.), *Les universités populaires 1899-1914. Education populaire et mouvement ouvrier au début du siècle*, Paris, Collection du Mouvement social, 1986. Sur les «filiales» de l'éducation populaire, cf. Cacères (B.), *Histoire de l'éducation populaire*, Paris, Seuil, collection Peuple et Culture, 1964 et Poujol (G.), *L'éducation populaire : histoires et pouvoirs*, Paris, Economie et Humanisme-Éditions Ouvrières, 1981.

³. Leroy (D.), «Réflexions autour des processus d'élitisation : à propos de l'évolution de la production et de la consommation théâtrales à Paris au XIXe siècle», in *Oisiveté et Loisirs*, op. cit.

⁴. Jaurès (J.), «Le théâtre et le socialisme», *Revue d'Art Dramatique*, décembre 1900.

suivante, dans les grands cartons verts où s'entassent, de temps immémorial, tous les beaux projets et toutes les brillantes utopies avec lesquelles nos honorables ont coutume de jeter de la poudre aux yeux des électeurs. La question du théâtre du peuple est de ce nombre»¹. Par ces phrases sarcastiques, le journaliste Maurice Cabs témoigne à la fois de la dévalorisation du travail parlementaire et de la place qu'occupe le «théâtre du peuple» dans les débats de l'époque. Négligé par les élus, il ne l'est pas par les «intellectuels» qui, au tournant du siècle, en font le thème d'un important débat au sein du champ littéraire. Celui-ci doit ses conditions d'émergence à une conjoncture particulière. Deux changements caractéristiques des années 1890 permettent de mieux le comprendre². Il s'agit tout d'abord d'une modification importante du fonctionnement du champ littéraire. S'éloignant progressivement de «l'art pour l'art», caractéristique de la «période héroïque» de la conquête de l'autonomie³, littérateurs et artistes donnent une portée plus générale à leurs interventions. En témoigne notamment l'évolution des petites revues qui, d'organes d'écoles artistiques cantonnés dans les débats esthétiques, se muent souvent en lieux de débats généraux où il est question de politique et de philosophie autant que d'art. La seconde transformation concerne les rapports entre intellectuels et champ du pouvoir. Loin de défendre majoritairement le régime, comme c'était le cas lors de la décennie précédente, les intellectuels, à partir des années 1890, revendiquent leur autonomie : ils interviennent politiquement sous des formes qui leurs sont spécifiques (pétitions, publications) et entrent ainsi en concurrence avec les agents du champ politique au sens strict.

Dans cette conjoncture, on comprend mieux la faveur accordée, dans les milieux intellectuels, à une question telle que celle de «l'art et du peuple». Elle permet en effet aux artistes et aux littérateurs d'intervenir politiquement, notamment en disputant aux politiques la représentation du «peuple», tout en restant «sur leur terrain», celui des «choses de l'esprit». Comme le montre Roger Chartier, on ne saurait distinguer artificiellement les idées des modalités concrètes de leur production et de leur diffusion⁴. Il nous faut donc retracer les pratiques qui ont concouru à faire émerger l'idée d'une nécessaire rencontre entre «l'art» et «le peuple» avant d'aborder les usages dont elle a pu faire l'objet. Ces pratiques comme ces usages impriment, on le verra, une tournure particulière au débat, et donc à son objet.

Une question qui se pose

C'est pour l'essentiel par l'intermédiaire de petites revues et des enquêtes qui y sont publiées qu'est posée la question de l'art et du peuple. Ces modes de production, d'échange et de diffusion ne sont pas sans incidences sur la teneur des débats qui s'ensuivent. Plusieurs revues intellectuelles se font une spécialité de militer pour que l'on «donne l'art au peuple». Parce qu'elles ne se confondent pas avec les publications

¹. Maurice Cabs, «Le théâtre du peuple», *La République*, 9 octobre 1901.

². On reprend ici les analyses de Christophe Charle, *ibid.*

³. Bourdieu (P.), *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

⁴. Chartier (R.) *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, 1990.

«populaires» qui, directement, cherchent à toucher un public élargi¹ elles constituent avant tout les vecteurs de la problématisation des rapports entre le peuple et l'art et en font une question dont l'on débat entre spécialistes. Leur faible tirage comme la teneur des articles qu'elles publient le montre bien : il ne s'agit pas de revues «populaires» à vocation de vulgarisation, mais bien d'organes destinés à un public «d'intermédiaires culturels»². Certaines revues intellectuelles généralistes abordent fréquemment ces questions : c'est par exemple le cas de la *Revue Bleue, revue politique et littéraire*. D'autres y trouvent un thème proche des idées qu'elles défendent, comme la *Revue Naturiste*³. Certaines enfin s'y consacrent en grande partie, comme la *Revue d'Art Dramatique*. Des publications aux titres évocateurs comme *l'Art social*⁴ constituent l'organe de cercles politico-littéraires où l'on débat et tente parfois d'organiser directement la rencontre de «l'art» et du «peuple». D'autres encore, comme *l'Art pour tous* ou *l'Art à l'école* organisent des tentatives de «popularisation» (visite guidées au musée pour des ouvriers, décoration de salles de classe) mais surtout produisent textes et discours sur la bonne manière d'amener «le peuple» à la «Beauté»⁵.

Ces revues, au-delà de leurs indéniables différences, tant dans leurs options idéologiques que dans leur audience, reflètent manifestement les mêmes préoccupations ; elles instituent ainsi un espace de débat formé autour de thèmes et d'enjeux communs. Des articles très semblables paraissent à des dates souvent proches, les mêmes auteurs collaborent fréquemment à plusieurs revues et, même si c'est pour se contredire, ils se citent les uns les autres. La question de l'art et du peuple est de cette manière constituée en enjeu d'un débat que les logiques de concurrences internes au champ intellectuel contribuent à rendre complexe. Il faut se distinguer et polémiquer pour exister, donc multiplier les prises de position possibles, nuancer à l'infini et partant favoriser les ambiguïtés. Le recours aux enquêtes participe de ce processus et tend à objectiver la structure des prises de position.

1. Comme par exemple les *Lectures pour tous*, *Revue universelle et populaire illustrée*, éditée par Hachette à partir de 1899, ou les fascicules édités par la Ligue de l'enseignement.

2. Cf. Charle (C.), «Le temps des hommes doubles», *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 39-1, janvier-mars 1992.

3. La *Revue Naturiste* paraît de 1897 à 1901. Défendant «toutes les tentatives généreuses qui surgissent dans la vie intellectuelle et sociale» ses rédacteurs prônent notamment «le rajeunissement sentimental du Peuple par la vertu de la beauté plastique» et «l'anéantissement des hiérarchies mauvaises». *Revue Naturiste*, n° 5, avril 1900, manifeste reproduit en couverture, cité in Place (J.-M.) et Vasseur (A.), *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIXe et XXe siècles*, Paris, Ed. J.M. Place, 1974 tome 2, p. 286. Georges Deherme (cf. *infra*) et plusieurs militants du théâtre populaire y collaborent régulièrement.

4. Cf Durand (X.), «L'art social au théâtre : deux expériences (1893, 1897)», *Le Mouvement social*, n° 91, avril-juin 1975, et Vasseur (A.-M.), «L'Enclos» in Place (J.-M.) et Vasseur (A.), *Bibliographie des revues et journaux littéraires*, *op. cit.*

5. Sur *l'Art pour tous*, «ligue de propagande esthétique» créée en 1901 pour emmener les ouvriers au musée et les rapprocher des artistes, cf. Lumet (L.) *L'Art pour tous*, Cornély, 1904 ; sur *l'Art à l'école*, cf. Couyba (C.-M) et. al., *L'Art à l'école*, Larousse, (s.d., vers 1910).

La pratique des enquêtes est largement répandue dans le champ intellectuel et littéraire du tournant du siècle. Il s'agit, à partir d'un bref questionnaire, d'interroger des «personnalités compétentes», plus rarement de recueillir des réponses spontanées. Questions politiques, querelles d'écoles artistiques ou «problèmes de société», tous les thèmes qui font débat peuvent être abordés ; la vocation «sociale» de l'art et l'élévation esthétique du peuple sont du nombre. La vogue du thème, apparu dès le début des années 1890¹, paraît intervenir à partir de la seconde moitié de cette décennie. En 1896, *l'Enclos* propose une enquête sur la définition de «l'art social»². Deux ans plus tard, la *Revue d'Art Dramatique* publie les résultats d'une enquête sur «la question sociale au théâtre»³, puis la *Revue Bleue* aborde la question du «Théâtre du Peuple»⁴.

Les enquêtes peuvent contribuer à rendre légitimes les revues qui les publient ; elles contribuent également à rendre légitimes les questions qu'elles posent. Consacrer une enquête à une question particulière, c'est aussi consacrer une question comme étant digne d'intérêt. Cette promotion a d'autant plus de chances d'être menée à bien que les répondants sont symboliquement dominants : une question est considérée comme «importante» si des gens «importants» y répondent. Quelques phrases d'une personnalité en vue peuvent ainsi constituer un fort enjeu, et nombreux sont les exemples de «grands absents» regrettés⁵. A l'inverse, répondre à une enquête c'est, pour un auteur faiblement consacré, une occasion de se mesurer aux positions dominantes, et donc la tentation «d'en rajouter» dans «l'originalité» afin d'accéder à une existence autonome.

Loin de se limiter à un simple recueil d'opinions préexistantes, les enquêtes contribuent à instaurer un débat ; elles reproduisent mais aussi produisent des prises de position qui, obéissant à la «dialectique de la distinction»⁶, marquent différences et oppositions là où il pourrait y avoir accord. C'est ainsi que, pour prendre le cas du théâtre populaire, de nombreuses solutions différentes peuvent être préconisées pour chaque problème précis, (disposition de la salle, localisation, horaires,

1. Cf. par exemple *l'Enquête sur l'évolution littéraire*, publiée en 1891 par Jules Huret et celle parue dans *l'Ermitage* en juillet 1893. Charle (C.), *Naissance des «intellectuels»*, *op. cit.*, p. 100 et suivantes et p. 119 et suivantes.

2. «Pourquoi la société actuelle est-elle incapable de s'exprimer en art ? Quelle société pourrait produire un art social et quelles en seraient les idées génératrices ?» *L'Enclos*, n° 9, novembre 1896. 34 réponses ont été publiées dans les numéros suivants.

3. «I. L'auteur dramatique peut-il évoquer en une synthèse intense les luttes sociales des temps présents ? Ne peut-il au contraire leur donner un caractère de généralité que par la représentation de conflits individuels significatifs ? II. Croyez-vous à l'avènement d'un cycle de pièces sociales et quelle action ce mouvement prolongé vous semble-t-il destiné à exercer sur l'opinion publique ?» *Revue d'Art Dramatique*, «Enquête sur la question sociale au théâtre», 20 février et 5 mars 1898. 38 réponses au questionnaire ont été publiées.

4. Bourdon (G.), «Le théâtre du peuple», *Revue Bleue*, n° 4, 25 janvier, n° 7, 15 février, n°8, 22 février, n°14, 5 avril, n°15, 12 avril, n° 19, 10 mai 1902. Il s'agit d'une série d'articles se terminant par une «enquête» (8 entretiens).

5. G. Bourdon indique à l'issue de son enquête qu'il aurait également souhaité interroger Jean Jaurès, selon lui «artiste» autant que politique. De même, le journaliste de la *R.A.D.* déplore «la naturelle abstention de M. Emile Zola, absorbé par de plus hautes besognes». *art. cit.*

6. Bourdieu (P.), *Les règles de l'art*, *op. cit.* notamment, pour la période récente, p. 221 et suivantes.

périodicité, mode de financement...) leur combinaison au sein d'un projet global produisant de manière exponentielle une gamme de possibilités quasiment infinie. Les répondants répondent aux questions, mais se répondent également les uns aux autres¹, ajoutant des nuances aux nuances tout en unifiant le système des positions prises. Après publication, il est fréquemment fait référence, dans les textes abordant des sujets proches, aux réponses et aux commentaires qu'elles ont suscitées, tendant ainsi à objectiver le débat en cristallisant des positions qui sont au principe de prises de position ultérieures.

Le format de l'article de revue littéraire ou intellectuelle, comme la formulation des questions des enquêtes et les logiques de positionnement qu'elles entraînent, amènent à se placer au niveau des «principes» et portent à la généralisation. Enquêtes et revues contribuent donc à la politisation des questions qu'elles abordent en fournissant l'occasion de les placer dans une perspective générale qui augmente leur portée sociale². Ainsi, contrairement à ce que l'on observe souvent, la production idéologique n'est pas la reconstruction théorique de pratiques antérieures : les discours préexistent à leur mise en actes, ou leur sont concomitants. Bien souvent, ils se suffisent à eux-mêmes ; ils constituent de fait la principale modalité d'action. S'entretenant lui-même et trouvant en lui-même les principes de son accomplissement, le débat sur «l'art et le peuple» se développe en une spirale dont les producteurs sont aussi les destinataires.

Un moyen d'exister publiquement

Ni revendication populaire, ni produit émanant du seul champ politique, c'est donc largement par et pour des «intellectuels» que la question de «l'art et du peuple» est posée. Cette question permet néanmoins la généralisation nécessaire à l'intervention «intellectuelle» dans le débat public.

Les modalités d'action que sont les discours et les publications fournissent également les instruments qui permettent plus largement de s'adresser à «l'opinion publique», c'est-à-dire à l'opinion des représentants du «public»³. Au-delà des échanges d'expériences et des pétitions de principe, on parle ainsi de la «propagande» et des «campagnes» organisées pour la diffusion, non pas directement de produits culturels, mais de l'idée qu'il est nécessaire de diffuser les produits culturels. L'un des principaux exemples en est donné par la *Revue d'Art Dramatique* (notée R.A.D.)

¹. Sur la dynamique des prises de position suscitées par les enquêtes, cf. Charle (C.), *Naissance des «intellectuels»*, *op. cit.* p. 117.

². Sur l'extrapolation politique induite par les enquêtes, cf. Charle (C.), *op. cit.* p. 119.

³. Champagne (P.) *Faire l'opinion*, Paris, Minuit, 1990. Les destinataires des enquêtes peuvent par exemple être très explicitement les parlementaires ou les membres du gouvernement. G. Bourdon précise par exemple en présentant son enquête : «Je n'ai pas d'autre ambition que de réunir un dossier, et de préparer le travail au ministre intrépide qui voudra créer le Théâtre du Peuple». *Art. cit.*

qui lance une campagne pour la décentralisation théâtrale dès 1895¹, et, comme en témoigne le dépouillement, offre largement ses colonnes aux défenseurs du «Théâtre du Peuple», à tel point qu'elle a pu être désignée après coup comme «la tribune officielle de tous les écrivains de théâtre qui rêvaient d'art pour le peuple»².

«Des écrits furent publiés, des projets rédigés, toute une propagande commence à pénétrer le public ; des écrivains, des orateurs [...] s'emploient à prêcher la foule ou à conquérir les pouvoirs publics »³. «Prêcher la foule» et «conquérir les pouvoirs publics», tels sont bien les objectifs poursuivis. Pour ce faire, la publication d'articles par des auteurs le plus souvent jeunes et peu connus dans des revues au faible tirage est utile mais insuffisante. D'autres moyens sont donc utilisés. Le 25 mars 1899, Romain Rolland écrit à Lucien Besnard, alors directeur de la revue, pour lui proposer de «mettre sa Revue au service de l'idée d'un Congrès de théâtre populaire»⁴. Il crée avec Maurice Pottecher et Lucien Besnard un Comité de dix-huit membres destiné à «rassembler le plus d'idées et de projets intéressants pour la fondation d'un théâtre populaire à Paris»⁵. Grâce à ce Comité, le «Théâtre du Peuple» est alors placé sur l'agenda ministériel. Bien que réticent à l'égard des visées «révolutionnaires» de certains membres du comité, le ministre de l'Instruction Publique, Georges Leygues, délègue Adrien Bernheim comme représentant du Gouvernement pour étudier le théâtre populaire européen. Celui-ci se rend en Autriche et en Allemagne, et dans le même temps, le comité entreprend une enquête similaire et annonce l'organisation d'un concours de théâtre populaire dans le but d'organiser un congrès international à l'Exposition Universelle de 1900. Peu soutenu par le gouvernement et agité par des dissensions «théoriques», le comité doit abandonner ce projet et se sépare au bout de trois mois. Un Congrès International sur l'Art théâtral se tient tout de même à Paris du 27 au 31 juillet 1900, sans que la question du théâtre populaire y tienne une place importante⁶. Toutefois, le Théâtre Populaire fait désormais partie des questions abordées à la chambre. Pour les responsables politiques de l'époque, il s'agit certes de proclamer la nécessité des théâtres populaires plus que d'en permettre l'organisation. Ironiquement, le directeur de la revue évoque quelques mois plus tard la «mode» qui veut que les membres du gouvernement en parlent : «Comme on approche des élections, il est probable que le théâtre populaire sera très bien porté cet hiver»⁷. Trois ans plus tard est créée une commission consultative des théâtres populaires au

1. Ces appels à la décentralisation sont suivis par la publication d'une étude sur «Les théâtres d'art en province», *R.A.D.*, juin 1898, p. 161-164, et par d'autres appels, accompagnés de doléances aux pouvoirs publics en 1905.

2. Séché (A.), *Dans la mêlée littéraire (1900-1930)*, 1990, Bibliothèque du Hérisson, 1933.

3. Bourdon (G.), «Le théâtre du peuple», *Revue Bleue*, n°4, 25 1 1902. *Ibid.* pour la citation précédente. C'est moi qui souligne.

4. Bracco (P.-P.), *Le théâtre populaire en 1900. Etude du théâtre populaire en France de 1895 à 1905*, Thèse de troisième cycle, Université de Nice, 1970, p. 13.

5. H. Bauër, L. Besnard, M. Bouchor, G. Bourdon, L. Descaves, R. de Flers, A. France, G. Geffroy, J. Jullien, L. Lumet, O. Mirbeau, M. Pottecher, R. Rolland, C. de Sainte-Croix, E. Schuré, G. Trarieux, J. Vignaud, E. Zola.

6. Cf. le compte-rendu qu'en donne E. Morel dans la *R.A.D* de septembre 1900.

7. Morel E., *R.A.D.*, mars 1902, p. 116. Ce type d'allusion aux débats parlementaires sur le théâtre populaire est fréquent. (Cf. l'article de Maurice Cabs cité plus haut).

sein de laquelle siègent quelques collaborateurs de la *R.A.D.* et de revues proches¹. Cette commission se perd en discussions sans fin. Le théâtre populaire pour la création duquel elle avait été instituée ne voit pas le jour, et ceux qui en avaient été les «ardents défenseurs» le délaissent progressivement, investissent d'autres causes, voire, comme Romain Rolland, abandonnent l'art dramatique au profit du roman.

On pourrait, en en restant là, conclure à un échec des militants du «Théâtre du Peuple». Ce serait compter sans les bénéfices que ceux-ci tirent de leur mobilisation : l'échec du Théâtre du Peuple n'est pas l'échec de ses militants. Grâce notamment aux noms prestigieux réunis au sein du «Comité des 18», la presse se fait largement l'écho de ces initiatives². Dressant le bilan de l'action du comité, Georges Bourdon porte à son crédit d'avoir réussi à «créer une agitation autour de l'idée qui l'avait assemblée». «Déjà, trois écrivains ardents, M.M. Camille de Sainte-Croix, Gustave Geffroy et Lucien Descaves avaient mené dans la presse une vigoureuse campagne en faveur du théâtre populaire. Dans *l'Aurore*, M. Albéric Darthèse poursuivit une enquête nourrie. Dix autres journaux suivirent»³. En effet, le nombre d'articles de presse consacrés à la question du théâtre populaire et notamment aux initiatives de R. Rolland, M. Pottecher et autres collaborateurs de la *R.A.D.* est conséquent⁴. L'objectif qui consistait à «saisir l'opinion» est ainsi largement atteint. Le résultat obtenu est également, grâce à cette «propagande», que les noms de «littérateurs» parfois méconnus et dominés dans le champ littéraire sont abondamment cités. Ils accèdent ainsi à l'existence publique et, de par leurs modes d'action et la teneur de leurs interventions, sont facilement reconnus comme «intellectuels»⁵.

S'agissant de mobilisations pour donner «l'art au peuple», le bénéfice escompté est double : pouvoir prétendre parler en tant «qu'intellectuels» et s'ériger en porte-parole du «peuple». Mais la concurrence est double également : concurrence pour l'accès à la position «d'intellectuel» et concurrence pour la représentation légitime du «peuple».

Des représentants en concurrence

1. Tels que Georges Bourdon, Camille de Sainte-Croix, Catulle Mendès ou Louis Lumet. Création de la commission par l'arrêté du 7 juin 1905, publié au Journal officiel du 9 juin 1905. Sur les travaux de la commission, cf. la série F21 4688 des Archives Nationales.

2. La composition de ce comité, réunissant pour l'essentiel des dreyfusards et des socialistes, marque bien qu'il ne s'agit pas seulement de réunir des militants du théâtre populaire. Plusieurs de ses membres ne participent pas aux travaux, et, comme Anatole France ou Emile Zola, ne font que prêter leur nom à une entreprise qu'ils contribuent ainsi à rendre légitime.

3. Bourdon (G.), «Le théâtre du peuple», *Revue Bleue*, n° 7, 15 2 1902.

4. Cf. le fonds Rondel de la Bibliothèque de l'Arsenal, RT 3277, recueil d'articles de presse sur le théâtre populaire de 1896 à 1946.

5. «Cédant au mouvement qui entraîne ces "intellectuels" tant dénigrés à se rapprocher de la partie laborieuse de la Nation et à lui rendre accessibles les trésors de la connaissance humaine, mouvement d'où est sortie l'Université populaire du faubourg Saint-Antoine, les jeunes gens qui président aux destinées de la Revue [...] veulent créer une scène dédiée à tous, ouverte à tous, où la pensée et le sentiment se réconcilient, où la solidarité se fortifie "du partage égal de la beauté"». *L'Aurore*, 4 décembre 1899.

«Le Peuple, comme d'habitude, ne parle guère, et chacun parle pour lui»,
Romain ROLLAND, *Le Théâtre du peuple*, p 12.

Prétendant parler «au nom du peuple» et du point de vue de «l'art», ces entrepreneurs de démocratisation culturelle sacrifient aux dénonciations et aux exaltations rituelles qui fondent le champ intellectuel : ils stigmatisent les faux-semblants des pratiques bourgeoises et magnifient les qualités d'esthète du «peuple». Mais, en cherchant à prouver que «le peuple» est en fait également –voire plus– réceptif à l'art que les «bourgeois», ils démontrent paradoxalement toute la distance qui les sépare du «peuple» au nom duquel ils parlent¹. Admirer les qualités «populaires», c'est aussi témoigner de son extériorité par rapport au «peuple» ; pour employer une formule fréquemment répétée, «ils ne sont pas du peuple». Ces «intellectuels» ne deviennent donc représentants du «peuple» que par autoproclamation. Ce faisant, ils doivent affronter la concurrence d'autres instances de représentation mais aussi rivaliser entre eux pour la détention de la légitimité à parler au nom du peuple. La constitution des «intellectuels» en un collectif ne doit donc pas entraîner l'illusion d'une parfaite homogénéité. Si la question du théâtre populaire et, plus généralement, de «l'art donné au peuple», est largement utilisée par des agents désireux de se voir reconnaître le statut «d'intellectuel» et contribue à présenter comme un front uni «les intellectuels qui vont au peuple», cette question est également l'occasion d'une lutte au cours de laquelle différents types d'intellectuels entrent en concurrence. Afin de saisir les enjeux de ce débat, c'est d'abord aux positions de ses protagonistes qu'il faut s'intéresser.

Afin de restituer l'espace des positions, on a constitué un échantillon des différents intervenants. Plutôt qu'une population importante, définie à partir de critères larges et observée au travers d'indicateurs peu nombreux et au contenu informatif faible, on a préféré établir une sélection plus restreinte d'agents fortement mobilisés à propos desquels il était possible de recueillir des informations précises. Les répondants à des enquêtes, (celle de *l'Enclos* sur l'art social, de la *R.A.D.* sur la question sociale au théâtre, de la *Revue bleue* sur le théâtre du peuple), les membres du comité des 18 pour le théâtre populaire, les auteurs d'articles et d'ouvrages sur ces questions ont ainsi formé un pré-échantillon d'une centaine d'individus. On a ensuite sélectionné parmi eux la trentaine des individus aux apparitions les plus multiples. Leurs propriétés et leurs trajectoires ont été saisies grâce à différents dictionnaires biographiques et ouvrages comportant des indications de cet ordre.

Héritiers et déclassés

Les intellectuels qui «vont au peuple» en prétendant lui apporter l'art ne sont que rarement d'extraction populaire. Rares sont ceux qui, comme le socialiste Eugène Fournière ou l'homme de lettres Gustave Geffroy, sont issus d'une famille dont la faiblesse des ressources oblige à un travail précoce. Nombreux sont ceux, en revanche, qui disposent des ressources nécessaires à «de bonnes études». Grands lycées parisiens, facultés de Lettres et/ou de Droit à Paris, Ecole Normale forment les cursus de la majorité des défenseurs du théâtre populaire. Origines bourgeoises et

¹. On retrouve ici le paradoxe selon lequel «le peuple» n'est ni un mot ni une catégorie de pensée réellement «populaire». Cf. Tournier (M.), «Le mot "Peuple" en 1848 : désignant social ou instrument politique ?», *Romantisme*, n° 9, 1975 ; Bollème (G.), *Le peuple par écrit*, Paris, Seuil, 1986.

formation classique, souvent, les place en porte-à-faux avec la cause qu'ils soutiennent¹. Toutefois, on ne saurait parler de manière trop systématique d'habitus en tous points conformes aux normes de la bourgeoisie de l'époque.

Plusieurs d'entre eux, et notamment parmi les plus fortement investis, viennent de familles socialement déclassées. Henry Bauër, journaliste et écrivain, membre du comité des 18 pour le théâtre populaire, est le fils d'un industriel ruiné. Romain Rolland est issu d'une famille de la vieille bourgeoisie traditionnelle de province –sa mère est fille de notaire, profession transmise du côté paternel depuis quatre générations– mais ses parents décident de s'installer à Paris pour qu'il puisse continuer ses études, son père abandonnant sa charge de notaire pour une place d'employé de banque. Quant à Gustave Larroumet, Directeur des Beaux-Arts et professeur à la Sorbonne, il est élevé dans une famille «pauvre et fière» où ne règne plus que le souvenir d'un prestige social perdu : sa grand-mère est la veuve d'un procureur du roi, son père, ancien officier, occupe une petite place de receveur de l'enregistrement². De ces situations particulières découlent des attitudes contradictoires, tant dans la trajectoire individuelle que dans la manière d'aborder la question de l'art et du peuple : haine du bourgeois chez Romain Rolland ou Henry Bauër, stratégie légitimiste d'élévation sociale pour Gustave Larroumet. Quoi qu'il en soit, on peut faire l'hypothèse que ces origines favorisent la sensibilité aux différences sociales, voire l'acuité du regard sur le monde social, prédisposant ainsi à l'engagement³. De même, mais peut-être est-ce là une figure rhétorique propre aux reconstructions biographiques, la poursuite d'études supérieures n'implique pas, loin s'en faut, la stricte observance des règles de la formation des élites. Si l'on trouve, parmi les protagonistes du débat sur l'art et le peuple, plusieurs agrégés et docteurs –en Lettres surtout–, nombreux sont ceux pour qui la vie étudiante fut l'occasion de faire autre chose que des études.

C'est ainsi qu'Henry Bauër, après le lycée Louis-le-Grand, est étudiant à la faculté de lettres de Paris où il mène une «vie de bohème et s'occupe plus de politique que d'études» (*Dictionnaire de Biographie Française*), que Louis Lumet, d'origine provinciale et installé à Paris pour faire ses études, «s'adonne avec fièvre aux lettres, à l'amour et à la Sociale» (M. Dommanget, *La chevalerie du travail française*, cité in *Dictionnaire Biographique du Mouvement Ouvrier Français* –noté D.B.M.O.F.–). Nombreux sont ceux qui, poursuivant des études «sérieuses», privilégient l'activité littéraire : Maurice Pottecher (lycée Louis-le-Grand, Licence en droit puis Ecole Libre des Sciences Politiques)⁴ ou le poète belge Emile

¹. Porte-à-faux qui, souvent, les rend suspects et fait émettre des doutes sur les conséquences de leur action. C'est notamment le cas pour le fondateur du théâtre du peuple de Bussang, Maurice Pottecher, dont le père industriel est maire de la commune. «Partout où s'élèvera une usine, partout où le fils du "patron" (ou le patron lui-même) fera représenter une pièce de son cru, les spectateurs ne manqueront pas. Mais qu'aura-t-on prouvé en faveur de la thèse du Théâtre Populaire?» s'interroge rétrospectivement Alphonse Siché, *op. cit.* p. 120.

². Roujon (H.), *Artistes et amis des arts*, Paris, Hachette, 1912.

³. De manière similaire, Rémy Ponton note que les auteurs de romans «populaires» sont souvent issus de familles d'industriels en déclin et reprend «l'idée durkheimienne d'un apport intellectuel inhérent aux situations de crise». Ponton (R.), «Sur la constitution de la catégorie du "populaire" après 1848», *Politix*, n° 14, 1991, p. 66.

⁴. Froidure d'Aubigné (G.), *Les hommes de notre temps et leur œuvre*, Paris, G. Flicker (s.d.)

Verhaeren¹ (faculté de Droit, puis emploi dans un cabinet d'avocats) écrivent des poèmes pendant leurs études. Romain Rolland, lui, fréquente le Lycée Saint-Louis (1880-82). Il veut devenir musicien et poète, «comme Wagner», mais ses parents veulent qu'il fasse Polytechnique. Il prépare finalement, au lycée Louis-le-Grand, l'entrée à l'Ecole Normale qu'il réussit, après deux échecs, en 1886².

Un affrontement de positions concurrentes

Les hommes politiques (*i.e.* les agents dont l'activité politique forme la principale identité) sont faiblement représentés : quatre sur la trentaine d'individus composant notre échantillon³. De plus, ceux-ci revendiquent ou se voient attribuer, dans les dictionnaires biographiques comme dans les écrits du temps, l'identité secondaire «d'homme de lettres». C'est le cas de Jaurès et d'Eugène Fournière⁴, intellectuels du socialisme, ou du député radical Charles-Marie Couyba. Ce dernier mérite plus particulièrement l'attention : c'est en effet le seul, parmi les hommes politiques de l'époque, à être identifié par ses interventions «en faveur des arts», et notamment pour que les «classes populaires» y aient accès.

Né en 1866 de père hôtelier en province, il fait ses études au lycée Louis-le Grand, puis obtient les licences de Lettres et de Droit. Après avoir raté l'entrée à l'Ecole Normale, il devient répétiteur au lycée Louis-le-Grand, puis, agrégé de lettres, est nommé professeur à l'école Arago de Paris. Elu conseiller général en 1895, puis député de la gauche radicale en 1897 (groupe républicain radical et radical-socialiste), il est moins identifié par ses options politiques que par ses interventions à la Chambre sur les questions universitaires et artistiques. Il rapporte notamment plusieurs fois le budget des Beaux-Arts. De ses interventions, il tire un ouvrage : *L'Art et la Démocratie*. Elu au Sénat en 1907, il y est secrétaire, puis exerce plusieurs fois des fonctions ministérielles⁵. Président de la S.A.C.E.M., il termine à partir de 1925 sa carrière comme directeur de l'Ecole Nationale des Arts Décoratifs. En plus de ses activités politiques, il est aussi, sous le pseudonyme de Maurice Boukay, auteur de chansons populaires («Nouvelles Chansons», «Chansons rouges», «Chansons du peuple»), «avec lesquelles il voulait débarrasser la chanson des inepties et des grossièretés qui triomphaient au café-concert d'alors» (*Dictionnaire de Biographie Française*). Ses chansons «à tendance sociale» et ses «couplets sentimentaux» lui valent l'étiquette de «député-poète». «Le soleil rouge», une de ses chansons «aurait pu être l'hymne socialiste s'il n'avait été détrôné vers 1900 par l'Internationale d'Eugène

1. *Biographie Nationale*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 1936-1938.

2. Sur Romain Rolland, on a consulté les biographies de Stefan Zweig, *Romain Rolland, l'homme et l'œuvre*, Neuchâtel, Ed. de la baconnière, (s.d.) ; Marcel Doisy, *Romain Rolland, 1866-1944*, Bruxelles, Editions La Boétie, 1945 ; Jean-Bertrand Barrère, *Romain Rolland par lui-même*, Paris, Seuil, 1955 ; Jacques Robichez, *Romain Rolland*, Paris, Hatier, 1961.

3. Des travaux parallèles –dépouillement des débats parlementaires et recherches bibliographiques notamment– permettent d'affirmer qu'il ne s'agit pas là d'un simple effet d'échantillon.

4. E. Fournière, né en 1857, commence sa vie professionnelle comme apprenti, et fréquente les milieux socialistes révolutionnaires (et notamment Jules Guesde) dès 1878. Conseiller municipal de Paris (1894-1898) puis député de l'Aisne (1898-1902), il est aussi journaliste (président de l'Ecole du journalisme), maître de conférence à l'école Polytechnique, professeur à l'Ecole des Hautes Etudes Sociales et membre de son conseil de direction, membre de la société de sociologie et directeur de la *Revue Socialiste*. Sources : *Dictionnaire de Biographie Française* ; *Qui-êtes-vous ?* 1908 ; *D.B.M.O.F.*

5. Du Commerce et de l'Industrie (27 juin 1911 au 13 janvier 1912) ; du Travail et de la Prévoyance Sociale (13 juin au 26 août 1914).

Pottier» (*D.B.M.O.F.*). Il est également journaliste, collaborateur de plusieurs petites revues, et préside des sociétés littéraires (*l'Art à l'école*, *la Maison de poésie*)¹.

Dans ce cas, exemplaire mais isolé, les engagements politiques et culturels sont liés. Toutefois, républicain de gouvernement, Couyba ne fait pas de la politique en littérateur ; il traite des questions artistiques en politique intéressé à l'art. Ses interventions pour le théâtre populaire ne sont pas pour lui le moyen de faire de la politique à partir de questions artistiques, mais plutôt d'investir le débat littéraire – avec une légitimité «populaire»– à partir de la position politique –au sens institutionnel– qu'il occupe. Cette position institutionnelle, comme le succès commercial de ses poèmes et chansons, font de Boukay-Couyba un agent symboliquement dominé dans le champ littéraire, dont tant les productions que les interventions pour le théâtre populaire sont raillées et critiquées par les «hommes de lettres» professionnels ou aspirant à le devenir. Traitant du théâtre populaire à partir de schèmes conformes à sa position de parlementaire, (égalité d'accès des contribuables aux services publiquement financés –les théâtres subventionnés– et «éducation du citoyen»), il sert de référence négative à ceux qui dévient à la chambre le monopole du débat et de la représentation politiques.

C'est également le cas d'Adrien Bernheim, seul fonctionnaire présent, en forte concurrence avec les jeunes intellectuels lorsqu'il administre les projets de théâtre populaire. Né en 1861, Bernheim voit sa vocation d'artiste contrariée : après avoir suivi les cours du conservatoire d'art dramatique, il devient critique, puis entre au ministère des Beaux-Arts où il devient «inspecteur général des théâtres et commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés». Auteurs de rapports sur l'enseignement dramatique au conservatoire (1883) et sur le théâtre populaire (1902), il est connu pour avoir fondé «L'Œuvre française des trente ans de théâtre» en 1902, reconnue d'utilité publique en 1907². Il obtient, grâce à son action et à sa position au sein de l'administration des Beaux-Arts, le soutien du pôle économiquement dominant du champ littéraire au sein duquel il dispose d'un fort capital social³. Ces ressources se transforment en signes d'illégitimité dans cette «économie inversée» qui prévaut au pôle opposé du champ.

Ceux qui, par l'importance de leur investissement, tendent à dominer le débat sur «l'art et le peuple», ne peuvent se prévaloir d'une telle surface sociale. Majoritairement jeunes, ils ont une identité sociale floue qui trahit bien souvent

¹. Sources : *Dictionnaire des ministres* Benoît Yvert ; *Dictionnaire de Biographie Française* ; *D.B.M.O.F.* ; *Dictionnaire des parlementaires*, Paris, PUF 1963.

². «L'Œuvre», comme son nom l'indique, est d'abord une œuvre de bienfaisance : il s'agit de porter assistance aux anciens comédiens qui ont travaillé au moins trente ans dans le théâtre, et qui se retrouvent fréquemment sans ressources à la fin de leur vie, en organisant des «galas populaires» dont la recette est versée aux plus «nécessiteux».

³. Il organise des dîners avec R. Poincaré, G. Courteline, R. de Flers, et les membres de l'Œuvre : Gustave Larroumet, Victorien Sardou, Paul Hervieu... Sources : *Dictionnaire de Biographie Française*, Bernheim (A.), *Trente ans de théâtre*, Tome 1, Paris, Fasquelle, 1903, Tome 2, Paris, Fasquelle, 1904, Tome 3, Paris, Rueff, 1906.

l'absence de position stable¹. Celle «d'homme de lettres», généralement utilisée, correspond à des agents aux multiples positions, ceci répondant, dans la plupart des cas, à la diversification qu'impose une situation dominée plus qu'à l'investissement réussi de plusieurs espaces². L'occupation de positions multiples, qui fait d'un agent singulier à la fois un journaliste, un poète, un critique dramatique et un enseignant, témoigne certes de la faible spécialisation du champ littéraire de l'époque ; c'est aussi le signe d'une position qui reste encore largement à acquérir. On connaît le thème, récurrent à l'époque, du «prolétariat intellectuel» ; il trouve l'une de ses applications chez ces auteurs dramatiques peu joués qui, comme Lucien Besnard et dans une moindre mesure Romain Rolland, trouvent dans les colonnes de la *Revue d'art dramatique* et la défense du théâtre du peuple un moyen de diffuser leurs pièces.

Lucien Besnard, né en province en 1870, écrit des pièces qui, lorsqu'elles sont jouées, recueillent peu de succès, sont mal accueillies par la presse et sont parfois interdites par la censure (*La Revue des revues*, 1er novembre 1906). Il trouve dans la direction de la *Revue d'art dramatique* (de 1896 à 1900) un moyen d'acquérir une position dans le champ littéraire. L'une de ses pièces «L'affaire Grisel», met en scène un «prolétaire intellectuel» qui n'est pas sans évoquer la position de l'auteur (*Pages Libres*, 1904). De même, Romain Rolland a essuyé de nombreux échecs dans ses œuvres théâtrales de la fin du siècle avant sa participation à la R.A.D. Militer pour le théâtre du peuple, ce peut également être un moyen de sortir d'une situation professionnelle peu gratifiante. Né à Paris en 1869, licencié en Droit, Eugène Morel occupe des emplois subalternes à la Bibliothèque Nationale (stagiaire à partir de 1892 puis sous-bibliothécaire en 1900) que ses activités extra-professionnelles permettent de compenser.

Les agents aux positions mieux assurées -institutionnellement ou par leur position dans le champ littéraire- peuvent accorder leur soutien aux différents projets de théâtre populaire, mais peu d'entre eux s'y engagent directement. Le niveau d'engagement pour l'art du peuple serait ainsi inversement proportionnel au degré de consécration. De fait, tout se passe comme si c'étaient les difficultés rencontrées dans la trajectoire personnelle qui prédisposaient à ce type d'investissement. La défense du théâtre populaire serait ainsi la traduction en engagement intellectuel d'une stratégie contrariée d'entrée dans le champ littéraire. Cette difficulté d'accès amène la forme particulière de reclassement qui consiste à rechercher en dehors du champ littéraire -dans «le peuple»- la légitimité difficile à y obtenir. Reclassement mais aussi subversion qui tend à dénier aux dominants -tant dans le champ littéraire

¹. Comme en témoigne le dépouillement des projets de théâtres populaires conservés aux Archives Nationales, (dossier F21 4687/3), leurs auteurs, dans les années 1890-1900, ne sont plus, contrairement à la situation antérieure, des professionnels du théâtre (artistes ou entrepreneurs de spectacle), mais, pour la plupart des «littérateurs», «militants» ou «intellectuels» aux positions moins nettes.

². Exception faite de rares cas où la multipositionnalité est le signe d'une carrière réussie, tel Gustave Larroumet (1852-1903). Professeur de lycée puis maître de conférences de littérature française à la Sorbonne en 1884, il devient chef de cabinet de Lockroy, ministre de l'instruction publique, (avril 1888), avant d'être nommé directeur des Beaux-Arts (12 juin 1888-novembre 1891) après quoi il retourne enseigner à la Sorbonne. Il est, parallèlement à ces emplois, un critique dramatique influent et écrit plusieurs ouvrages, sur Marivaux notamment. Il reçoit les honneurs de la République (chevalier de la légion d'honneur en 1888, promu officier en 1891 et commandeur en 1900) et la consécration de l'Académie des Beaux-Arts (élu en 1891, Secrétaire perpétuel en 1898). Il est cité comme exemple de l'investissement réussi de positions par les universitaires in Charle (C.), *Les élites de la République, 1880-1900*, Paris, Fayard, 1987, p. 413.

que dans l'espace social de manière plus générale- les titres de leur domination. D'où l'affirmation, plus ou moins forte selon le «confort» de la position occupée, de la dimension politique de l'activité littéraire. D'où également les positions volontiers radicales de ceux qui, aspirant aux plus nobles fonctions, sont dépourvus des ressources nécessaires pour y accéder. D'où enfin les revirements et conversions spectaculaires de trajectoires idéologiques qui tentent de s'accorder aux positions occupées¹.

La position occupée permet de comprendre l'investissement : non seulement le fait d'investir mais aussi la manière d'investir, et ses conséquences sur les représentations qui sont produites. Une position dominée dans le champ prédispose semble-t-il à l'attention aux catégories dominées socialement ; l'aspiration à une position dans le champ littéraire favoriserait ainsi l'engagement pour «l'élévation esthétique du peuple». Cet engagement prend en l'occurrence la forme d'un activisme militant, souvent propice à une surenchère qui mène à des prises de position radicales. Au pôle opposé, c'est à un moindre investissement que consentent les agents aux positions mieux établies, investissement qui se traduit le plus souvent par un certain légitimisme : légitimisme des dominants en quête de caution populaire mais aussi légitimisme de représentants légitimés du peuple qui préfèrent le «pragmatisme» aux «utopies». Ainsi, le débat sur le «théâtre du peuple» oppose des agents en fonction de la plus ou moins grande stabilité de leur position, mais aussi en fonction de leur plus ou moins grande proximité par rapport au champ du pouvoir. Cette opposition sur la légitimité à parler de l'art, du peuple, et de «l'art et du peuple» se fonde donc sur l'affrontement de positions dont l'antagonisme est au principe du caractère conflictuel et flou du débat.

Pour l'art et pour le peuple ?

L'hypothèse selon laquelle «le “peuple” ou le “populaire” [sont] d'abord un des enjeux de lutte entre les intellectuels»² se vérifie largement dans les débats sur «l'art du peuple» : le «peuple» dont il y est question est en effet avant tout une référence emblématique mobilisée dans les concurrences entre intellectuels, ou entre «intellectuels» et «élite». Deux polarités peuvent être schématiquement distinguées.

Du côté du champ du pouvoir, républicains et socialistes «de gouvernement» placent «l'art donné au peuple» dans la perspective plus générale de la défense des institutions. «L'éducation du citoyen», nécessaire au bon exercice de la citoyenneté – c'est-à-dire au bon usage du suffrage universel– doit être favorisée pour parfaire le

¹. Parmi ces changements de cap dont on trouve de nombreux cas, citons les exemples caractéristiques de deux conversions en sens inverse : celles d'Octave Mirbeau, auteur de pièces «sociales», clérical, militariste et antisémite devenu ardent dreyfusard de tendance anarchiste, et celle d'Adolphe Retté, poète et «intellectuel», anarchiste converti au catholicisme. Les textes critiques d'Octave Mirbeau ont été récemment réunis en deux volumes intitulés *Combats esthétiques*, Paris, Editions Séguier, 1993.

². Bourdieu (P.), *ibid.* p. 178. «Le fait d'être ou de se sentir autorisé à parler du “peuple” ou à parler pour (au double sens) le “peuple” peut constituer, par soi, une force dans les luttes internes aux différents champs, politique, religieux, artistique, etc. –force d'autant plus grande que l'autonomie relative du champ considéré est plus faible. » *ibid.*

système démocratique. Il faut donc favoriser les conditions d'une meilleure diffusion des œuvres socialement légitimées (c'est-à-dire historiquement et/ou commercialement sélectionnées).

A l'opposé, les intellectuels les plus radicaux et les plus éloignés du champ du pouvoir tentent de réunir les conditions d'émergence d'un art régénéré par le peuple et qui régénère le peuple. Se réclamant de Rousseau, ils plaident pour une démocratie directe, en art comme en politique¹. A propos d'art comme de politique, ils s'érigent contre la spécialisation qui fait des activités qui y sont liées des occupations professionnelles². Cette «professionnalisation» tend selon eux à rendre «le peuple» étranger à ces domaines pourtant au cœur de la vie sociale.

Mais en dénonçant «l'art coupé de la vie» ou «la politiquerie parlementaire», c'est-à-dire les conséquences d'une spécialisation excessive, ils ne plaident pas seulement pour la «réconciliation du peuple» avec l'art et la politique : ils se placent, eux, spécialistes du général, à un point nodal. C'est ainsi que l'on comprend mieux leur opposition non seulement au théâtre bourgeois mais aussi à l'art populaire entendu comme art «popularisé», «vulgarisé», «rabaissé» pour une large diffusion et ainsi réduit à une étroite spécialité professionnelle dépourvue de perspective générale. On comprend mieux également leur défiance à l'égard des institutions politiques, de la parlementarisation du régime, voire du suffrage universel³ : autant de risques de dépossession pour le «peuple» privé de ses facultés d'initiative, mais aussi autant de concurrences pour les représentants sans mandat que sont ces intellectuels, d'autant plus prompts à dénoncer les «notables» de tous bords qu'ils sont moins installés socialement. Revenir sur ces oppositions, c'est mieux comprendre la logique de débats qui donnent à ces velléités «démocratiques» exprimées par des agents du champ culturel leur caractère ambigu. A travers les querelles de définition de «l'art» et du «peuple», perce en effet l'expression d'une vocation politique : celle «d'intellectuels» guidant le «peuple» et façonnant son histoire.

Quel «art» pour quel «peuple» ?

¹. On ne traitera pas ici des prises de positions qui, par leur hostilité, se situent en dehors du débat sur l'art et le peuple. Elles sont représentées par exemple par Ferdinand Brunetière, critique littéraire défenseur du classicisme, ou par Georges Rodenbach, poète symboliste belge tenant de l'art pour l'art. Tous deux hostiles au suffrage universel, antidreyfusards, ils s'érigent contre «l'abaissement» de l'art qu'entraînerait un élargissement du public.

². A.M. Vasseur, résume ainsi l'argumentaire de la revue *L'Enclos*, qui est également celui de nombre de militants de «l'art du peuple» : «Cette séparation de l'art et de la vie qu'impose la société de l'argent produit des spécialistes de la création artistique, alors qu'en réalité l'art est un langage que tout individu porte en lui ; c'est une forme d'expression profondément humaine dont tous les non-spécialistes sont dépossédés. [Cela] fait de l'art un domaine étranger au plus grand nombre, et cependant tous les membres de la société sont des artistes en puissance». Vasseur (A.-M.), *op. cit.* p. 302.

³. Significative de cette homologie des positions artistique et politique, la revue *L'Enclos* lance, outre celle sur l'art social, une enquête sur le suffrage universel dont les réponses sont destinées à une brochure de propagande anti-électorale. Vasseur (A.-M.), *ibid.*

Toutes les initiatives prises au nom du peuple ne sont pas, aux dires de leurs différents promoteurs, «sincèrement populaires», et nombreux sont les débats qui tentent d'imposer la définition du «vrai» théâtre populaire et, partant, la définition des bons rapports entre le «peuple» et les produits culturels. Si les définitions divergentes du «peuple» s'opposent selon des modalités qui présentent toutes les apparences extérieures du débat intellectuel¹, elles correspondent bien aux différents intérêts qui animent ceux qui les défendent. Séparer le bon grain populaire de l'ivraie commerciale et bourgeoise : les promoteurs du Théâtre du Peuple défendent leur position en tentant d'en conserver l'exclusivité. R. Rolland souligne dans ses écrits, pour la dénoncer, «l'extraordinaire diversité des opinions qui s'abritent sous le nom général d'art populaire»². C'est en premier lieu le caractère mercantile de nombre de spectacles montés par des entrepreneurs de théâtre revendiquant le label «populaire» pour sa valeur symbolique qui est dénoncé. Aux intérêts matériels sont opposés les «nobles desseins» dont l'ambition dépasse largement le spectacle.

Caractéristique de cette tendance à distinguer le «vrai» du «faux», la série d'articles que Georges Bourdon consacre au Théâtre du Peuple s'engage par la mise en garde suivante. «Avant de discuter, il faut définir. Théâtre du Peuple et Théâtre Populaire sont deux choses qui n'ont de commun que l'apparence verbale. Il n'est question de fournir au peuple ni des divertissements à bon marché, ni des spectacles violents ou grossiers, où l'ingénuité de son émotion trouve de trop faciles prétextes à s'ébranler. Cette besogne est déjà faite». Aux mélodrames, aux opérettes «falotes» et aux spectacles diffusant «les mensonges d'un faux art» voire les «appels les plus méprisables à des émotions physiques», l'auteur oppose la mission du théâtre envers «le peuple» : «On s'est proposé pour lui un noble dessein. On souhaite de le faire accéder à la compréhension du Beau»³.

Les métaphores utilisées sont particulièrement parlantes. Pour E. Morel, il s'agit «d'émonder» le Théâtre du Peuple de ses avatars «commerciaux», produits d'entrepreneurs de spectacles peu scrupuleux qui utilisent sans vergogne cette noble appellation. R. Rolland utilise le même registre lorsqu'il entend distinguer les «contrefaçons prétentieuses» du «véritable théâtre du peuple» : «Il importe de distinguer impitoyablement la plante populaire des parasites qui s'efforcent de vivre à ses dépens»⁴. Sous des formes différentes et avec quelques nuances, les plus précoces et les plus actifs parmi les militants de «l'Art pour le Peuple» opèrent, comme M. Pottecher, une stricte distinction entre le théâtre populaire (*i. e.* commercial, à bas prix, vulgaire et à l'usage exclusif des plus pauvres) et le théâtre du peuple, où il s'agit d'offrir la qualité pour tous⁵.

¹. Ainsi, Maurice Pottecher affirme avec quelque pédanterie que dans le «peuple» du «Théâtre du Peuple», il faut entendre *populus* et non *plebs*. Cité par Bourdon (G.), «Le Théâtre du Peuple», *Revue Bleue*, n°7, 15 2 1902. «Pour lui [Pottecher], précise-t-il, le Peuple, c'est toute la nation, les classes mélangées, les préjugés de castes abolis, la communion totale de la foule unanime dans le culte de la beauté» p. 215.

². Rolland (R.), *Le théâtre du peuple*, Paris, Albin Michel (première édition 1903), 1926, p. 12.

³. Bourdon (G.), «Le théâtre du peuple», *Revue Bleue*, n° 4, 25 11 1902, p. 112.

⁴. Rolland (R.), *op. cit.* p. 7.

⁵. «Le théâtre populaire s'adresse plus spécialement aux éléments populaires de la nation, à la classe la plus pauvre et, d'ordinaire, la moins cultivée», cité par P. Bracco, *op. cit.*

Aussi, les plus ardents défenseurs du «théâtre populaire» reconnaissent l'utilité des entreprises de «vulgarisation» mais critiquent ce qui, selon eux, risque de «rabaisser l'art» au niveau du public populaire et non «d'élever le peuple» au niveau de l'art. Les entreprises de vulgarisation commettent une erreur esthétique doublée d'une faute politique, celle de dévaloriser le peuple. En les dénonçant, Romain Rolland et consorts défendent la double légitimité qu'ils cherchent à acquérir : légitimité artistique du théâtre véritable et légitimité politique de l'élévation du peuple. La logique de ces prises de position permet de comprendre les débats sans fin qui apparaissent à propos des conditions pratiques de présentation des œuvres et surtout du «répertoire». Faut-il présenter des versions simplifiées ou au contraire donner d'emblée «les formes les plus hautes de l'art» ? Doit-on reproduire l'évolution des formes théâtrales en commençant par les pièces les plus classiques et introduisant progressivement des modes d'expression «plus avancés» ? Que faire du répertoire «bourgeois» qui a souvent les faveurs du public populaire ? Comment favoriser l'émergence d'un théâtre qui soit «populaire» non seulement par son public mais aussi par la nature des pièces qu'il présente ?

Au-delà de ce qui pourrait apparaître comme une simple querelle d'école, ou comme la transposition «théorique» de la concurrence entre entrepreneurs de spectacles, c'est la position de ceux qui y prennent part et la dimension «politique» du théâtre qui sont en jeu. La controverse qui oppose l'équipe de la *R.A.D.* à Adrien Bernheim en fournit une bonne illustration. De manière très claire, c'est Bernheim et les «Trente ans de théâtre», et, partant, le gouvernement, qui est visé par les attaques de R. Rolland et autres militants du Théâtre du Peuple. La vocation «charitable» de l'Œuvre n'est guère l'objet de critiques ; il en va tout autrement lorsque Bernheim élargit son champ d'action et se lance dans la production théâtrale «populaire». Il s'agit en fait de faire jouer le répertoire classique dans les faubourgs parisiens par les acteurs des grands théâtres subventionnés du centre. Stigmatisant l'effet de label que permet à bon compte l'appellation «populaire», R. Rolland s'insurge contre son usage abusif. «Voilà une belle invention ! On baptise le théâtre bourgeois théâtre populaire, et le tour est joué !»¹. D'autres militants du théâtre populaire attaquent vivement «l'Œuvre» : c'est non seulement une «duperie», une «falsification» animée par un «esprit de pastiche et d'usurpation» mais encore une entreprise «anti-populaire» promenant un répertoire et des conférenciers, voire un public bourgeois, alors que le théâtre populaire doit «appartenir aux ouvriers»². A travers Adrien Bernheim, c'est la conception gouvernementale d'un théâtre classique auquel on facilite l'accès aux ouvriers qui est attaquée. Bernheim est en effet, on l'a vu, proche des milieux gouvernementaux, position qu'il utilise en retour pour faire prévaloir ses vues et dénoncer les intérêts de ses détracteurs.

Ainsi, dans un rapport adressé au directeur des Beaux-Arts, il affirme : «Il est incontestable que le théâtre populaire n'est viable que sous la forme présentée par l'Œuvre des Trente Ans de Théâtre, et c'est sur ce point qu'au nom de mes collègues, je vous demande de vouloir bien insister, le cas échéant. » (Lettre du 30 juillet 1902). Le

¹. Rolland (R.), *op. cit.* p. 13.

². Camille de Sainte-Croix, cité par Séché (A.), «A propos du théâtre populaire», *R.A.D.*, août 1903, p. 233-239.

rapport défend le choix d'œuvres consacrées, contrairement aux membres de la R.A.D. qui demandent des créations. «Quel serait le rôle de l'Etat» si «un ouvrage jugé dangereux» était sur le point d'être joué dans un théâtre subventionné ? «Un théâtre populaire [...] n'est viable qu'à la condition expresse d'y jouer des auteurs morts». Il faut donc jouer des «chefs d'œuvres» et ne pas céder aux pressions des auteurs de la R.A.D. qui ont «des pièces à faire jouer plein leurs cartons». Il revendique néanmoins une «mission» à l'égard du public «populaire». «Je définis ainsi le théâtre populaire : "Ce n'est pas le peuple qui doit aller au théâtre : c'est le théâtre qui doit aller au peuple". Les ouvriers rentrent de leur travail très tard, revêtus de vêtements malpropres ; il leur faut le temps de se changer et, suivant l'expression populaire, de casser une croûte. Puis, comme il leur faut ensuite trois quarts d'heure ou une heure de marche pour gagner le théâtre, ils arrivent trop tard». Le programme est défini de la manière suivante : «Une causerie préparatoire, un chef-d'œuvre admirablement interprété, de courts intermèdes de chant et de danse ingénieusement choisis, un très abordable tarif de places, et avec cela des places réservées aux écoles de l'arrondissement». Bernheim dénonce les projets «grandioses» et «irréalisables» du Comité de la R.A.D. Il leur oppose des choses plus «simples» et «modestes», en s'inspirant des projets de Ritt, directeur de l'Opéra, qui prévoit que les artistes soient recrutés parmi le personnel de l'Opéra et des autres troupes nationales (Opéra comique, comédie française, Odéon). Sont ainsi résolus les problèmes du répertoire (les grands classiques) et du financement (peu de frais supplémentaires), ce qui permet à Bernheim d'obtenir une bienveillance ministérielle que ses concurrents ne peuvent escompter¹.

Le débat qui oppose A. Bernheim aux militants rassemblés autour de R. Rolland dépasse de loin le sempiternel clivage autour du caractère «commercial» de l'art. Il renvoie à la question de la légitimité artistique (celle-ci doit-elle rester le monopole des professionnels ou au contraire se fonder dans le rapport au «peuple» ?) et partant à la dimension politique de l'art. Romain Rolland l'exprime clairement lorsqu'il accuse les pouvoirs publics de «récupérer» le théâtre populaire afin d'en atténuer la portée subversive :

«Osez-donc avouer que la politique dont vous ne voulez pas, c'est celle qui vous combat. Vous avez senti que le théâtre du peuple allait s'élever contre vous, et vous vous hâtez de prendre les devants, afin de l'élever pour vous, afin d'offrir au peuple votre théâtre bourgeois que vous baptisez : peuple. Gardez-le : nous n'en voulons pas»².

Cette dimension politique ne se résume donc pas au contenu explicitement politique du message délivré par les œuvres, mais concerne plus généralement l'art comme terrain et enjeu des luttes symboliques pour la représentation de l'espace social. En effet, «régénérer le peuple par l'art et l'art par le peuple» c'est aussi, grâce à l'union du «peuple» et des «intellectuels» établir les bases d'un nouvel ordre social.

«Un art nouveau pour un monde nouveau»

Les militants du théâtre du peuple définissent leur projet par le fait que la rencontre du théâtre et du «peuple» doit être bénéfique à l'un comme à l'autre. L'art dramatique peut, pensent-ils, contribuer au relèvement moral et intellectuel du «peuple». La «dégénérescence» du théâtre, qui s'est «embourgeoisé» et a entraîné la

¹. Archives Nationales, F21 4687/3/h, et Bernheim (A.) *op. cit.*

². Rolland (R.), *op. cit.* p. 64.

désaffection du public (c'est la fameuse «crise théâtrale») peut d'autre part être jugulée grâce au souffle nouveau apporté par le «peuple». «Ce n'est pas seulement le bien du peuple que nous avons en vue, écrit R. Rolland, c'est le bien de l'art, c'est la grandeur de l'esprit humain»¹. Si certains (E. Morel) insistent davantage sur la régénération du théâtre et d'autres (R. Rolland²) sur la promotion du «peuple», c'est en effet le double objectif «artistique» et «social» qui caractérise ces projets. Il n'y a pas de renouveau du peuple sans renouveau de l'art, et vice versa. Toute entreprise artistique qui se veut «populaire» est donc inévitablement politique ; plus, le «véritable Théâtre du Peuple» s'inscrit nécessairement dans un projet révolutionnaire dont les intellectuels sont les hérauts.

S'ils sont nettement engagés politiquement, les militants du Théâtre du Peuple entretiennent des rapports ambigus avec les formes institutionnelles de l'activité politique. Nombre de promoteurs de «l'art populaire» sont politiquement actifs, soit en utilisant le répertoire de l'action politique correspondant à leur position dans l'espace social (pétitions, revues et quotidiens, cercles anarchistes ou socialistes), soit, comme Louis Lumet, en accompagnant les combats politiques (Affaire Dreyfus, manifestations pacifistes, mouvement des grévistes du Nord en 1900...), mais peu sont militants attitrés d'une organisation politique. Aussi, le rapport des entreprises de démocratisation culturelle au mouvement ouvrier dans ses différentes formes est loin d'être sans ambiguïtés, et les proximités idéologiques n'empêchent pas d'importantes divergences : l'exécration du théâtre bourgeois ne vaut pas adhésion à l'idée d'un théâtre socialiste. L'utilisation exclusivement «politique» de formes artistiques et les «œuvres à message» sont en effet l'objet de critiques. Les auteurs «à thèse» se contentent en effet de diffuser un message politique sous les formes du théâtre bourgeois. «Ceux qui, de nos jours, préconisent l'art utilitaire et social et veulent que l'on distribue de la Beauté en tablettes, n'ont modifié la formule qu'imperceptiblement³». Ils ne contribuent donc en rien à la recherche d'une forme «populaire» de théâtre, et, de plus, en ne s'adressant qu'à une fraction de la population, vont à l'encontre de l'unité et de l'universalité de l'art. Il ne faut pas supprimer «l'art de la classe bourgeoise» pour le remplacer par un autre «art de classe»⁴ mais réunir les conditions nécessaires à l'avènement «d'un art qui s'élève au-dessus des barrières de castes, d'un art de pure humanité, qui captive et prenne aux entrailles le savant aussi bien que le rustre»⁵.

¹. Rolland (R.), *op. cit.* p. 50. «Mais les beaux esprits n'ont pas fini de railler, prévient Georges Bourdon, car l'entreprise est encore plus vaste et plus folle [que la réalisation du Droit du Peuple à la Beauté] : appelant le peuple au culte de l'Art, c'est l'Art lui-même dont ils ont l'orgueil de rêver la rénovation, en faisant boire ses racines à des sources nouvelles». «Le théâtre du peuple», *Revue Bleue*, n°4, 25 1 1902, p. 112.

². Là encore, les prises de position se superposent bien aux positions occupées : Eugène Morel, qui fait profession d'intermédiaire culturel, a tendance à réintroduire un certain «professionnalisme» dans les projets et oppose un certain pragmatisme à l'impossibilité de construire *a priori* un projet parfaitement cohérent du point de vue théorique, alors que R. Rolland donne au contraire la primauté à la cohérence doctrinale.

³. Morel (E.) *Revue d'Art Dramatique*, juin 1903, p. 194 et suivantes.

⁴. Trarieux, cité in P. Bracco, *op. cit.* p. 103.

⁵. *Idem.* Article de la *R.A.D.*, du 20 11 1898, p. 162-169, cité p. 105.

Hostilité à l'apolitisme «bourgeois» comme à la réduction de l'art à un simple instrument de propagande¹, la dimension «politique» des entreprises de «théâtre populaire» s'exprime dans un prophétisme révolutionnaire où le lyrisme et l'utopie d'un discours mystique et prophétique aux relents religieux² l'emportent sur la doctrine et les revendications plus concrètes des organisations ouvrières. Plus qu'à un militantisme au sein d'une formation collective, c'est à une «politique littéraire»³ teintée de mysticisme révolutionnaire qu'ils se consacrent. «Le théâtre du Peuple n'est pas un article de mode et un jeu de dilettantes. C'est l'expression impérieuse d'une société nouvelle, sa pensée et sa voix ; et c'est, par la force des choses, en cette heure de crise, sa machine de guerre contre une société caduque et déchu»⁴. L'évocation de la révolution à venir s'enracine dans une référence très fréquente à la grande Révolution passée. Ainsi, c'est après les «représentations tumultueuses» d'une pièce intitulée *Thermidor* à la Comédie-Française en 1890 que Camille de Sainte-Croix entreprend «de réclamer pour le peuple républicain de Paris des théâtres républicains, puisque le peuple se voyait exclu des grands théâtres subventionnés par l'usurpation réactionnaire des abonnés mondains»⁵. Faisant souvent référence au Comité de Salut Public et aux fêtes révolutionnaires du 27 floréal 1794, Romain Rolland affirme que le théâtre du peuple «se rattache directement à la grande tradition démocratique des penseurs du dix-huitième siècle et des hommes de la Convention»⁶. Ne cherche-t-il pas à détruire les représentants d'un «ordre ancien»⁷ ? «Il s'agit d'élever le théâtre par et pour le peuple. Il s'agit de fonder un art nouveau pour un monde nouveau»⁸. «Qu'on ne s'y trompe pas, rappelle-t-il en conclusion, il ne s'agit pas ici d'une tentative littéraire. C'est une question de vie ou de mort pour l'art et pour le peuple. Car, si l'art ne s'ouvre pas au peuple, il est condamné à disparaître ; et si le peuple ne trouve pas le chemin de l'art, l'humanité abdique ses destinées»⁹. Par ces références révolutionnaires, Romain Rolland, auteur de pièces sur la Révolution, ne cède pas seulement à la tendance, fréquente à l'époque, qui consiste à revendiquer une filiation avec les grands ancêtres de 1789. Il s'identifie également, conformément à une certaine lecture de la Révolution, aux écrivains qui «font l'histoire» : n'aspire-t-il pas, avec les autres littérateurs militants du «Théâtre du Peuple», à occuper une place équivalente ?

¹. «Le jour où le Théâtre du Peuple se ferait l'organe d'un parti, si généreux qu'il soit, ou le truchement d'une doctrine, ce serait une faillite lamentable» prévient Georges Bourdon. *Art. cit.*, 25 1 1902, p. 114.

². C'est sous la plume de Louis Lumet qu'on trouve particulièrement exprimée cette dimension mystique. Lumet (L.), *Le Théâtre civique*, Paris, Librairie Paul Ollendorff/Éditions de la Revue d'Art Dramatique, 1900.

³. Selon l'expression de Tocqueville, *L'ancien régime et la révolution*, Livre III, chapitre I, «Comment, vers le milieu du XVIIIe siècle, les hommes de lettres devinrent les principaux hommes politiques du pays, et des effets qui en résultèrent».

⁴. Rolland (R.), *op. cit.* p. 7.

⁵. Rolland (R.), *op. cit.* p. 96-97.

⁶. *Ibid.* p. 99. Romain Rolland cite abondamment Rousseau (*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758), Louis-Sébastien Mercier (*Traité du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, 1773 ; *Nouvel examen de la tragédie française*, 1778) ou Marie-Joseph Chénier.

⁷. «Le théâtre du peuple a pour raison d'être de détruire les représentants de l'ancien théâtre. » *ibid.* p. 98.

⁸. *Ibid.* p. 8.

⁹. *Ibid.* p. 189.

«La culture pour tous», objectif universel d'une culture universellement partagée, trouve donc pour partie son origine dans l'intervention d'un groupe particulier ayant l'universel pour vocation¹. De cette intervention, deux conséquences découlent. La question de «l'art et du peuple» est désormais une question politique : c'est une «question de société» que les représentants politiques se doivent de prendre en compte. Mais cette question porte en elle les traces des luttes qui l'ont fait apparaître : les concurrences de position dont elle est l'expression se traduisent par un débat sans cesse renouvelé qui empêche toute stabilité durable. On trouve ainsi, dans la restitution de la genèse, une explication du paradoxe évoqué en introduction : indissociablement consensuelle et polémique, la «démocratisation culturelle» est aussi «naturelle» que malaisée à définir.

¹. Selon l'expression de Pinto (L.), «La vocation de l'universel», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 55, 1984.