

Dialectal (Le théâtre)

Lié en France à la survivance, sinon à la résurgence, plus ou moins artificielle et volontariste, des parlers locaux, le théâtre dialectal connaît des statuts différents selon les régions : très vivace en Alsace (avec plusieurs dizaines de troupes), et à un moindre degré dans le Nord, il est quasi moribond en Bretagne et en Pays basque où la diffusion forcée du français par l'école de Jules Ferry a mis fin à des productions très enracinées dans le terroir et la tradition religieuse. Placé au croisement d'une langue solidement ancrée dans de vastes zones et d'une intention politique forte, le théâtre occitan a connu un sort tout à fait exceptionnel qu'il n'est pas certain de maintenir très longtemps. L'usage d'une langue locale ne suffit pas à promouvoir un théâtre : nulle commune mesure par exemple, pour leur impact, entre le théâtre occitan et le théâtre nissard.

Le théâtre alsacien

Les premières manifestations dramatiques en dialecte alsacien remontent au début du XVI^e siècle. Il s'agit alors de drames populaires d'inspiration biblique, de sortes de [mystères](#), joués par des acteurs amateurs, souvent paysans, sur les places publiques ou les parvis d'églises de Colmar, de Guebwiller, de Thann, puis d'autres communes de Haute-Alsace. À côté des sujets religieux apparaissent bientôt des thèmes plus variés : textes satiriques ou héroïques, parfois inspirés d'œuvres allemandes. Rapidement surveillée et strictement réglementée, l'activité dramatique va également changer de nature, les pièces perdant leur caractère populaire et paysan pour devenir, sous la plume des [jésuites](#) ou des dominicains, une tribune contre les idées de la Réforme. Le milieu du XVIII^e siècle voit la floraison, à Strasbourg, de saynètes satiriques, les *Frauenbasengespräche* (« papotages de commères »), dont les auteurs sont restés anonymes. La République de Mulhouse, où les idées réformatrices ont droit de cité dès 1530, semble être restée, quant à elle, hostile aux représentations populaires. Seules s'y produisent, du XVI^e au XVIII^e siècle, des satires très mordantes (les basquilles), sortes de revues dialoguées qui retracent sur le mode comique les principaux événements de l'année.

D'une façon générale, l'activité dramatique en dialecte alsacien connaît une éclipse pendant les XVIII^e et XIX^e siècles : hormis quelques cas isolés, les œuvres sont écrites en français ou, surtout, en allemand, et les théâtres municipaux programment avant tout (jusqu'à l'annexion de 1871) des tournées de succès parisiens. On signalera cependant quelques exceptions notables, telles que *Pfingstmontag* (Lundi de Pentecôte) de l'auteur strasbourgeois Georges-Daniel Arnold (1780-1829), première comédie alsacienne (en vers alexandrins), véritable « dictionnaire vivant » du dialecte alsacien, selon le mot de [Goethe](#), écrite en 1816, créée une vingtaine d'années plus tard, en 1835, puis représentée épisodiquement tout au long du XIX^e siècle ; ou *E Firobe i'me Sundgäuer Wirthshüs* (Après le travail, dans une auberge du Sundgau), pièce de théâtre musical (lyrique) d'Auguste Stoeber (1808-1884) et Joseph Heyberger, créée à Mulhouse en 1868.

Le « ressaisissement » populaire, après le traumatisme que représente l'annexion de l'Alsace par l'Allemagne en 1871, amène un renouveau de l'activité artistique en dialecte alsacien, face à l'impérialisme de la culture allemande. Le théâtre n'est pas absent du mouvement et, en 1898, est fondé le Théâtre alsacien de Strasbourg, avec l'objectif affirmé de donner naissance à une littérature dramatique spécifiquement alsacienne. Son génie tutélaire est Gustave [Stoskopf](#), qui donne au théâtre alsacien, dès cette année 1898, son œuvre fétiche : *D'r Herr Maire* (Monsieur le Maire). Bien qu'amateur, ce théâtre avec, à sa tête, un comité directeur, est organisé selon un système strict de « stage » et de « sociétariat » digne de la [Comédie-Française](#). Très rapidement, l'exemple strasbourgeois est suivi du nord au sud de l'Alsace, notamment à Colmar (Théâtre populaire de Colmar) et à Mulhouse (Théâtre alsacien de Mulhouse). Parmi les principaux auteurs de cette époque, des plus fécondes pour la création régionale, il faut citer, outre Stoskopf, Julius Greber, Ferdinand Bastian, Charles Hauss, à Strasbourg ; Georges Hanc, à Colmar ; Auguste Lustig, Alfred

Weiss ou Albert Geis, à Mulhouse.

Par la suite, avec des périodes d'éclipse, liées en particulier aux années de guerre, avec des hauts et des bas (dans les années, notamment, qui suivent la Libération, et qui représentent une traversée du désert pour la langue régionale), la pérennité du théâtre alsacien ne s'est pas démentie tout au long du siècle. De « grands » théâtres, toujours amateurs, fonctionnent jusqu'à ce jour à Strasbourg, Colmar, Mulhouse, Haguenau, Saverne ou Guebwiller. Regroupés en une Fédération des théâtres alsaciens, ils ont une activité régulière, des troupes stables, un public fidèle. À côté d'eux, quelque 200 petits groupes ont une activité occasionnelle. Bon an mal an, les différentes troupes présentent entre 300 et 400 spectacles et, de Georges-Daniel Arnold, au début du XIXe siècle, à nos jours, elles ont créé quelque 2 600 pièces, selon un recensement effectué en 1990 par l'Agence culturelle technique d'Alsace.

Au cours des vingt dernières années, le théâtre alsacien a tiré profit de la vogue nouvelle des cultures régionales. S'il a conservé son public (au sein duquel, pourtant, les jeunes générations font gravement défaut), il n'a pas su, en revanche, casser le moule traditionnel et s'inscrire dans un mouvement de renouvellement, qui lui aurait permis d'établir un contact avec le théâtre contemporain français ou allemand. De plus, le recul de la pratique du dialecte a eu des effets négatifs sur la qualité d'écriture des œuvres nouvelles. En dépit de ces faiblesses, du caractère limité et quelque peu stéréotypé de son répertoire, de l'absence de renouvellement des formes dramatiques, le théâtre alsacien est une plante vivace et témoigne, bien ancré dans son terroir, d'une belle vitalité. À lui, maintenant, de se dégager du piège fatal du folklorisme.

Deux aventures spécifiques méritent une mention particulière :

À Mulhouse, le *Herre n'Owe* (*Soirée des messieurs*) est une véritable institution qui se perpétue tous les ans depuis 1910, au sein du Théâtre alsacien de Mulhouse. Lointain descendant des basquilles du XVIe siècle et des *Frauenbasengespräche*, le *Herre n'Owe* est une revue satirique et passablement grivoise (en alexandrins !), dont acteurs et spectateurs sont exclusivement des hommes. Animées depuis 1957 par Tony Troxler, bientôt rejoint par Freddy Willenbacher, qui en ont écrit à tour de rôle les textes jusqu'en 1993, avant de passer le flambeau à une jeune équipe, réunissant régulièrement un public fidèle, masculin, complice et nombreux (une vingtaine de représentations annuelles, à guichet fermé !), ces « Soirées des messieurs », qui se terminent devant force chopes de bière ou pichets de riesling, ont encore de beaux jours devant elles.

À Strasbourg, le cabaret Barabli (Parapluie) a fait, quant à lui, quarante-trois années durant, les belles soirées des salons de l'Aubette, puis du Cercle des officiers, face à l'hôtel de ville. Dès 1946, Germain Muller, adjoint au maire pendant trente ans, y a régulièrement créé et présenté des [revues](#), dans lesquelles, sur le mode des chansonniers, les événements mondiaux le disputaient aux avanies et fâcheries de la politique régionale et... municipale ; elles faisaient courir le Tout-Strasbourg. La dernière revue a brûlé les planches en 1988. Muller est mort en 1994.

Le théâtre breton

Par « théâtre breton » il ne peut s'agir que de théâtre en langue bretonne : les écrivains originaires de Bretagne qui crurent devoir écrire leur œuvre dramatique en français sont du seul ressort de la littérature française, ce qui ne signifie pas que leurs confrères bretonnants ne subirent pas leur influence.

Il est remarquable qu'à une date ancienne le théâtre ne semble guère avoir été prisé par les Celtes : quoique principaux responsables de la connaissance du monde antique classique en Europe au haut Moyen Âge, les intellectuels irlandais, en l'occurrence les moines, semblent avoir montré un solide mépris pour le théâtre, œuvre sans doute diabolique, et nous n'en avons nulle trace dans la littérature irlandaise ancienne, non plus qu'en Galles ni en Bretagne. Il fallut, en fait, attendre le XIVe siècle pour voir apparaître un théâtre en langue celtique ; ce sont les *Ordinalia* corniques, ainsi qu'un fragment comique dans la même langue. Un siècle plus tard, la Bretagne ouvre la littérature qui nous en est restée par des [mystères](#), absolument analogues dans leur structure et leur dessein à ceux qu'offre la littérature française et il fait peu de doute que l'origine n'en soit à rechercher en France. Néanmoins, le plus ancien qui soit resté prouve que l'on cherchait avant tout à représenter des vies de saints locaux : en effet, *Buhez santes Nonn hac he map Deui* (Vie de sainte Nonn et de son fils Devi) fait largement appel aux traditions insulaires et proprement bretonnes. Il est hors de doute que l'anonyme qui l'écrivit était un clerc, fort versé dans les techniques poétiques, et non un écrivain « populaire ». La lecture d'une strophe suffit pour s'en convaincre :

*Orça, brem an deomp buhan war an mes, / Ma zud re al a'm s al hag a'm pales : / Tregont vloaz sp es a
çertes n'e lesad ; / Na çhomet g our nad ay d'en em bour men / Ma'z vizimp fr ank, diank diouz pep anken :
/ Hivizik en, pred eo plen louenhat.*

(or ça, allons vite maintenant à la campagne, / mes gens féaux de ma cour et de mon palais : / [voici]
trente ans juste qu'on ne le quitta ; / qu'il ne reste personne qui n'aille se promener / que nous soyons
libres, dégagés de tout souci : / désormais il est temps de se réjouir vraiment.)

L'auteur y fait preuve d'une technique poétique savante pouvant remonter à l'époque de la communauté brittonique, c'est-à-dire vers le milieu du I^{er} millénaire. Ces règles de versification sont scrupuleusement suivies dans toutes les autres œuvres dramatiques bretonnes jusqu'au XVII^e siècle : *Buhez santes Barba*, *Buhez sant Gwenolê* (Destruction de Jérusalem, restes fragmentaires), *Amourusted un den coz* (Amourettes d'un vieillard), fragmentaire aussi, ainsi que le grand mystère en deux parties de la Passion et de la Résurrection connu abusivement sous le nom de *Grand Mystère de Jésus*. Si ces ouvrages ont parfois des modèles français évidents, le traitement en est toujours original et faisait honneur à leurs adaptateurs bretons.

Il n'en va plus de même à partir des « missions » des jésuites, au XVII^e siècle, où un membre de cette Compagnie nommé Maunoir prit le parti d'abandonner la langue classique, quasi unitaire, pour prêcher dans tous les sous-patois locaux et composer des cantiques insipides en abandonnant les règles strictes de la versification bretonne. Le théâtre, devenu œuvre du démon, fut presque abandonné ; quelques gentilshommes, sans doute « libertins », du type de Pascal Kenrenveyer, composèrent encore des farces en prose comme *Ar Farouel goapaer* (l'Original Moqueur), des anonymes donnèrent des refontes d'Arlequin et des baladins plus ou moins vagabonds épuisèrent la veine du *Fils prodigue* ou de *Geneviève de Brabant*.

L'Église romaine, toute-puissante, regardait le théâtre avec la plus haute suspicion et même les pièces de « patronage » à thèmes religieux ne purent guère être présentées avant la fin du XIX^e siècle. De plus, pour préserver la vertu des jeunes filles, les rôles de femmes – conçus par des recteurs (curés en Bretagne) donc fort prudes – n'y pouvaient être joués que par de jeunes garçons ; dès lors il vaut mieux laisser dans l'oubli toute cette production qui eut pourtant le mérite d'entretenir un semblant de culture rurale chez les locuteurs bretons qui formaient alors la quasi-totalité de la population.

Il fallut attendre les années vingt de ce siècle pour que surgisse un véritable dramaturge : il s'agit de Tangi Malmanche, qui n'était pas breton d'origine, mais apprit très tôt cette langue et fut, dès 1903, un des précurseurs du mouvement nationaliste. Ce forgeron et maréchal de Courbevoie donna à la Bretagne une littérature dramatique de niveau international, puisée aux sources médiévales authentiques tout en ayant la facture la plus moderne. Son chef-d'œuvre est, sans doute, *Gurvan ar Marc'heg estrañjour* (Gurvan le chevalier étranger), « mystère en trois actes et une éternité » comme l'indique son sous-titre, mais d'aucuns lui préfèrent *Ar Baganiz* (les « Pagans ») tiré des légendes de la galerne de Bretagne où les goémoniers avaient (ont ?) réputation d'être aussi un peu naufrageurs. Il faut aussi citer *Marvailh an Ene Naonek* (le Conte de l'âme qui a faim), *An Antekrist* (l'Antéchrist), qui met en scène les protagonistes des guerres de la Ligue et le trop fameux *La Fontenelle*, auquel, comme à *Gilles de Rais*, on prêta beaucoup.

Ces pièces ne connurent pour ainsi dire pas la scène, car il faut des acteurs, des metteurs en scène et de l'argent ; et surtout un public, à la fois bretonnant et lettré dans un pays où, alors, seuls les plus défavorisés parlaient encore breton sans en avoir honte et où les « intellectuels » ne dépassaient pas la centaine. Depuis la Révolution française, tous les gouvernements ont fait en sorte que les langues non françaises de l'Hexagone soient méprisées et réduites à l'état de patois. Il fallut attendre 1940 pour que, grâce à l'enthousiasme du professeur Leo Weisgerber, un des grands celtistes de cette époque, du théâtre breton de qualité fût diffusé sur les ondes de Roazon-Breizh (Rennes-Bretagne). On put alors donner, outre Tangi Malmanche, des pièces écrites, sans espoir d'être un jour représentées, dans les deux décennies précédentes, par des écrivains aussi doués que Jakez Riou (*Gorsedd Digor*, dont la première édition fut illustrée par le jeune Michel Mohrt), Youenn Drezen (*Karrkañv an aotrou Maer*) et surtout Roparz Hemon, l'« éveilleur » de la littérature bretonne moderne, dont le théâtre ne fut cependant qu'une activité parmi beaucoup d'autres allant de la poésie et du roman à la grammaire et à la linguistique. Parmi les contemporains, il serait injuste de ne pas citer Pierre Jakez Hélias et son Mevel Braz (Grand Valet) ni de plus jeunes comme *Goulc'hen Kervella*, voire des intellectuels comme Y.-B. an Noalleg avec *Aon pe ober Traoù*.

Le théâtre breton souffre néanmoins d'une tare : en tant que langue, le breton est mort puisqu'il n'existe pas plus de dix monolingues probablement nonagénaires. C'est pourquoi c'est une langue qu'on ne persécute plus. Il existe une élite intellectuelle de mainteneurs, bien incapables, dans l'ensemble, de mener une œuvre concrète. Or le théâtre est, avant tout, vie, plus « réelle » très souvent que le quotidien, mais il lui faut le support du quotidien. Celui-ci, en tant que breton, n'existe plus en Bretagne qu'à l'état de vestiges.

Le théâtre dans les pays du nord de la France

Les pays du Nord sont le berceau du théâtre français. On y conserve le souvenir, dès le XIII^e siècle, des trois promesses du théâtre national : le *Jeu de la Feuillée*, le *Jeu de Robin et Marion*, du trouvère d'Arras Adam de la Halle, et le *Jeu de saint Nicolas* de Bodel. Voici le théâtre sorti de l'Église qui, elle, conserve mystères et Passions, comme les 25 000 vers de la *Passion d'Arras* (XVI^e) et le *Mystère de Valenciennes* (XV^e), puis c'est le temps du silence, les comédiens étant excommuniés par l'évêque

de Tournai.

Le théâtre moderne voit ses origines dans les chambres de rhétorique (ou ghildes), rivalisant entre elles dans des tournois poétiques primés. On y joue, dans les cabarets des villes et les auberges des villages, mystères, drames et comédies. On y exalte la résistance aux occupants espagnols. Philippe II les supprime. Après le rattachement au royaume (traité de Nimègue, 1678), les activités des ghildes reprennent ; elles présentent alors [Racine](#), [Corneille](#), Molière et [Voltaire](#). *George Dandin* est commandé à Molière par Louis XIV pour fêter, à la cour, la prise de Lille lors de la campagne des Flandres. En 1741, c'est à Lille qu'est créé le *Mahomet* de Voltaire. Vers 1750, la troupe permanente du théâtre de Lille est citée comme une des meilleures troupes françaises. Puis c'est de nouveau le silence. Vient le temps de l'industrialisation ; on s'occupe plus de « faire de l'argent » que de toute autre chose. Ce peuple, dur au travail, exprime ses peines et ses joies à travers l'expression dramatique et satirique des poètes-chansonniers.

On commence alors à éditer des textes et bien des auteurs donnent leurs noms aux rues des villes : c'est Jacquemart-Giélée (fin du XIIe siècle), Brûle-Maison (1678-1740, chansonnier lillois), Jules Mousseron, Jules Watteeuw, dit « le Brouteux », Gustave Nadaud et Alexandre Desrousseaux (1820-1892), le père de l'hymne régional l'Canchon dormoire, plus connu sous le nom du P'tit Quinquin (1853). Il est aussi l'auteur de « pasquilles » ou scènes satiriques dialoguées. Quand trois Ch'timis se rencontrent, ils forment une association. La vie associative est une des principales dynamiques de la vie culturelle de ce pays. Cela donne kermesses, [carnavals](#), cortèges de géants, ducasses à pierrots (repas convivial dans l'estaminet de quartier où, mangeant saucisses et haricots, on chante et on joue des [sketches](#)). Tout est occasion de fêtes où la verve populaire explose dans des spectacles de rue et des salles de paroisse.

« Caves de Lille, on meurt sous vos plafonds de pierre », a dit Hugo, et c'était vrai. Mais ce que l'auteur des *Châtiments* n'a pas dit, c'est qu'on y rit aussi beaucoup parce que, dans ces caves, on trouve des dizaines de [théâtres de marionnettes](#), tant à Roubaix qu'à Lille. Ce sont les théâtres du pauvre, « à la portée de toutes les bourses ». On y joue *le Sacrifice d'Abraham*, *la Nonne sanglante*, *le Bâtard du doge*, *le Naufragé de la Méduse*, *les Quatre Fils Aymon*, *Geneviève de Brabant*. Ces titres donnent le style du répertoire. Beaucoup de pièces sont jouées d'après canevas établis à partir de pièces de théâtre ou de feuilletons, et l'on change les titres pour ne pas payer les droits d'auteur ! À Amiens, le théâtre de marionnettes (nommées cabotes ou cabotins ou bouffonneries) avec son héros local, le paysan Lafleur, est particulièrement florissant ; on en dénombre six exemplaires en 1830, une vingtaine en 1900. À Roubaix, où l'on compte une quarantaine de marionnettistes vers 1900, a triomphé, jusqu'en 1940, le théâtre Louis-Richard dit « l'*theat* Louis » ou « *cat*'lit ». De nos jours, A. Guillemain et A. Leroux redonnent vie à cette grande tradition de la marionnette à tringle ; à Lille, M. Ledun, à la manière des Pajots-Walton, entretient dans le monde entier la réputation des montreurs du Nord. Tout un mouvement de rénovation de cet art populaire se dessine donc, depuis qu'a été donnée l'impulsion par le « célèbre théâtre du Petit-Lion », fondé en 1949 par [Robichez](#). Voici l'époque contemporaine : le théâtre s'est d'abord réfugié dans les patronages religieux ou laïques avec un répertoire qu'il vaut mieux passer sous silence. Le cinéma arrivant dans les quartiers des villes met fin à cet ersatz, qui présente à la fois l'inconvénient et le mérite de perpétuer, sinon la chose, du moins le mot « théâtre ». Mais c'est dans l'expression populaire qu'on le retrouve vivant. Simons (1901-1979), auteur, comédien, metteur en scène, peintre, journaliste, chansonnier, homme de radio et de télévision, cet homme-protée marque profondément la région. Dès la fin de la dernière guerre, sa partenaire Line Dariel et lui sont les vedettes du spectacle régional. Il est l'auteur d'une vingtaine de [comédies](#), [vaudevilles](#) et [farces](#) qu'il met en scène, décortique et joue. Dès 1920, il est à l'origine de Radio-PTT-Nord à Lille où il crée plusieurs centaines de sketches. Plus tard, la télévision bénéficie régulièrement de son talent. Il écrit en patois de Lille (qui tire son origine du picard), qu'il a « dépoussiéré ». Une seule de ses pièces est rédigée en français, *Alcmène*, créée en 1967 à Lille, au Petit Théâtre du Pont-Neuf par le Théâtre populaire des Flandres (TPF). Parmi ses principaux succès, *Les carottes sont cuites*, *le Poste à galène*, *la P'tite*, *le Mystère du 421*. Celui qu'on a appelé le « Pagnol du Nord » dépeint avec humour et tendresse, sans un soupçon de vulgarité, le petit peuple de ce pays, pris sur le vif. Il lui donne sa couleur d'âme. L'association « Toudis Simons », en rééditant ses œuvres par le livre, le disque, les cassettes audiovisuelles, perpétue le souvenir de cet artiste surdoué, adoré de son public.

Le théâtre occitan

On désigne sous ce terme une pratique de théâtre d'intervention qui s'est développée dans le sud de la France dans les années soixante-dix. Le foyer le plus actif s'en est trouvé dans la basse vallée du Rhône, en Provence, autour de trois compagnies professionnelles : la Nouvelle Compagnie de [Benedetto](#) (Avignon), le Théâtre de La Carriera (Arles), le Théâtre de l'Olivier (Aix-en-Provence-Apt), mais également en Languedoc et dans la région de Toulouse. Ce mouvement a concerné également un nombre non négligeable de troupes d'amateurs dont il est difficile de trouver des

traces, aucune étude d'ensemble n'existant encore sur ce phénomène.

La plupart des troupes ne se définissent pas d'abord comme occitanes ; leur engagement est celui d'un théâtre politique, et le combat occitaniste est un des éléments de leur lutte. Le cas est particulièrement net chez Benedetto qui a commencé sa carrière avant l'éclosion du mouvement occitan, et continue encore une production abondante après le reflux de l'occitanisme.

Le choix du mot « occitan » n'est pas neutre. Il traduit une prise de position en face du « provençal », autour duquel se regroupent, dans la tradition mistralienne, plutôt les courants conservateurs.

Le « provençal » se définit volontiers en opposition aux langues des pays d'oc. L'« occitan » marque au contraire une volonté d'inclusion des différents parlers du Midi dans une seule langue, celle d'une grande Occitanie englobant tout le sud de la France. Le théâtre occitan se veut le théâtre non seulement d'une langue, mais celui d'un pays et d'une culture. Il se veut présent dans un combat contemporain : contre toute forme de folklore, il met en scène, selon les procédés du théâtre d'intervention, l'exploitation du Sud par le Nord sans que les régionaux aient une part quelconque dans les pouvoirs de décision, les bouleversements économiques, les mouvements de population, l'exploitation touristique, le phénomène des résidences secondaires.

Toutefois, la langue n'est déjà plus assez largement parlée ni comprise pour que les textes d'un théâtre qui se veut de combat puissent être écrits en occitan. Ce théâtre est donc en très grande partie joué et publié en français. L'opposition occitan/français y fut d'abord utilisée comme l'opposition de la langue des bons (les victimes, les gens du Midi) et des méchants (les envahisseurs, les gens du Nord, et leurs imitateurs, les traîtres locaux). Mais cette opposition, si mal adaptée à un public qui n'entendait plus guère que le français, fut vite dénoncée. L'occitan fut alors utilisé plutôt comme la langue des émotions jaillissantes ou de l'indignation véhémence, et plus souvent encore la marque d'une nostalgie.

Comme les autres formes du théâtre d'intervention, le théâtre occitan a pratiqué diverses formes de théâtre-action : animation de rue ou de manifestations ; relance de fêtes populaires comme les carnivals ; montage de pièces courtes dans le style de la farce démonstrative ; travail de longue haleine avec une population donnée, enfin pièces écrites et jouées dans les locaux des compagnies, et tournées ensuite dans tout le Sud, à l'occasion des grands rassemblements du temps (comme le Larzac). Les pièces ont en général donné lieu à publication. Pour le reste des activités, il faut recourir aux revues et informations diffusées par les compagnies.

Un des aspects intéressants de cette production est l'utilisation de l'histoire comme source de la culture propre aux pays du Midi : les révoltes (*le Siège de Montauban* par Benedetto, 1974), la guerre Nord-Sud dite croisade des albigeois (*la Croisade* de R. Lafont), ou encore la Révolution française vue du Midi avec la question de la reconnaissance puis de l'interdiction de la langue régionale, suspecte de fédéralisme, notamment dans *la Liberté ou la Mort* de Cl. Alranq, joué par la Carriera en 1976.

Autre aspect de cette production : le monde contemporain, à travers les problèmes quotidiens. La fermeture des lignes secondaires de chemin de fer (*le Petit Train de Monsieur Kamodé* de Benedetto, 1969), l'invasion de l'arrière-pays provençal par les résidences secondaires (*Village à vendre* du Théâtre de l'Olivier, 1971), l'endettement du monde paysan (les Paysans de l'Olivier également, 1977), les bouleversements provoqués par la création du complexe de Fos-sur-Mer (*la Pastorale de Fos* par La Carriera, 1974). Le Théâtre de La Carriera a également exploré la question de la situation des femmes à travers leur mode de parler et c'est un des points les plus originaux de cette compagnie (*Saison de femmes*, *le Miroir des jours*).

Une troisième dimension enfin : la recherche d'une figuration mythique dans un esprit de jeu et de non sérieux présenté comme propre aux Méridionaux, resituant dans un contexte moderne les antiques figures de Carnaval et de Caramentran, les silhouettes familières du théâtre chichois (le « guignol » disparu de Marseille) ou de la [pastorale](#). Mais c'est sans aucun doute l'écriture de Benedetto-poète qui donne une forme remarquable à cette inspiration.

Écriture plus étroitement didactique dans les productions de l'Olivier, plus descriptive du quotidien dans celles du Théâtre de La Carriera, plus ludique et lyrique dans la production de Benedetto, il est difficile de lui trouver une unité entre les compagnies et entre les auteurs. Néanmoins, une ambition commune sous-tendait l'entreprise du théâtre occitan : créer les conditions d'un théâtre original, économiquement et culturellement indépendant des modes de production et des jugements de la capitale.

Toutefois, les difficultés apparaissent vite : la défense d'une identité occitane ne trouve guère d'appui que dans la réalité des campagnes, car le monde des villes a laminé la plupart des différences. À cela s'ajoute l'essoufflement du théâtre d'intervention en général. L'Olivier disparaît, La Carriera joue des classiques, et seul Benedetto continue. Le rêve d'un théâtre qui échapperait aux normes de la capitale, comme le rêve d'une véritable décentralisation culturelle, a vécu. Son importance historique reste cependant considérable et les textes (malheureusement introuvables) qu'il a produits méritent de retenir l'attention.

Le théâtre nissart

Le théâtre nissart est une tradition spécifique qui se transmet essentiellement d'une génération à l'autre. Il représente, à Nice, un besoin de reconnaissance par la langue qui le symbolise. Soutenu par les familles niçoises, aussi bien dans la salle que sur la scène, il continue d'exister. Mais il est mis en difficulté par la dissolution du langage niçois, par la désagrégation des familles, par le manque de créativité et de diffusion. Afin de pérenniser ce théâtre, l'intégration de la langue française à certains moments du texte est inévitable.

Le théâtre nissart est issu des thèmes de la pastorale tels que *le mystère de la Nativité*, *Lou Presepi Nissart*. Cette vieille tradition orale, qui date de 1830, semble avoir été fixée par Menica Rondelly (1854-1935), chansonnier populaire niçois. Il est aussi à l'origine de pièces écrites pour un théâtre de marionnettes par François Guisol (1803-1874), poète, journaliste, homme de théâtre, et par Eugène Emanuel (1817-1880), écrivain et poète d'expression nissarde. Après l'annexion du comté de Nice par la France en 1860, deux tendances, l'une pro-niçoise, l'autre pro-française, s'opposent dans les activités littéraires et intellectuelles. La prédominance du théâtre en langue niçoise est à ce moment-là incontestable. Mais le répertoire de cette seconde moitié du XIXe siècle est depuis longtemps oublié. Il renaît dès le début du XXe siècle grâce à certains artistes amateurs ou professionnels d'origine niçoise. En 1922, Gustav-Adolph Mossa (1883-1971), imagier, artiste peintre, créateur d'un théâtre de « Barba Martin » avec comédiens, et Barthélemy Marengo (1882-1935), fondateur de la « compagnia nissarda de théâtre dialectal », adaptent au théâtre *Lou Presepi Nissart* (la Crèche niçoise), sous le titre *Lou Nouvé o Sia lou pantai* (le Noël ou que soit le rêve). En 1933, Francis Gag (1900-1988), associé durant dix ans à la troupe de Mossa, fonde le « théâtre niçois ». Auteur, metteur en scène et comédien, cet homme de théâtre donne à la langue un nouvel essor par le répertoire suivant : *Lou Barila enrabiât* (le Tonnelier enragé, 1928), *Lou Sartre Matafieu* (le Tailleur Matafieu, 1932), *Ensi va la vida* (Ainsi va la vie, 1934), *Calèna* (1934), *la Pignata d'or* (la Marmite d'or, 1936), *Lou Vin dei Padre* (le Vin des moines, 1937), *la Marche à la crèche* (1960, adaptation de Lou Presepi Nissart), *Segne Blai e Guilhaumetta* (Seigneur Blaise et Guillaumette, 1981). Ces comédies sont écrites dans un souci constant d'actualisation. La marche des pèlerins pour Bethléem en autocar ou les Rois Mages, venant d'une entreprise niçoise réputée, en témoignent. Aujourd'hui, la troupe, dirigée par Pierre-Louis Gag, fils de Francis Gag, continue de jouer ce répertoire très célèbre dans sa localité, auprès d'un public fidélisé depuis de nombreuses années. En 1978, Raoul Nathiez, auteur, metteur en scène et comédien amateur, fonde « *Lou Rodou Nissart* ». Afin d'élargir son public, il mêle à ses écrits la langue officielle, et crée régulièrement un spectacle : 1979, *Ma que rera Catarina Segurana ?* (Mais qui était Catherine Ségurane ?) ; 1982, *Jouan Badola vai à l'escola* (Jean Bosse va à l'école) ; 1983, *Lu conte de ma tanta Perotta* (les Contes de ma tante Perotte) ; 1985, *La guerra dei truèia si fara pas* (La guerre des truies n'aura pas lieu) ; 1986, *Lu dich dòu cada jou* (les Propos de tous les jours) ; 1987, *Castèu, ballon e limonada* (Château, ballon et limonade) ; 1988, *Lou pichin Tournet* (le Petit Poucet) ; 1989, *Lou pati* (signification double : la Confusion/le Pacte). En outre, Lou Presepi Nissart est représenté chaque année dans la version de M. Rondelly.

Ces deux troupes de théâtre, les seules en langue niçoise, ont la particularité de se compléter, l'une par la conservation d'un répertoire, l'autre par son renouvellement. Aujourd'hui, la nécessité du bilinguisme dans l'écriture est un symptôme peu encourageant. C'est pourquoi, au risque de mourir sous forme de chefs-d'œuvre littéraires à consulter dans les musées, le théâtre nissart se replie sur ses propres racines qui sont occitanes, et espère un nouvel intérêt linguistique.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- ?Le Théâtre populaire alsacien au XIXe siècle, par Jean-Marie Gall, Strasbourg : Librairie Istra, 1974
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34562394h>
- Herre n'owe, photographies de William Rodriguez, Mulhouse : Ed. AMC, 1987
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34975150z>
- Mémoires d'un saltimbanque, Tony Troxler, Strasbourg : la Nuée bleue, 1992-
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34337514t>
- Mémoires d'un saltimbanque, 2e partie, Tony Troxler, Strasbourg : la Nuée bleue, 1994
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35731931w>
- Histoire du théâtre de Lille, de ses origines jusqu'à nos jours, par Léon Lefebvre,..., Lille : impr. de Lefebvre-Ducrocq, 1901-1907
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb307723470>
- Marionnettes et guignols, les poupées agissantes et parlantes à travers les âges..., Ernest Maindron, Paris : F. Juven, 1900
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32409389x>
- La Vie quotidienne dans le Nord au XIXe siècle, Artois, Flandre, Hainaut, Picardie, Pierre Pierrard, [Paris] : Hachette, 1976
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41673906c>
- La Revendication occitane, Robert Lafont, Paris : Flammarion, 1974
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb345591279>
- Historique de l'Occitanie, par André Dupuy, Marcel Carrière,... et Alain Nouvel, Rodez : Subervie, 1975

- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34557942x>
Le Théâtre d'intervention depuis 1968 , études et témoignages... réunis et présentés par Jonny Ebstein et Philippe Ivernel..., LausanneParis : l'Âge d'homme, 1983
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb348685345>
- Travail théâtral , cahiers trimestriels, Lausanne : La Cité - L'âge d'homme
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34471554m>
- Théâtre niçois , l'intégrale, Francis Gag ; [textes regroupés et présentés par Pierre-Louis et Jean-Luc Gag], Nice : Serre, 1998
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb367160211>
- Les Niçois dans l'histoire , sous la dir. de Michel Derlange, Toulouse : Privat, 1988
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34992820n>

Rédacteur(s)

[J.-P. WURTZ](#) [G. PENNAOD](#) [C. ROBICHEZ](#) [P. VOLTZ](#) [G. CHARPENTIER](#)

Éditions Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Institutions et lieux](#)
Zone(s) géographique(s) : France

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Frauenbasengespräche Arnold (G.-D.) Stoeber (A.) Heyberger (J.) Pfingstmontag E Firobe i'me Sundgäuer Wirthshüs Stoskopf (G.) Greber (J.) Bastian (F.) Hauss (Ch.) Hanc (G.) Lustig (A.) Weiss (A.) Geis (A.) D'r Herr Maire Troxler (T.) Willenbucher (F.) Muller (G.) Ordinalia Buhez santes Nonn hac he map Deui Buhez santes Barba Buhez sant Gwenolê Amourusted un den coz Grand Mystère de Jésus Kenrenveyer (P.) Ar Farouel goapaer Arlequin Fils prodigue (le) Geneviève de Brabant Malmanche (T.) Gurvan ar Marc'heg estrañjour Ar Baganiz Marvailh an Ene Naonek An Antekrist Riou (J.) Drezen (Y.) Hemon (R.) Hélias (P.-J.) Kervella (G.) Noalleg (Y.-B. an) Gorsedd Digor Karrkañv an aotrou Maer Mevel Braz Aon pe ober Traoù Bodel (J.) Halle (A. de la) Jeu de la feuillée (le) Jeu de Robin et Marion (le) Jeu de saint Nicolas (le) Passion d'Arras (la) Mystère de Valenciennes (le) Racine (J.) Corneille (P.) Molière Voltaire George Dandin Mahomet Desrousseaux (A.) Robichez (C.) Guillemain (A.) Leroux (A.) Ledun (M.) Sacrifice d'Abraham (le) Nonne sanglante (la) Bâtard du doge (le) Naufragé de la Méduse (le) Quatre Fils Aymon (les) Simons Dariel (L.) Alcmène Carottes sont cuites (les) Poste à galène (le) P'tite (la) Mystère du 421 (le) Benedetto (A.) Lafont (R.) Alranq (Cl.) Siège de Montauban (le) Croisade (la) Liberté ou la Mort (la) Petit Train de Monsieur Kamodé (le) Village à vendre Pastorale de Fos (la) Saison de femmes Miroir des jours (le) Paysans (les) Rondelly (M.) Guisol (F.) Emanuel (E.) Mossa (G.-A.) Marengo (B.) Gag (F.) Gag (P.-L.) Nathiez (R.) Lou Presepi Nissart Lou Nouvé o Sia lou pantai Lou Barila enrabiât Lou Sartre Matafiu Ensi va la vida Calèna Pignata d'or (la) Lou Vin dei Padre Marche à la crèche (la) Segne Blai e Guilhaumetta Ma que rera Catarina Segurana Jouan Badola vai à l'escola Lu conte de ma tanta Perotta Guerra dei truèia si fara pas (la) Lu dich douà cada jou Castèu, ballon e limonada Lou pichin Tournet Lou pati

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-dialectal>