

LITTÉRATURE

**LE THÉÂTRE DE LA NATURE
DE COURÇAY-SUR-INDRE (1906-1912)
ET LA MODE DU THÉÂTRE EN PLEIN AIR
À LA BELLE ÉPOQUE**

Sylvie HUMBERT-MOUGIN*

RÉSUMÉ

Le Théâtre de la Nature de Courçay-sur-Indre (Indre-et-Loire), fondé par un groupe de jeunes intellectuels de la région, Hubert-Fillay, Géo Mary et Gérard de Lacaze-Duthiers, a connu un succès étonnant lors de ses trois éditions successives entre 1906 et 1912. L'article replace cette expérience théâtrale dans le contexte plus large de l'extraordinaire engouement pour le théâtre en plein air des années 1890-1920 – un phénomène dont les enjeux sont à la fois d'ordre social, politique et esthétique.

ABSTRACT

The «Théâtre de la Nature» of Courçay-sur-Indre (Indre-et-Loire) has been founded by some young intellectuals in the region, Hubert-Fillay, Geo Mary and Gérard de Lacaze-Duthiers and got a great success during its three editions from 1906 to 1912. This paper claims to explain this theatrical experiment by referring it to the amazing passion for «open air Theatre» («théâtre en plein air») during the 1890-1920 years, which is both a social, political and esthetical reality.

*«N'adoptons point ces spectacles exclusifs qui renferment tris-
tement un petit nombre de gens dans un antre obscur ; qui les*

* Maître de conférences en littérature comparée, Université François-Rabelais, équipe ICD (Interactions culturelles et discursives), Tours.

tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction... Non, peuple, ce ne sont pas là vos fêtes. C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler.»

C'est ainsi que s'adressait Jean-Jacques Rousseau à ses contemporains à la fin de sa *Lettre à D'Alembert* (1758), les invitant à quitter les salles de spectacle, ces «antres obscurs», pour renouer avec la tradition antique du théâtre en plein air, seule garante d'une véritable fête et d'une authentique communion. Ce rêve rousseauiste d'un théâtre «sous le ciel» est devenu ou redevenu réalité dans les années 1890-1920, trois décennies pendant lesquelles le public français s'est littéralement pris de passion pour le théâtre en extérieur et où ont fleuri des dizaines de tentatives analogues : à l'initiative le plus souvent d'une personnalité locale qui finance l'événement, on se met à organiser un peu partout en France, y compris dans de toutes petites communes, des représentations théâtrales données en plein air, sur une place publique, dans un site naturel, ou dans un monument historique ; et quand le succès est au rendez-vous, alors l'expérience est réitérée, voire pérennisée sous la forme d'un festival annuel.

La Touraine n'a pas échappé à cette mode. En 1906, à Courçay-sur-Indre, un groupe de jeunes intellectuels de la région mené par Hubert-Fillay, un avocat de Blois, et par ses amis Géo Mary et Gérard de Lacaze-Duthiers, fondent le Théâtre de la Nature, une petite scène champêtre installée sommairement dans l'amphithéâtre naturel que forment les Rochers de Courçay. Là, le 8 juillet 1906, sont représentées deux petites pièces en vers composées par Hubert-Fillay, *Le Rêve et la Vie* puis *La Foi des hommes*, agrémentées d'un récital de poésie et de quelques morceaux de musique. L'événement est financé par les cotisations de la Société de la «Renaissance artistique tourangelle» fondée par les mêmes hommes, et placé sous la présidence d'honneur de plusieurs personnalités politiques locales, notamment le député d'Indre-et-Loire Théobald Foy ; il est annoncé à grand renfort de publicité dans la presse locale. Plus de mille cinq cents spectateurs affluent : on décide de recommencer. Deux ans plus tard, en août 1908, une seconde représentation est organisée, plus développée que la première. Le programme théâtral et musical s'étoffe et se diversifie, on fait venir des acteurs de Paris. Avec plus de quatre-mille spectateurs, le succès dépasse cette fois les espérances

des organisateurs et même les capacités d'accueil du site. Voici le compte rendu de la journée qu'en donna *La Dépêche* dans son édition du 18 août 1908 :

Des autos soufflants, pétaradant (on n'en compta pas moins d'une soixantaine), emplissaient le val du ronflement de leurs moteurs et de la stridence des sirènes. Il en vint de Tours, de Loches, d'Orléans, de Blois, de Saumur, voire même de Paris. Le coup d'œil composait une scène des plus pittoresques [...]. Jamais, de mémoire des habitants, on ne vit à Courçay pareil concours de peuple. Bien avant l'heure fixée, chaises et bancs étaient pris d'assaut et le moindre emplacement occupé. Sur les pentes, aux aspérités des rocs, s'accrochaient des personnes de tout âge, des enfants, des vieillards. Un vent de gaieté, parfois un peu bruyante, agitait l'assistance, très mélangée et fort bigarrée, où les toilettes blanches, les coiffures de dentelles, les chapeaux multicolores éparpillaient, sous le frissonnement des feuilles lentement remuées, des tons clairs et chatoyants.

Le Théâtre de la Nature de Courçay connaîtra, en 1912, une troisième et dernière édition, moins réussie (en raison notamment du mauvais temps), avant de disparaître définitivement, en grande partie par manque de moyens.

Cette expérience théâtrale a été récemment étudiée et analysée par Daniel Schweitz qui l'a resituée dans le contexte du régionalisme ligérien¹. On se propose ici de la remettre en perspective dans l'histoire du théâtre en plein air qui s'épanouit au tournant des XIX^e et XX^e siècles : l'aventure singulière du Théâtre de la Nature de Courçay-sur-Indre s'inscrit en effet dans cette mouvance beaucoup plus large et Gérard de Lacaze-Duthiers ne manqua pas d'ailleurs de rendre hommage aux prédécesseurs d'Hubert-Fillay dans la causerie qu'il prononça lors de la première journée, en 1906, juste avant le début des festivités. La modeste et éphémère aventure régionale du théâtre de Courçay-sur-Indre exprime des aspirations tant esthétiques que sociales qui sont alors très communément partagées (fig. 1).

1. Daniel Schweitz, « Un haut lieu du régionalisme ligérien d'avant 1914 : le Théâtre de la Nature de Courçay-sur-Indre », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, t. LVI, 2010, p. 201-222. Je remercie Daniel Schweitz qui m'a très aimablement communiqué ses travaux et m'a accueillie dans la bibliothèque de la Société archéologique de Touraine.

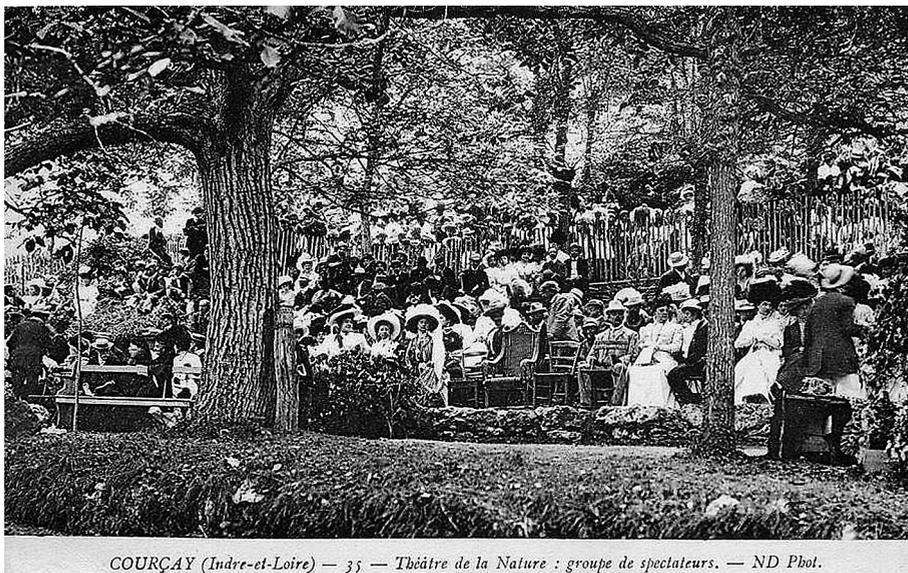


Fig. 1 : Les spectateurs du Théâtre de la Nature de Courçay-sur-Indre (carte postale, collection particulière).

LE THÉÂTRE EN PLEIN AIR 1900 : MODE, ÉCOLE, MOUVANCE ?

L'acte de naissance du théâtre en plein air en France est aisément identifiable : c'est la représentation d'*Œdipe Roi* de Sophocle, donnée le 11 août 1888 au Théâtre antique d'Orange qui est retenue par tous les contemporains comme le point de départ du mouvement. Cette représentation n'était pourtant pas la première du genre (le théâtre antique d'Orange restauré dans les années 1850 avait déjà servi de cadre à des représentations dramatiques et lyriques dès 1869) ; mais l'enthousiasme du public, la qualité de la distribution (le rôle d'*Œdipe* était tenu par le grand Mounet-Sully), l'émotion suscitée par la majesté du site firent de cette soirée, de l'avis de tous les témoins, un moment magique qui parut sonner le début d'une ère nouvelle au théâtre. Le succès encouragea les organisateurs à renouveler l'expérience : les Chorégies d'Orange, toujours vivantes aujourd'hui, étaient nées. Dans

leur sillage apparurent partout en France d'innombrables scènes de plein air. En 1910, un journaliste du *Correspondant* constate, peut-être avec quelque exagération :

Il n'est pas de cité de quelque importance, il n'est pas de station thermale, il n'est point de paysage pittoresque et favorable à l'acoustique qui ne possède ou ne soit en voie de posséder une scène de plein air².

Un autre de renchérir en 1923 :

On ne peut se faire une idée du nombre de ces théâtres de plein air ; [...] la plus petite commune, si elle voulait bien chercher, en trouverait au moins un³.

Le succès de ces scènes d'extérieur se poursuit jusque aux environs de 1920-1925. Ensuite, une relative désaffection semble pointer. Le nombre d'initiatives nouvelles décroît. Certains commentateurs commencent à évoquer « la crise du théâtre en plein air » (c'est le titre d'un article publié dans *Theatra* en août 1926) et proposent des solutions diverses pour raviver l'intérêt déclinant des spectateurs. Un certain nombre de scènes résisteront à cette crise et connaîtront une remarquable longévité, au prix parfois d'une évolution : ainsi les Chorégies d'Orange, qui délaisseront à partir des années vingt le répertoire de l'antiquité dans lequel elles s'étaient spécialisées à l'origine pour devenir le festival lyrique que nous connaissons encore aujourd'hui. Autre exemple de longévité remarquable : la scène du Théâtre du Peuple de Bussang dans les Vosges, fondée en 1895 par Maurice Pottecher, et toujours dynamique. Mais la plupart des petites scènes apparues au cours de cette période, comme celle de Courçay-sur-Indre, disparurent au bout de quelques éditions.

Ce phénomène culturel de grande ampleur ne se limite pas à la France : on pourrait mentionner aussi les scènes suisses de Vevey et de Neuchâtel, ou encore les fêtes d'Oberammergau en Allemagne, beaucoup plus anciennes. Pour prendre la mesure de cette mode, il faut aller consulter à Paris au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale le fonds Auguste Rondel qui comporte près de cent cinquante dossiers relatifs à ces différentes scènes de plein air, des plus célèbres aux plus modestes – y

2. Armand Praviel, « Le théâtre en plein air », *Le Correspondant*, 25 juillet 1910, p. 264.

3. Francis de Miomandre, « Théâtres de nature », *Annales*, 23 septembre 1923.

compris un petit dossier relatif au théâtre de nature de Courçay-sur-Indre où sont rassemblés les programmes des éditions successives, quelques coupures de presse et les pièces d'Hubert-Fillay⁴. Au total, ces différents dossiers totalisent des centaines d'articles de presse de toutes sortes, analyses d'ensemble du phénomène ou comptes rendus des représentations, publiés aussi bien dans les revues littéraires spécialisées (*Revue théâtrale*, *Comoedia*, *Theatra*) que dans la presse quotidienne régionale ou nationale, ou encore dans les journaux populaires illustrés de l'époque (*L'Illustration*, *Lectures pour tous*) : une masse de documents vertigineuse qui permet de se faire une bonne idée de l'engouement suscité par ces expériences de théâtre en plein air.

Certains journalistes tentent de classer ces différentes scènes. Ainsi, Paul Barlatier, lui-même fondateur du théâtre de l'Athéna-Nikè à Marseille, propose dans la revue *Le Feu* en 1908 un premier classement. À son tour Auguste Rondel publie en 1924 dans *Comoedia* une « statistique succincte des théâtres de plein air » qu'il répartit en quatre grandes catégories : les théâtres de verdure, constitués d'une simple estrade installée dans un cadre champêtre, comme à Courçay – la plus célèbre de ces scènes de verdure étant à l'époque le théâtre de Champigny-sur-Marne fondé et dirigée par l'acteur parisien Albert Darmont ; les scènes qui empruntent leur décor aux monuments du passé telle la cour du palais des Papes à Avignon, déjà utilisée à cette époque même si le festival annuel ne sera fondé que bien plus tard, en 1947, par Jean Vilar ; les théâtres antiques restaurés (Orange, Vaison-la-Romaine) ; et les arènes (Nîmes, Béziers).

Ces analyses et ces documents montrent bien que l'appellation de « théâtre en plein air », employée indistinctement à l'époque, recouvre en réalité des expériences très diverses. Ce n'est pas la même chose, on l'imagine aisément, que de donner une représentation d'*Œdipe Roi* de Sophocle dans

4. Voir au département Arts du Spectacle de la bibliothèque nationale de France les dossiers du fonds Rondel, cote Rf 81101 à Rf 81657, et plus précisément, pour le Théâtre de la Nature de Courçay-sur-Indre, le dossier Rf 81277. J'ai eu l'occasion d'étudier plus particulièrement les Chorégies d'Orange dans mon ouvrage *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent », 2003 (chapitre X « Dionysos en plein air », p. 197-210), ainsi que dans mon article « Rêveries sur le théâtre en plein air » publié dans *Théâtres virtuels. Lieux littéraires/La Revue*, n° 4, 2001, p. 329-344.

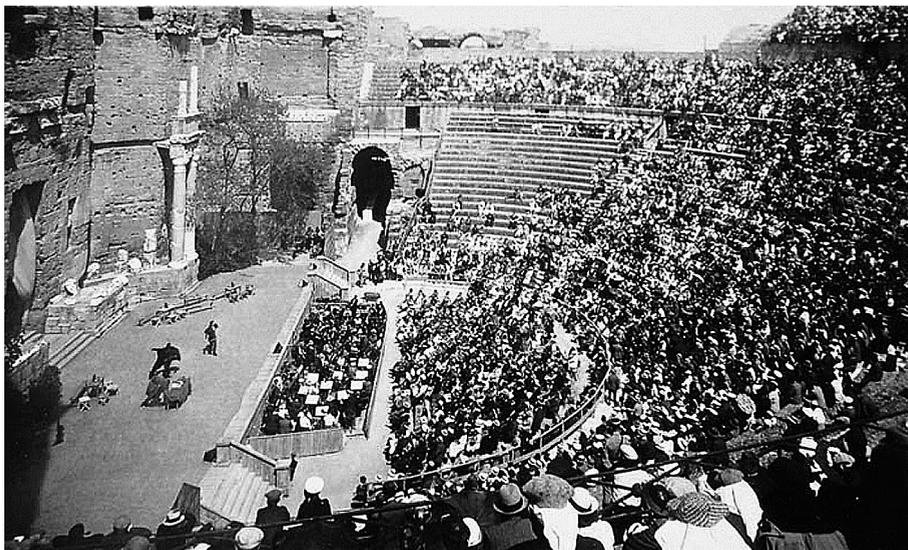


Fig. 2 : Les Chorégies d'Orange vers 1920 (droits réservés).

l'enceinte grandiose du Théâtre antique d'Orange (fig. 2), devant plusieurs milliers de spectateurs venus pour certains de la capitale, voire de l'étranger, et d'organiser au pied des Rochers de Courçay pour un public local la représentation d'une fantaisie rustique en un acte. Entre ces deux extrêmes prend place tout un dégradé de réalités très contrastées. Ces scènes sont loin d'avoir eu à leur disposition les mêmes moyens matériels ; certaines d'entre elles, le théâtre antique d'Orange ou les arènes de Nîmes, bénéficient d'importants soutiens et d'une énorme publicité (fig. 3) ; la plupart doivent faire avec les moyens du bord et ne reposent que sur les bonnes volontés locales. Ces théâtres n'ont pas tous connu le même succès, la même longévité, le même rayonnement ; ils ne s'adressent pas au même type de public. Le théâtre en plein air de la Belle Époque a sans doute été moins une école dramatique unifiée, comme les contemporains ont eu tendance à le croire, qu'une mouvance au fond assez hétérogène. Mais par-delà la diversité des trajectoires, ces expériences ont en commun de traduire des aspirations plus ou moins diffuses, qui d'ailleurs ne sont pas toutes d'ordre strictement littéraire et théâtral mais touchent également à des questions de société.

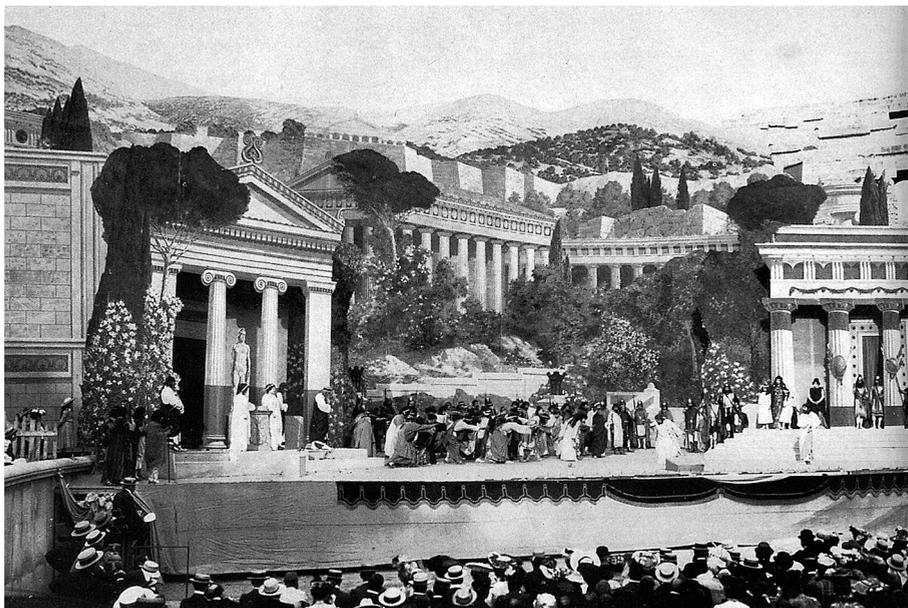


Fig. 3 : *Œdipe Roi* aux arènes de Nîmes avec le concours de la Comédie-Française (Le Théâtre, août 1903, collection particulière).

LE THÉÂTRE EN PLEIN AIR, UTOPIE SOCIALE DE LA BELLE ÉPOQUE

La mode du plein air et plus précisément des théâtres dits de verdure ou de nature, comme celui de Courçay, exprime d'abord une forme de nostalgie pour la France rurale, nostalgie qui commence à pointer peu avant la Grande Guerre sous l'effet de l'urbanisation croissante et de la modernisation des modes de vie. C'est ainsi que l'interprète dès 1904 un journaliste de la *Revue théâtrale*, qui voit dans cette floraison des scènes de verdure la manifestation d'« un désir de retour à l'état de nature », inévitable à une époque où « toutes les formes de l'activité humaine s'industrialisent, [où] tout porte l'empreinte de la machine⁵ ». Faire du théâtre hors les murs et même en plein champ, c'est

5. Gabriel Bernard, *Revue théâtrale*, août 1904.

une manière de mettre les villes à la campagne, selon la célèbre boutade d'Alphonse Allais. L'expression même de « théâtre en plein air » qui est employée couramment à l'époque (nous parlerions plus volontiers aujourd'hui de théâtre en extérieur) est à elle seule très révélatrice ; il s'agit, espère-t-on, de régénérer par le grand air, par le « bon air » de nos campagnes un théâtre qui s'étirole dans l'air vicié des salles closes de la grande ville.

Pour l'écrivain et occultiste Joséphin Péladan, fervent wagnérien et grand adepte du théâtre en plein air, l'affaire est entendue. Dans l'un des nombreux articles qu'il a consacrés en 1905 à la cause du plein air, intitulé « L'oxygène et la tragédie », il tente de prouver que le théâtre et tout spécialement la tragédie ont besoin « du ciel du bon dieu pour plafond » et de « l'air pur à pleins poumons, pour le spectateur et pour l'acteur⁶ » : selon lui en effet, grâce aux vertus de l'oxygène qui « rallume les corps en ignition », sur les scènes de plein air l'artiste « flambe », et la réceptivité du public est infiniment plus « vive » que dans les salles traditionnelles où s'accumule le gaz carbonique. Quel que soit le bien fondé scientifique de cette analyse, il est en tout cas certain que l'impression fortement ressentie par le public d'une forme de communion avec la nature a représenté l'un des ingrédients essentiels de cet engouement. Tous les contemporains le soulignent inlassablement : c'est le plaisir procuré par la proximité des éléments naturels – les frondaisons, la brise, le ciel étoilé – qui confère au spectacle théâtral une dimension supplémentaire quasiment charnelle et donne la clé du charme magique de ces représentations en extérieur. Voici par exemple ce qu'écrit un journaliste au lendemain d'une soirée donnée au théâtre antique d'Orange, en juillet 1904 :

Je ne crois pas qu'il y ait de vision comparable à la féerie d'un tel soir. Le Mur [du théâtre antique d'Orange], gigantesque, doublé dans ses proportions par l'ombre de la nuit, paraissait toucher de sa crête massive le ciel – lequel au contraire, semblait si bas, si proche, qu'on pensait volontiers y découvrir, à la clarté des étoiles, ces poétiques balcons d'où les dieux président aux activités humaines. La lune enveloppait d'une lumière douce le demi-cercle des gradins où une foule silencieuse et recueillie cherchait à s'imprégner de ce charme qui émanait de ce tableau merveilleux. À droite et à gauche de la scène,

6. Joséphin Péladan, « L'oxygène et la tragédie », *Le Soleil*, 16 juillet 1905.

*les buissons s'agitaient avec de faibles murmures, au souffle du vent, et leur verdure, sous la clarté des lampes, prenait des teintes pâles, étranges*⁷.

À Courçay-sur-Indre, bien sûr, le cadre est infiniment plus modeste : point de mur colossal ni de ruines antiques. Mais le charme est bien au fond de la même nature ; et ici aussi le plus important peut-être est, comme l'explique Hubert-Fillay, le plaisir d'assister à une représentation « *dans un décor naturel, unique, parmi les rochers et les bois, près des fontaines, dans l'amphithéâtre pittoresque qu'offre l'agréable fantaisie du sol* », avec « *le parfum entêtant des anis et des clématites* » plutôt que « *les lourds parfums des poudres de riz, des patchoulis infâmes, [...] des sueurs humaines confondues* » qui empestent la salle de théâtre traditionnel⁸.

La représentation théâtrale devient en réalité le prétexte d'une véritable partie de campagne pour les citadins qui affluent, depuis Tours et Loches, en vélo ou par le train via la ligne Tours-Châteauroux. Le théâtre n'est qu'une réjouissance parmi beaucoup d'autres dans cette fête campagnarde qui prévoit également un concert, un grand banquet populaire donné sur la place, un bal et pour finir une fête de nuit sur l'Indre. L'ambition de ces festivités, on le perçoit bien en lisant les textes d'Hubert-Fillay, est aussi de perpétuer et de valoriser une forme de convivialité simple et rustique, qu'incarne notamment la figure truculente du garde-champêtre (ce dernier, sans doute un peu éméché, se mit à faire tonner le canon de façon tout à fait intempestive pendant la représentation !) ou bien encore celle du « bon paysan » Legendre, ce simple agriculteur adjoint au maire qui s'investit sans compter pour le bon déroulement des festivités, véritable « Tolstoï tourangeau » selon le mot d'Hubert-Fillay qui lui dédiera d'ailleurs l'une de ses pièces.

Cette mode du théâtre en plein air est également à corrélérer avec l'essor du régionalisme : comme l'a bien montré Daniel Schweitz, l'expérience du théâtre de Courçay est l'une des manifestations du régionalisme ligérien qui se développe en ce début de vingtième siècle sous l'égide de Hubert-Fillay et

7. D. Henry-Asselin, *Le Radical*, 25 juillet 1904.

8. Hubert-Fillay, Jacques-Marie Rougé, *Trente ans de Régionalisme* [1935] cité par Daniel Schweitz dans « Un haut lieu du régionalisme ligérien d'avant 1914 : le Théâtre de la Nature de Courçay-sur-Indre », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, t. LVI, 2010, p. 203.

de son ami Jacques-Marie Rouge⁹. Dans la mouvance des idées de Charles-Brun et de la fédération régionaliste française fondée en 1900, les deux jeunes intellectuels ont à cœur de valoriser le patrimoine naturel et culturel de leur petite patrie, le Blésois pour le premier, le Lochois pour le second. Le site pittoresque des Rochers de Courçay-sur-Indre, cette « Petite Suisse tourangelle » comme on l'appelle alors communément, lieu apprécié de promenade dominical et touristique, devient l'un des pôles de ce patrimoine ligérien. La société photographique de Touraine en avait déjà fait la destination d'une excursion en 1899, d'où sont rapportés des clichés qui mettent en valeur les modes de vie de la région, habitat, costumes, activités traditionnelles. Les représentations théâtrales organisées à partir de 1906 deviennent à leur tour l'occasion non seulement de faire découvrir ou redécouvrir ce site, mais aussi de valoriser les richesses cette fois-ci culturelles du crû. Sont représentées les pièces composées par Hubert-Fillay lui-même, en particulier en 1912 la pièce *Un soir de fiançailles*, composée spécialement pour l'endroit, qui ne sera jouée qu'à Courçay et dont l'action se situe, précise la didascalie liminaire, « de nos jours, en Touraine, à Courçay-sur-Indre¹⁰ ». Lors des éditions de 1908 et de 1912 sont également proposés au public des récitals de poésie régionaliste, pièces déclamées par leurs auteurs qui célèbrent les beautés de la région ou le parler pittoresque de ses habitants.

Sur ce point aussi l'expérience de Courçay mérite d'être remise en perspective dans un cadre plus large, car on retrouve cette dimension régionaliste dans la plupart des expériences de théâtre en plein air de l'époque, en particulier dans les scènes du midi de la France (Orange, Béziers, Arles) dont les animateurs sont généralement très impliqués dans les mouvements provençalistes, tels le Félibre ou la Cigale. Là aussi, les représentations théâtrales sont l'occasion de mettre en valeur les richesses naturelles autant que les talents régionaux. Les Chorégies d'Orange sont précédées d'une descente du

9. Sur le régionalisme ligérien et plus précisément sur la valorisation du site de Courçay-sur-Indre dans ces années-là, voir, outre l'article de Daniel Schweitz déjà mentionné, du même auteur : « Un regard sur la vie rurale traditionnelle dans la vallée de l'Indre : l'excursion de la Société photographique de Touraine à Courçay (1899) », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, t. LIII, p. 225-233 et « De la ruine naturelle à la Petite Suisse tourangelle : l'invention du site des Rochers de Courçay (XIX^e-XX^e siècles) », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, t. LIII, p. 241-270.

10. Hubert-Fillay, *À Courçay-sur-Indre. Soir de fiançailles*, un acte en vers, Blois-Tours, Édition du *Jardin de la France*, 1912, p. 5.

Rhône en bateau ; les pièces qu'on y représente dans les années 1900 sont non seulement les grands chefs-d'œuvre de la tragédie antique (*Œdipe Roi* et *Antigone* de Sophocle) mais aussi des « pièces à l'antique » composées spécialement pour l'endroit, par des poètes provençaux ; on y récite régulièrement le poème *Mireille* de Frédéric Mistral, la grande figure tutélaire de ces manifestations provençales.

Le corollaire du régionalisme, c'est la décentralisation : le mot commence à devenir à la mode en ces années-là (on parle aussi de « déconcentration ») et renvoie à une question de société qui passionne l'opinion publique. Or, la décentralisation représente un autre enjeu important du théâtre en plein air. Ces petites scènes qui fleurissent un peu partout dans l'Hexagone, souvent dans de toutes petites communes telles Courçay, sont aussi l'occasion – c'est en tout cas ce qu'en espèrent leurs promoteurs – de revitaliser des provinces que commence à menacer l'exode rural et de montrer que Paris n'est pas le centre unique en matière de culture et de théâtre, qu'il y a également des initiatives intéressantes à soutenir et à valoriser en province, en « région » dirait-on aujourd'hui.

Sur ce point encore on observe une disparité certaine d'une scène à l'autre. Dans le cas du théâtre antique d'Orange, par exemple, la décentralisation est toute relative ; les organisateurs des Chorégies d'Orange fondées en 1894 bénéficient de nombreux et influents appuis dans les milieux politiques et littéraires de la capitale ; ils obtiennent d'emblée la collaboration de la Comédie-Française, qui consent à « prêter » aux Chorégies d'Orange ses grands succès de l'époque : *Antigone* et *Œdipe-Roi* de Sophocle y seront représentés à plusieurs reprises, dans la même mise en scène et avec la même prestigieuse distribution qu'à Paris, Mounet-Sully et Julia Bartet, les deux « monstres sacrés » de ces années-là. Certains commentateurs d'ailleurs ne manqueront pas d'ironiser sur ce fonctionnement très parisianiste, par exemple Jean-Louis Vaudoyer qui fait remarquer dans *Le Figaro* du 14 août 1908 que la décentralisation à Orange ne consiste finalement « qu'en la réservation de trois voitures PLM » destinées à transporter décors, costumes et accessoires, ou encore le critique du *Temps* qui, en 1910, déplore que les Chorégies ne soient tout au plus « qu'une question de déménagement ».

À Courçay-sur-Indre, il en va tout autrement, par la force des choses, c'est vrai, mais aussi parce que les hommes qui sont à l'origine du projet ou qui le soutiennent sont pour certains des partisans convaincus de la



Fig. 4 : Géo Mary dans *Polyphème* au Théâtre de la Nature de Courçay-sur-Indre, 16 août 1908 (Hubert-Fillay, Jacques-Marie Rougé, *Trente ans de Régionalisme*, Blois, Éditions du Jardin de la France, s.d. [1935], collection Daniel Schweitz).

décentralisation. Il faut cependant remarquer que les choses ont eu tendance à évoluer, au fil des quelque six années d'existence de cette petite scène de plein air. Dès la seconde édition, en 1908, les organisateurs délaissent quelque peu la production locale pour programmer une pièce d'Albert Samain, *Polyphème* (fig. 4), qui avait été représentée quelques années plus tôt avec succès à la Comédie-Française ; le programme de cette année-là annonce fièrement la présence de l'actrice Germaine Albert, «du Théâtre Sarah Bernhardt». Pour la dernière édition, celle de 1912, est donnée à nouveau un succès parisien, déjà ancien il est vrai, *les Romanesques* d'Edmond Rostand (1894), avec de nouveau des acteurs venus de la capitale, Germaine Morhange du Théâtre Antoine et René Montis, du Théâtre des Arts. C'est un paradoxe qu'il faut

relever : ces adeptes sincères du régionalisme et de la décentralisation ne peuvent s'empêcher de rêver aussi, en secret, d'une reconnaissance parisienne, trahissant par là l'attraction de la capitale à laquelle ils essaient précisément d'échapper. Peut-être aussi sont-ils bien conscients que ces tentatives sont condamnées à faire long feu dès lors qu'elles ne peuvent compter que sur les ressources et les bonnes volontés locales.

Exaltation des terroirs et des provinces, apologie de la décentralisation : les thèmes et les arguments mis en avant par les animateurs de ces théâtres de plein air sont lourds d'enjeux politiques. Paul Mariéton, le directeur du Théâtre antique d'Orange de l'époque, estime que les Chorégies doivent se conformer « *aux traditions gréco-latines, à cet esprit classique, méditerranéen, dont tant de courants barbares écartent la romanité depuis un siècle*¹¹ ». Les résonnances idéologiques de la formule sont très explicites : elle renvoie expressément à l'opposition théorisée quelques années plus tôt en 1891 par le jeune Charles Maurras dans son manifeste *Barbares et Romains* ; les Chorégies d'Orange, de leur naissance jusqu'au milieu des années vingt, seront conçues par leurs fondateurs comme un pôle de célébration et de défense de l'identité provençale, voire de « l'identité nationale ». On pourrait en dire autant du théâtre populaire poitevin de La Mothe-Saint-Héraye, dans les Deux-Sèvres, autre scène de plein air très célèbre de l'époque. Son fondateur et directeur, le docteur Pierre Corneille (homonyme et descendant de Pierre Corneille), y fait jouer des pièces historiques de sa composition, prétextes à grandes et simples leçons d'histoire et de patriotisme : *Blancs et Bleus*, épisode de la Guerre de Vendée, ou bien encore *Erinna*, qui met en scène sur fond de Guerre des Gaules la tragédie d'Erinna, une druidesse qui préféra se donner la mort plutôt que d'épouser le conquérant César...

À Courçay aussi, la dimension idéologique du projet est très marquée. Les organisateurs semblent osciller à cet égard entre deux obédiences qui paraîtraient aujourd'hui incompatibles, mais qui l'étaient sans doute beaucoup moins en ce début de vingtième siècle : d'une part, un attachement au régionalisme, à la décentralisation, aux terroirs et aux traditions locales, largement valorisées dans les œuvres représentées ; de l'autre, une fibre sociale réelle, une volonté de justice et de progrès social, une foi dans l'action en faveur de

11. Paul Mariéton, *Le Théâtre antique d'Orange et ses chorégies, suivi d'une chronologie complète des spectacles depuis l'origine*, Paris, *La Province*, 1908, p. 9.

l'éducation populaire et de la démocratisation de la culture, dont le théâtre est précisément l'un des vecteurs les plus puissants. Hubert-Fillay avait sans doute lu le petit essai de Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple* publié en 1903 ; c'est dans cet esprit qu'il se lance dans l'aventure de Courçay, avec pour modèle le déjà célèbre Théâtre du Peuple de Maurice Pottecher, dont l'orientation sociale est la plus marquée parmi tous les théâtres en plein air de l'époque – même si Hubert-Fillay n'ira pas, faute de moyens plus que de bonne volonté, jusqu'à assurer la gratuité des places, comme c'était le cas à Bussang. Les titres des pièces de Hubert-Fillay (*Le Rêve et la vie*, *La Foi des hommes*) sont éloquents : comme Romain Rolland, comme Maurice Pottecher, Hubert-Fillay et ses amis investissent le théâtre d'une haute mission civique ; comme eux, ils ont foi dans la capacité du poète dramatique à « être le trait d'union entre les individus, entre les peuples, entre les races », à « réaliser la fraternité humaine », à contribuer à « l'éducation de la démocratie » en faisant des spectateurs « des hommes vraiment libres » (Gérard de Lacaze-Duthiers).

PLEIN AIR ET RENOUVEAU THÉÂTRAL

Si cette mode du théâtre en plein air renvoie à diverses questions de société (ville et campagne, régionalisme, décentralisation, éducation populaire et sociale), elle reflète aussi des interrogations d'ordre esthétique et ne peut se comprendre en-dehors du contexte de crise aiguë que traverse alors le théâtre.

Elle est d'abord une manifestation parmi d'autres de ce que l'historien du théâtre Denis Bablet a appelé « la remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle¹² ». Le lieu théâtral, c'est par excellence celui du théâtre à l'italienne dont le Grand Théâtre de Tours offre parmi beaucoup d'autres un échantillon très représentatif. Ce type d'architecture théâtrale, caractérisé par une frontière étanche entre la salle et la scène et par un strict cloisonnement du public, soigneusement hiérarchisé en fonction de son appartenance sociale depuis les fauteuils de l'orchestre jusqu'au poulailler en passant par les

12. Denis Bablet, « La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle », dans Denis Bablet, Jean Jacquot (éd.), *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, éditions du CNRS, 1963, p. 13-25.

premières, secondes et troisièmes galeries, commence à se voir vigoureusement contesté dans les années 1900. On juge son cadre de scène étriqué ; on trouve la salle inconfortable, enfumée, mais aussi « odieusement aristocratique » selon une formule de Joséphin Péladan ; la séparation entre scène et salle et la frontalité du cadre de scène sont accusées d'empêcher la participation du public au spectacle. Ces constats divers incitent certains metteurs en scène de l'époque à expérimenter de nouveaux cadres de jeu. C'est le cas par exemple de Firmin Gémier, qui entre 1911 et 1913 sillonne les provinces françaises en convoyant son Théâtre National ambulant, une salle démontable d'une capacité de 1500 spectateurs, et qui après la Grande Guerre investira la piste du Cirque d'Hiver à Paris pour de grandioses mises en scène.

Le théâtre en plein air apparaît comme une autre alternative salubre au théâtre à l'italienne : les gradins du théâtre antique (à Orange), les arènes (à Béziers, à Nîmes), permettent d'instaurer un rapport différent entre le public et la scène ; installé sur des gradins tous identiques qui enveloppent la scène, les spectateurs ne restent plus extérieurs au spectacle, mais tels les Athéniens des anciennes Dionysies, ils communient entre eux et avec l'acteur. Parmi de nombreux témoignages similaires, ce compte rendu publié au lendemain d'une représentation d'*Œdipe Roi* à Orange en août 1911 exprime bien cette impression de ferveur et de communion, rendue possible par l'architecture du théâtre en extérieur :

Chaque scène était suivie d'acclamations furieuses, auxquelles succédaient de profonds silences. Les spectateurs qui n'avaient pu pénétrer dans l'hémicycle s'étaient massés sur les collines voisines. Œdipe avait devant lui tout un peuple. Aussi loin que ses regards pouvaient aller, il apercevait des têtes attentives. Sa voix, qui s'élevait vers les nuées, éveillait dans vingt-mille poitrines le même frisson tragique. Lettrés et illettrés, écrivains et laboureurs, Parisiennes et filles d'Arles communiaient en une même ferveur. On eût dit qu'un acte solennel s'accomplissait¹³.

Les petites scènes de verdure quant à elles offrent d'autres avantages : leur taille réduite, la simplicité du dispositif improvisé (une estrade, quelques chaises) favorisent une plus grande proximité et donc, là encore, une meilleure

13. Adolphe Brisson, *Les Annales*, 23 août 1911.

participation du public au spectacle. Surtout, ces théâtres de verdure imposent un considérable allègement de la mise en scène, véritable bouffée d'oxygène à une époque où les planches sont surchargées de toiles peintes et encombrées d'accessoires multiples qui paraissent de plus en plus factices. Bientôt, en 1914, Jacques Copeau, le fondateur du théâtre du Vieux-Colombier à Paris, révolutionnera la mise en scène avec sa conception du « tréteau nu » et du plateau dépouillé. Quelques années plus tôt, les petites scènes de verdure avaient en quelque sorte frayé la voie à cette rénovation scénique en montrant la possibilité d'un théâtre à la fois simplifié et économe de moyens, et cependant festif et efficace.

Il faut ici distinguer nettement entre les scènes de verdure, qui optent pour des dispositifs légers, et les représentations données dans les ruines de théâtre antique ou dans les arènes, Orange, Nîmes ou Béziers : là, la mise en scène reste relativement chargée et fastueuse ; on ne renonce pas aux toiles de décor peintes ni à l'éclairage électrique, en tout cas à Orange où les représentations ont lieu à la nuit tombée, à la lumière de gros réflecteurs. Les conditions de mise en scène sont toutes autres dans les théâtres de verdure, comme à Champigny-sur-Marne (fig. 5) ou à Courçay-sur-Indre. Les représentations y sont données l'après-midi, en lumière naturelle ; la proximité de la scène impose l'abandon des décors de carton pâte et des toiles peintes dont la facticité éclaterait en lumière naturelle, comme le fait remarquer un journaliste de *Lectures pour tous* :

Supposez qu'un flot de jour inonde subitement la salle ; aussitôt vous verrez apparaître ce qu'il y a de conventionnel dans la situation et les sentiments, en même temps que vous serez choqués par la misère des décors en carton peint et des accessoires en papier doré¹⁴.

À Courçay, c'est à peu près la même analyse que propose Gérard de Lacaze-Duthiers dans sa causerie préliminaire qui fait l'apologie d'un théâtre dépouillé de ses oripeaux artificiels, où « la nature » a retrouvé ses droits :

Le Théâtre de la Nature [...] abandonne toute la défroque d'opéra-comique aux scènes officielles, il substitue, aux décors factices, des décors réels. La nature seule l'inspire : dans sa forme, dans ses idées.

14. « Le théâtre en plein air », *Lectures pour tous*, 1^{er} septembre 1902.

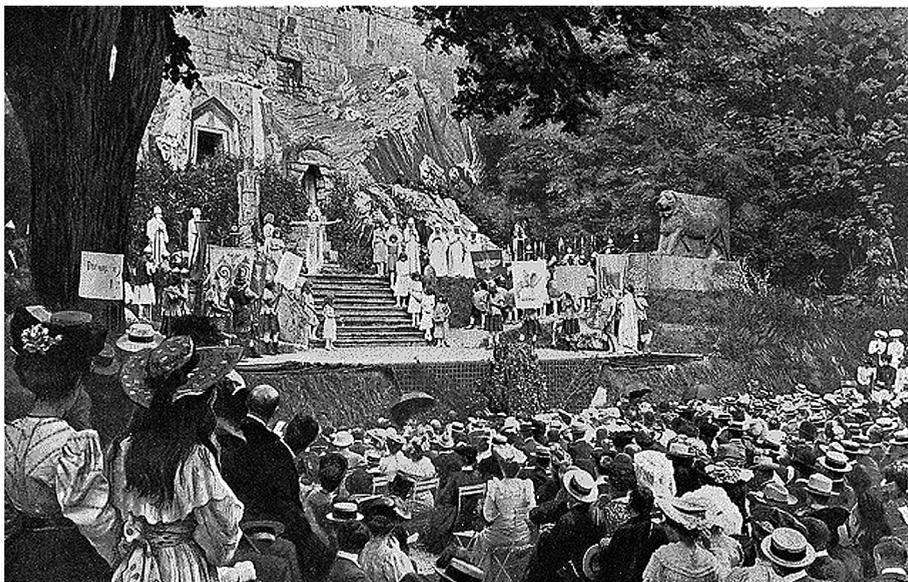


Fig. 5 : Théâtre de la Nature de Champigny-sur Marne (droits réservés).

Comment, en effet, en plein air, au milieu de la libre nature, conserver les conventions arbitraires du théâtre? C'est la nature qui exige que nous rejetions les habitudes scéniques. Tout ici est grandiose, et tout est simple aussi. C'est par la simplicité des moyens que nous pensons atteindre la plus intense émotion. La simplicité dont je parle, ce n'est pas la pauvreté. Cette pauvreté des moyens, nous la trouvons dans nos théâtres les plus riches, qui suppléent à la nature absente par des accessoires ridicules. Désormais, le théâtre se passe d'illusoires moyens¹⁵.

Mais le théâtre en plein air représente également, pour Lacaze-Duthiers et pour Hubert-Fillay comme pour nombre de leurs contemporains, la promesse d'un retour à du bon et à du vrai théâtre. Depuis quelques années déjà, à vrai

15. Gérard de Lacaze-Duthiers, «Le Théâtre de la Nature», *Le Jardin de la France*, juillet 1906, p. 6.

dire depuis le dernier quart du dix-neuvième siècle, les voix ne manquent pas pour dénoncer la facilité paresseuse dans laquelle se complaisent les auteurs de théâtre à la mode, aujourd'hui tombés dans l'oubli, qui n'escomptent que le succès commercial et reprennent sans fin les mêmes recettes : une intrigue bien ficelée, un rythme haletant ponctué de quelques coups de théâtre et de bons mots – sans oublier bien sûr l'indispensable piment de l'adultère, le fameux et inévitable trio femme-mari-amant qui fait les beaux jours des scènes de boulevard, à Paris comme en province. Les scènes de plein air ont été perçues comme une issue possible à cette médiocrité et à ce dévoiement du théâtre, déchu de sa grandeur artistique et ravalé au rang d'un simple divertissement d'après-dîner. Telle est la conviction par exemple de Joséphin Péladan qui attend du plein air rien moins qu'une « renaissance de la tragédie », selon le titre d'un article qu'il publie en 1905 dans la *Revue bleue*. L'ambition est élevée ; la tragédie, en 1900, est morte et enterrée depuis longtemps. Mais le succès remporté par les représentations de grandes tragédies au théâtre antique d'Orange ou à Champigny (notamment *Œdipe Roi* de Sophocle) redonne espoir : pour Péladan, « *le peuple a besoin de grands sentiments, de grands mots, et le jour où il aura à choisir entre la gaudriole et la tragédie, il n'hésitera pas*¹⁶ ». Même prophétie optimiste sous la plume du critique et dramaturge Gabriel Boissy, dans le *Mercur de France* en 1907 :

[Le plein air] *oblige les poètes, sollicités par les affadissements, par les mièvreries, par les subtilités prétentieuses ou maladroites, par le goût des paresseux pastiches vers quoi les inclinent les civilisations extrêmes, à des sujets plus hauts, à une forme plus ample, à une vie immédiate comme celle du sol foulé par leurs personnages*¹⁷.

Hubert-Fillay lui fait écho : « assez d'adultères [...], d'amours anormales, de subtilités faisandées, d'études psychologiques tarabiscotées¹⁸ ». Ces deux analyses trahissent une même obsession de la « décadence » du théâtre qu'exprime le lexique de la maladie et de la corruption : l'écriture théâtrale

16. Joséphin Péladan, « La renaissance de la tragédie : d'Orange à Champigny », *Revue bleue*, 22 juillet 1905, p. 109.

17. Gabriel Boissy, « Les spectacles de plein air et le peuple », *Le Mercur de France*, 1^{er} février 1907, p. 460.

18. Hubert-Fillay, Jacques-Marie Rougé, *Trente ans de Régionalisme* [1935] cité par Daniel Schweitz dans « Un haut lieu du régionalisme ligérien d'avant 1914 : le Théâtre de la Nature de Courçay-sur-Indre », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, t. LVI, 2010, p. 203.

est anémiée, frelatée, faisandée, affadie, malade ; rien de tel que le plein air pour la revigorer et lui redonner de la santé.

Les animateurs du petit théâtre de Courçay-sur-Indre ne s'assignent certes pas l'ambitieuse mission de faire renaître la tragédie antique de ses cendres, qui serait sans commune mesure avec leurs moyens limités tout autant qu'avec leurs objectifs propres. Gérard de Lacaze-Duthiers s'en explique dans sa causerie de 1906, et raille au passage les animateurs des Chorégies d'Orange ou des autres scènes spécialisées dans l'antique, pour lesquelles « la vie moderne n'existe pas » :

Sans doute, il est très moderne pour eux de faire jouer des pièces antiques. C'est la mode, c'est le goût du jour. Un public spécial, en majorité composé de snobs, fait le succès de ces représentations, montées avec le plus grand soin. Les pièces sont empruntées uniquement aux écrivains classiques de l'antiquité, à la mythologie et à la légende. On ne sort pas d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Quand on joue par hasard un auteur vivant, le sujet de son œuvre est lui-même antique. C'est une traduction, une interprétation. [...] Sans doute ces reconstitutions peuvent avoir leur intérêt, elles sont un effort pour se mettre en contact avec les civilisations passées, – mais elles ne sauraient constituer, seulement, l'éducation de la démocratie. Notre intention est de tomber dans l'excès opposé en ne jouant que des pièces modernes, des pièces d'auteurs vivants et puisées dans la vie réelle¹⁹.

L'ambition à Courçay est en effet toute autre : il s'agit de faire entendre « les jeunes poètes » parce qu'« ils sont l'avenir », de faire jouer des pièces « puisées dans la vie moderne » pour « magnifier les phases du labeur quotidien, exprimer ce que l'effort individuel a de noble et de durable, exalter l'œuvre des simples, des humbles²⁰ » : un programme que n'auraient pas renié Émile Zola et ses disciples naturalistes.

De fait sont représentées à Courçay principalement des œuvres composées par Hubert-Fillay lui-même, pièces simples, courtes (un acte) qui puisent

19. Gérard de Lacaze-Duthiers, « Le Théâtre de la Nature », *Le Jardin de la France*, juillet 1906, p. 7.

20. Gérard de Lacaze-Duthiers, « Le Théâtre de la Nature », *Le Jardin de la France*, juillet 1906, p. 6.

leur sujet dans la vie paysanne locale et mettent en scène, comme l'explique encore Lacaze-Duthiers au public de Courçay, « *des gens que vous voyez tous les jours, qui parlent comme vous, qui font les mêmes gestes*²¹ ». En 1912, lors de la représentation de *Soir de fiançailles*, l'effet de miroir a dû être particulièrement troublant, puisque l'action de la pièce se situe, comme on l'a dit, « de nos jours, en Touraine, à Courçay-sur-Indre », c'est-à-dire à l'endroit même de la représentation théâtrale, dans un spectaculaire effet de mise en abyme. Et on peut supposer que les spectateurs n'eurent pas grand mal à s'identifier aux différents personnages de cette fable campagnarde, qu'il s'agisse de « *Pierre, vingt-cinq ans, le journalier qui a fréquenté les villes, avec son costume simple et propre, de coutil bleu ou de velours, son chapeau mou* », de « *Lucas, vingt-cinq ans, le paysan endimanché, balourd. Chapeau mou, veston qui le gêne, vilaine cravate* », ou du père, le type du « *vieux paysan cossu* » qui porte « *blouse neuve et belle casquette de soie*²² ».

Pourtant, ces petites pièces d'inspiration sociale et rustique n'entendent pas renoncer pour autant à toute ambition littéraire et poétique. Composées en vers – un pari plutôt risqué – elles proposent moins un tableau naturaliste du monde paysan qu'une évocation idéaliste, poétique, profondément influencée par le théâtre symboliste et très nourrie des souvenirs de jeunesse parisienne de Hubert-Fillay, au temps où, étudiant, il fréquentait le cabaret du Chat noir, petite et prestigieuse scène d'avant-garde – on parlait alors de scène « à côté ». Qu'on en juge par la didascalie liminaire de *Ce que fille veut*, toute imprégnée de l'ambiance éthérée du « conte bleu » et de la féerie chère aux symbolistes :

En Chimérie. Dans le pays des fées – ou des amoureux – on ne sait où, on ne sait quand... ; mais les acteurs ont revêtu des costumes Watteau pour sauver la pauvreté des rimes par l'éclat des velours, des satins et des fines dentelles.

Le soir tombe (comme dans tout conte bleu qui respecte les traditions), et dans la clairière où peut-être Urgèle abandonna Pierrot, l'action s'engage. La curiosité de la lune ne se privera pas de narguer les acteurs par intervalles.

21. Gérard de Lacaze-Duthiers, « Le Théâtre de la Nature », *Le Jardin de la France*, juillet 1906, p. 6.

22. Hubert-Fillay, *À Courçay-sur-Indre. Soir de fiançailles*, un acte en vers, Blois-Tours, Édition du *Jardin de la France*, 1912, p. 4.

Pour les gens qui détestent les complications et les billevesées, une forêt en miniature servira de décor. Un banc de gazon permettra à l'ingénue d'écouter sans trop de lassitude les aveux de son amoureux – et des êtres malins comme gnomes, sylphes et oncles pourront circuler sur les côtés de la scène, sans attirer l'attention des joveux en quête de songes creux et de bonheurs absolus²³.

Dans la première tirade d'*Un soir de fiançailles* – c'est Sylvine, la jeune fille promise aux fiançailles, qui parle ; l'Angelus vient de sonner, elle revient de la fontaine avec deux seaux d'eau et s'arrête au seuil de sa chaumière où l'attendent ses parents pour laisser libre cours à une mélancolie toute vraie :

Sylvine, rêveuse

L'Angelus a tinté dans le soir qui défaille,
Et voici que le bruit de l'homme qui travaille
Au bourg ainsi qu'aux champs, s'apaise dans le soir.
Un vent plus frais palpite en les peupliers noirs
Sur qui le pâle éclat de la lune s'allume.
Voici vers l'horizon monter le flot des brumes,
Une vague tristesse est entrée dans mon cœur...²⁴

En 1908 dès la seconde édition, les organisateurs feront une concession à leurs principes de départ, qui est aussi une concession à l'air du temps, en programmant comme on l'a déjà signalé l'une de ces « pièces à l'antique » à la mode, le *Polyphème* d'Albert Samain, puis en 1912, *Les Romanesques* d'Edmond Rostand (1894). Cette programmation, si elle perd quelque peu de vue les intentions initiales des fondateurs du théâtre, témoigne bien de l'ambition littéraire qui anime aussi Hubert-Fillay, aspirant comme nombre de ses contemporains à réconcilier le grand public (le « gros public » comme on disait alors) avec un théâtre littéraire de qualité, exigeant.

23. Hubert-Fillay, *Ce que fille veut...* fantaisie en un acte en vers, Éditions de la « Renaissance artistique Tourangelle », 1908, p. 3.

24. Hubert-Fillay, *À Courçay-sur-Indre. Soir de fiançailles*, un acte en vers, Blois-Tours, Édition du *Jardin de la France*, 1912, p. 5.

L'expérience théâtrale de Courçay-sur-Indre qui s'est épanouie sur quelque six années d'existence, entre 1906 et 1912, offre un témoignage local très représentatif de la mode du théâtre en plein air des années 1900, véritable utopie théâtrale et sociale de l'époque. Par delà leur diversité, ces tentatives qui se sont multipliées au cours des années 1890-1920 ont cristallisé toutes sortes d'aspirations : rêve nostalgique d'un retour aux origines festives et populaires du théâtre ; aspiration à la démocratisation de la culture ; exaltation des patrimoines régionaux ; tentation rousseauiste d'un « théâtre sous le ciel », libéré du cadre étriqué de la scène à l'italienne ; espoir d'une renaissance théâtrale, voire d'une résurrection de la tragédie. Si la plupart de ces aventures ont été éphémères, généralement par manque de moyens matériels, l'esprit du théâtre en extérieur leur a survécu, tout en se transformant, jusqu'à nos jours.