

Le renouveau du théâtre de langue bretonne

Depuis 1946 sur les ondes et 1948 sur les planches, on assiste à un véritable renouveau du théâtre brittophone. Il ne s'agit pas de l'entendre ici tel une dissidence par rapport à un art pré-établi ou comme un « recommencement absolu »¹ dans l'idée d'une rupture et d'un renversement ; mais comme une renaissance, voire une « résurrection ». (La Bretagne eut pendant tout le Moyen Âge le théâtre en « Passion », il fallait bien qu'elle en eût la « Résurrection ».)

Résurrection car, doit-il s'en enorgueillir, le théâtre breton est une des rares formes d'expression artistique qui eut droit à une véritable oraison funèbre. La chose s'est passée en août 1898, à Ploujean, près de Morlaix². Anatole Le Braz³ et Charles Le Goffic⁴ firent jouer un de ces mystères bretons qui, depuis le XVII^e siècle, n'intéressaient plus les lettrés de Bretagne ou d'ailleurs. La chose fut assez catastrophique, les paysans convoqués sur scène jouèrent la *Vie de Saint Gwenolé* [Fig. 1] sous les sifflets et Gaston Paris en invité d'honneur de compatir. Et Le Braz de conclure «...pour prolonger l'existence du théâtre breton, il faudrait pouvoir prolonger l'état

1 — Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française*, Paris, CNRS éditions, 2007, 1^{ère} éd. 1936, p. 508.

2 — Erwan Hupel, *Strollad Ar Vro Bagan, Heritourien ar c'hoariva brezhonek*, [La troupe du pays pagan : les héritiers du théâtre en langue bretonne] DEA, Rennes, UHB, 2003, pp. 16-17.

3 — Anatole Le Braz – *Anatole Le Bras* (1859-1926). Ecrivain, folkloriste et universitaire.

4 — Charles Le Goffic (1863-1932). Ecrivain, poète et folkloriste.



social qui, jusqu'en ces derniers temps et malgré toutes les oppositions coalisées, l'a fait vivre...le théâtre breton, c'est le théâtre du moyen âge perpétué en Bretagne par des populations encore toutes imprégnées de l'esprit du moyen âge⁵. »

Fig. 1 : Scène de la *Vie de Saint Gwénolé*⁶.

Le théâtre breton n'est pourtant pas mort, n'en déplaie à Anatole Le Braz. Mais Ploujean est l'acte officiel d'une rupture, depuis longtemps consommée dans les faits, entre un monde paysan qui allait garder jalousement son art et jurer qu'on ne l'y reprendrait plus et un monde de lettrés, citadins, tout disposés à céder aux sirènes de la dramaturgie française.

Hors de ces tranchées, guère de salut, pense-t-on. Tanguy Malmanche⁷, dramaturge esseulé de la première moitié du xx^e siècle, produit un théâtre à lire ; et s'agissant de son chef-d'œuvre : *Gurvan Le Chevalier étranger*, qu'il imprime sur une presse à bras de sa fabrication en 1923, il confiera avoir préféré écrire un « Gurvan injouable plutôt que de le voir mal joué »⁸.

De son côté, le théâtre populaire spontané subsiste un temps, dernier témoignage d'un art archaïque ; et la représentation de la *Passion* attire chaque année les foules à Saint Pol de Léon jusqu'à la seconde guerre mondiale [Fig. 2⁹].

5 — Anatole Le Braz, *Le Théâtre celtique*, Paris, Calmann-Lévy, 1905, p. 511.

6 — Gwennolé Le Menn, *Histoire du théâtre populaire breton xv^e-xix^e*, Rennes, Skol et Dastum, 1983, p. 40.

7 — Tanguy Malmanche – *Tanneguy Malemanche* (1875-1953). Dramaturge breton.

8 — « La forme dramatique littéraire vers laquelle je suis porté naturellement, me paraît actuellement la dernière capable de réussir auprès des bretons. Je ne me fais pas d'illusions là-dessus ; vous constaterez, d'ailleurs, que j'ai préféré faire un Gurvan injouable que de le voir mal joué. » Tanguy Malmanche, « Lettre à Anatole Le Braz », le 12/02/1923, rapporté par Yann-Ber Piriou, *Au-delà de la légende... Anatole Le Braz – Essai biographique*, Rennes, Terre de Brume PUR., 1999, p. 313.

9 — Carte postale – collection Goulc'han Kervella.



Fig. 2 : Représentation de *La Passion* en 1924 à Saint-Pol de Léon.

Les efforts de quelques entremetteurs n'y font rien. Yann-Vari Perrot¹⁰, alors curé de Plouguerneau avait bien proposé à sa troupe une pièce moderne, réaliste, tirée des colonnes de *GWALARN*¹¹, première revue littéraire en breton, mais l'expérience s'avéra finalement... surréaliste « ...car les actrices avaient refusé d'être habillées comme des paysannes en tenues de travail, sous prétexte "qu'on ne peut montrer au théâtre que des reines, des princesses et des saintes"¹² ».

Si enfin, on « parfait » le tableau avec l'arrivée en deux temps du théâtre breton sur les ondes avec Roparz Hemon¹³ en 1941, puis Per-Jakez Hélias en 1946, abusivement réduits l'un au « tout littéraire », l'autre au « tout populaire » pour pouvoir mieux les opposer ; on pourrait croire être devant le dernier avatar d'une rupture apparue 50 ans avant à Ploujean, inscrivant le théâtre breton dans une dynamique du contre et de l'éternelle mésentente.

10 — Yann-Vari Perrot – *Jean-Marie Perrot* (1877-1943). Prêtre, militant de la cause bretonne.

11 — *Noroît*. Revue littéraire en breton, trimestrielle puis mensuelle, parue de 1925 à 1944 sous la direction de Roparz Hemon. Voir Erwan Hupel, *GWALARN, Histoire d'un mouvement littéraire en Bretagne*, Thèse de doctorat, Rennes, UEB, 416 p., 2010.

12 — Roparz Hemon (trad. Erwan Hupel), « Youenn Drezen », *Al Liamm*, n°151, Meurzh-Ebrel 1972, p. 105.

13 — Roparz Hemon – *Louis Nêmo* (1900-1978).

Acceptons donc ce constat d'un désamour (quitte à lui tordre le cou si besoin !) entre quelques artisans en herbe et un art largement en friche pour envisager cette résurrection du théâtre breton au sortir de la guerre. D'inspiration populaire, rurale et largement endogène, c'est un mouvement théâtral marqué d'un complexe d'arriéré, largement nourri d'une blessure d'orgueil ; comme s'en explique Roger Laouénan, l'un des promoteurs de ce renouveau :

À l'heure actuelle la campagne est à la remorque de la ville sur le plan des loisirs. Nous autres, ruraux, qui allons comme mendiants chercher un peu de plaisir dans les salles de bal ou de cinéma, nous donnons aux citadins l'impression d'être incapables d'organiser quoi que ce soit et même de nous distraire par nous-mêmes ! À leurs yeux nous sommes des lourdauds, des « plouks » pour tout dire !¹⁴

Ce regain d'activité théâtrale est donc d'abord un phénomène social par lequel les « plouks » entendent prouver « ...aux gens des villes que la campagne a d'autres ressources que le bal et le cinéma pour s'amuser »¹⁵. Ce sera ici la première partie de notre propos ; ou comment un petit groupe constitué entend redessiner et reconsidérer sa société par le fait culturel.

Phénomène littéraire ensuite car cette idée de jouer en « pays dominé »¹⁶, inscrite dans les postulats de base de cette renaissance théâtrale n'est pas une dynamique parmi d'autres dans un système dramatique plus complexe et plus large, elle en est la matrice principale, sinon unique. Nous analyserons donc la capacité du genre identitaire à redéfinir l'horizon de l'art dramatique breton, voire même à l'encombrer.

Nous tenterons enfin de prendre la mesure d'une telle communion et d'en analyser les ressorts pour aller au-delà du seul constat d'une évidente dynamique et en interroger les éventuelles impasses.

Les « plouks » en leur royaume.

Dans un essai qui fut le bréviaire d'une génération de militants bretons d'après-guerre, *Comment peut-on être breton ?*, Morvan

14 — Rapporté par Jean-Pierre Piriou, « Une expérience de théâtre en langue bretonne dans le Trégor de 1959 à 1965 », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, Tome 92, n°3, 1985, p. 290.

15 — Rapporté par J.-P. Piriou, *op. cit.*, p. 290.

16 — Pour reprendre le titre de l'essai de Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 316 p., 1997.

Lebesque¹⁷ moque le centralisme français où, dit-il, « ...il n'y a pas de cultures [...], il n'y a qu'un culturel usiné à Paris et distribué à la province consommatrice »¹⁸ et de citer Malraux inaugurant la Maison de la Culture de Grenoble qui résumait « ...tout ce que Paris crée d'important sera vu ici dans les six mois »¹⁹.

C'était l'énième illustration d'une suffisance culturelle déclinée à l'envi sur tout le territoire et qui voulait *mordicus* présenter le fait culturel du dominé comme le contrefait du dominant. Dès lors, on peut envisager le renouveau théâtral breton comme une somme de surgies apparues en réaction à ce complexe de supériorité culturelle du centre sur la périphérie.

Trois mouvements apparaissent nettement :

– En 1948, Iffig Jakob, jeune paysan roscovite membre des JAC profite d'un hiver rude où les choux-fleurs demandent moins de travail pour organiser des veillées bretonnes. Son constat est simple. Il existe bien un théâtre de patronage, en français, mais c'est l'affaire des gens de la ville et les paysans ne s'y déplacent pas (devoir rentrer tard, mettre ses « habits du dimanche », dépenser de l'argent,... en font une activité sinon inaccessible du moins tout à fait dispensable). Il se propose alors de monter des pièces de théâtre en milieu rural dans les granges alentours. Ce sera le *Strollad Beilhadegoù Leon* [Troupe des Veillées du Léon]²⁰, qui officiera autour de Roscoff de 1948 à 1955.

– En 1959, c'est en Trégor²¹ que le phénomène réapparaît. Autour de quelques piliers du mouvement, Roger Laouénan, Fañch Danno ou encore Maria Prat, se réunissent plusieurs bénévoles pour proposer là aussi des veillées où la place du théâtre ira grandissante. Ce second mouvement prendra une autre ampleur et se répandra dans tout le Trégor ; la rhétorique contre culturelle y sera aussi plus élaborée : Il s'agit d'organiser des veillées, c'est-à-dire de revendiquer une filiation directe avec la civilisation orale traditionnelle dont on s'inquiète de la prochaine disparition. Le mouvement, dont chacun apprécie la spontanéité populaire, entend redonner corps à une vie sociale rurale en délitement.

On aime d'ailleurs à rapporter la réaction d'une spectatrice à la fin d'une représentation dans la commune de Prat : « Je n'avais

17 — Morvan Lebesque – *Maurice Lebesque* (1911-1970). Journaliste et essayiste.

18 — Morvan Lebesque, *Comment peut-on être breton ?*, Paris, Seuil, 1970, p. 15.

19 — M. Lebesque, *op. cit.*, p. 15.

20 — Le Léon, le Trégor, la Cornouaille et le Vannetais représentent les quatre pays constituant la Basse-Bretagne, c'est-à-dire la partie traditionnellement brittonophone de la Bretagne. Ils correspondent aux anciens évêchés dont les sièges épiscopaux étaient respectivement Saint-Pol de Léon, Tréguier, Quimper et Vannes.

21 — Voir note 20.

pas ri depuis vingt ans »²². L'annonce de la première veillée du futur *Strollad Beilhadegoù Treger* [Troupe des Veillées du Trégor] avait effectivement des allures de manifeste social :

... Ce ne sera pas une réunion à la lueur des bougies pour vieilles paysannes radoteuses. Ce sera une veillée d'armes. Avant d'engager le combat on y jaugera la valeur des combattants. De ceux qui devront lutter pour réveiller l'hibernation de la campagne, pour créer, innover, bâtir d'autres veillées, pour lancer enfin un vaste mouvement d'organisation des loisirs²³.

– Une troisième vague prend corps dans le mouvement nationalitaire des années 1970. Alors qu'à Paris la Mission Bretonne avait remis le répertoire dramatique breton d'avant-guerre à l'honneur, plusieurs troupes apparaissent en Bretagne s'inscrivant dans une nouvelle surgie de cette « culture de résistance ». *Strollad Plougin* [Troupe de Plouguin], *Strollad Karaez* [Troupe de Carhaix], *Strollad Ar Vro Bagan* [Troupe du Pays Pagan]... Revendiquant chacune leur appartenance au territoire, ces troupes illustrent dans leurs thèmes et leur action le slogan alors en vogue : « Vivre et travailler au Pays ».

À chaque fois, le phénomène participe de la volonté d'un désenclavement culturel du monde. Mais si on rappelle régulièrement le souvenir d'un âge d'or, d'une félicité, à ne pas perdre en 1948, à retrouver trente ans plus tard, on est passé d'une culture orale, traditionnelle, voire de masse, à un phénomène de résistance comme l'écrivait Roger Laouénan en 1959 : « ...l'ennemi avec sa standardisation, son nivellement des esprits et des cœurs, [...] est à notre porte, chaque jour plus pressant, plus étouffant. Il est temps de réagir... »²⁴

Dès lors, on peut dégager plusieurs éléments qui nous permettent de considérer le renouveau du théâtre breton comme un phénomène contre culturel et ce au-delà des oppositions « génériques » à une culture citadine, comprenez « officielle ». Autant de caractéristiques qui relèvent d'une volonté de jouer chez soi et entre soi :

Les lieux de représentation : L'inaccessibilité des salles pour un public rural qui jamais n'envisageait de se rendre à la ville pour voir des pièces de théâtre a amené le théâtre breton, depuis les veillées du *Strollad Beilhadegoù Leon* [Troupe des Veillées du Léon] jusqu'à *Strollad Ar Vro Bagan* [Troupe du Pays Pagan] à s'inviter à

22 — Rapporté par J.-P. Piriou, *op. cit.*, p. 294.

23 — Rapporté par J.-P. Piriou, *op. cit.*, p. 289.

24 — Rapporté par J.-P. Piriou, *op. cit.*, p. 290.

domicile. Si au départ la chose reposait surtout sur des considérations pratiques, elle a pris peu à peu une dimension symbolique, celle d'un autre théâtre, hors les salles officielles.

Et si aujourd'hui les troupes de théâtre en langue bretonne peuvent fréquenter avec succès un réseau de salles de plus en plus étoffé, elles tirent les fruits d'un long travail d'aménagement socio-culturel du territoire, longtemps cantonné aux granges de fermes.

Il y a également la volonté de jouer entre soi. Ce mouvement théâtral ne s'est pas voulu un lieu de brassage social (sans pour autant se vouloir élitiste), mais plutôt un lieu d'éducation au théâtre avec un rapport ouvert à la scène.

Lors des premières « veillées », le théâtre n'est pas seul en scène. Autour d'une « grande » pièce, apportée par la troupe, se rajoutent des contes, chansons, et même un temps des jeux d'adresse. Toutes choses qui permettent de mobiliser les acteurs, chanteurs et conteurs du crû et de raviver une tradition de l'oralité en perdition.

De plus, les troupes qui apparaissent entendent s'opposer au modèle dominant jusque dans leur physionomie. Après la première création de *Strollad Ar Vro Bagan* [Troupe du Pays Pagan], *Ma c'helljen-me kanañ laouen...* [Si je pouvais chanter gaiement...] ²⁵, les articles répètent que l'œuvre est « collective » et le fruit du travail d'une « quinzaine de jeunes de 17 à 30 ans » issus de « divers milieux ». Toutes choses un peu convenues mais brandies comme pour mieux éloigner la figure jugée trop citadine et autoritaire du metteur en scène ²⁶.

Jouer entre soi toujours en développant des voies de promotion alternatives : dans les années 1950, le *Strollad Beilhadegou Leon* [Troupe des Veillées du Léon] se refuse à annoncer ses représentations dans la presse ou à y convier les journalistes. L'annonce, comme la promotion des spectacles est confiée aux femmes qui se retrouvent au lavoir ²⁷. Autres temps, le *Strollad Beilhadegou Treger* [Troupe des Veillées du Trégor] communique par tracts et annonce ses représentations dans la presse régionale. Pour autant, la troupe utilise encore les voies traditionnelles de communication. Avant chaque représentation, Fañch Danno, l'animateur des veillées et instituteur public de son état, écrit à l'instituteur de la commune pour lui vanter les mérites de sa troupe tandis que le

25 — Goulc'han Kervella, *Ma c'helljen-me kanañ laouen...*, Brest, Al Liamm, 35 p., 1977.

26 — Même si la chose est surtout incantatoire puisque très vite, plusieurs personnalités s'imposeront : Maria Prat pour le « *Strollad Beilhadegou Treger* », Goulc'han Kervella pour le « *Strollad Ar Vro Bagan* ».

27 — Iffig Jakob, « Témoignage manuscrit », s.d., s.l., archives personnelles.

secrétaire des veillées, Jean Le Jeane, sous-économe à Notre-Dame à Guingamp écrit lui au recteur de la commune pour s'assurer de sa bienveillance envers le spectacle.

Jusqu'à la politique tarifaire qui entend illustrer cette conception d'un autre théâtre. Les veillées du *Strollad Beilhadegoù Leon* [Troupe des Veillées du Léon] seront donc gratuites ; lors des veillées du Trégor on commencera à faire la quête, non pour les acteurs, mais pour diverses œuvres militantes. Mais avec les années 1980 et la professionnalisation, les nouvelles troupes, *Strollad Ar Vro Bagan* [Troupe du Pays Pagan] en tête, n'ont d'autre choix que de vendre leurs spectacles.

Enfin, toute « contre culture » ayant besoin de l'onction de ses détracteurs, le théâtre breton reçoit assez vite le mépris des caciques du théâtre officiel²⁸. La DRAC se refuse à soutenir un art décrété trop amateur et les Conseils Généraux et Régionaux, s'ils soutiennent la création théâtrale en langue bretonne, le font sur des lignes budgétaires consacrées à la langue et non au théâtre.

Enfin, les responsables des salles conventionnées avancent le « problème » de la langue pour justifier leur refus de programmer du théâtre en langue bretonne.

Jeu de dupes où chacun campe tranquillement sur ses positions. Alors qu'un véritable rapprochement impliquerait des remises en question, tant de la part des institutions que du théâtre bretonnant, chose que bien peu de personnes semblent disposées aujourd'hui à faire. On ne peut que regretter l'« esprit de corps » du monde du théâtre officiel bien prompt à dénigrer ces acteurs qui ne sont pas du « sérail » ; comme, à l'inverse, la rhétorique victimaire qui voudrait abriter le théâtre de langue bretonne derrière les revendications identitaires qu'il porte et récuser par là toute critique de ses formes.

Le théâtre bretonnant renaissant fait donc partie d'un mouvement de « culture de résistance »²⁹ qui conjugué à une « robuste ruralité »³⁰ sont quelques uns des « filaments constitutifs du lien social »³¹ breton.

28 — Ainsi René Lafitte, directeur de la revue *Théâtre(s) en Bretagne* qui reconnaît n'avoir jamais consacré d'article à une troupe comme « *Strollad Ar Vro Bagan* » : « ...pour moi, le théâtre d'Ar Vro Bagan est un théâtre par trop démonstratif, une forme théâtrale entravée par une parole prolifique. De mon point de vue ce n'est pas une forme théâtrale contemporaine. » René Lafitte, « À propos de Théâtre(s) en Bretagne », *Hopala Débats de Bretagne et d'ailleurs*, n°11, Juillet-Octobre 2002, p. 38.

29 — Ronan Le Coadic, *L'Identité bretonne*, Rennes, Terre de Brume — PUR., 1998, p. 414.

30 — R. Le Coadic, *op. cit.*, p. 402.

31 — R. Le Coadic, *op. cit.*, p. 402.

Mais à la forme s'ajoute le fond et cette refonte opiniâtre du théâtre en fait de société l'inscrit dans une perpétuelle quête d'identité. Dès lors, ce théâtre de l'« entre soi » porte, dans une certaine mesure, les germes d'un théâtre sur soi.

Un théâtre...de « plouks » ?

Derrière le complexe du dominé et le phénomène d'autonégation que les promoteurs du théâtre brittophone³² entendent combattre, sourd un rapport conflictuel à la modernité.

Le « la » avait été donné dès 1946 avec les sketches de Per-Jakez Hélias et Per Trépos³³, diffusés sur Radio Quimerc'h après-guerre où ils incarnent Jakez et Gwillou, deux paysans, stéréotypes d'une Bretagne idéale, figée dans le temps et dans le village imaginaire de « Poullfaouig ». Le *Strollad Beilhadegoù Leon* [Troupe des Veillées du Léon] ne s'y trompera pas, qui reprendra plusieurs de ces sketches sur les planches.

Dix ans plus tard, les pièces du *Strollad Beilhadegoù Treger* [Troupe des Veillées du Léon] : *Grev ar menajerien* [La grève des paysans], *Pezhani e Plouaret* [Jeu de mots sur la venue d'Edgar Pisani à Plouaret]... expriment elles aussi ce malaise devant la modernité mais préfèrent en faire la chronique plutôt que de sublimer une Bretagne passée, d'autant plus idéale qu'elle n'a jamais véritablement existé comme telle.

La chose se poursuit avec la troisième génération et les débuts de *Strollad Ar Vro Bagan* [Troupe du Pays Pagan], principale troupe de ce troisième mouvement, ont valeur d'exemple en la matière :

Ma c'helljen-me kanañ laouen... [Si je pouvais chanter gaiement...] proposée en 1976 décline toutes les thématiques du malaise breton de l'époque : sous-développement économique, exil, militarisation, nucléaire. Toutes choses nourrissant le slogan autonomiste d'alors « BRETAGNE = COLONIE ».

En 1981 c'est une autre pièce, *Spontus Circus*³⁴, qui décrit la disparition d'une petite troupe locale devant l'arrivée d'un

32 — L'expression « brittophone » se développe face au terme plus traditionnel « bretonnant » que d'aucuns chargent d'une signification dépréciative.

33 — Per Trépos – *Pierre Trépos* (1913-1966). Linguiste et universitaire.

34 — Terrible Cirque.

grand cirque. L'allégorie est flagrante³⁵, trop, disent certains qui regrettent une leçon trop évidente³⁶.

Deux ans plus tard c'est *Kernevez City* [Terrible Cirque] western breton où Jamez Billy, « *self-made-man* » d'une conquête de l'Ouest aux accents bretons s'oppose à quelques paysans isolés, derniers résistants à sa course effrénée au profit et au modernisme.

On pourrait multiplier les exemples en ce domaine et conclure, sur cette thématique du malaise identitaire, que le théâtre breton a usé et même abusé d'un sujet par trop évident.

Somme toute, partant du constat d'une rupture entre vie moderne et traditions, commodément résumée à une opposition entre urbanité et ruralité, le théâtre breton la dénonce mais plutôt que de la réduire, s'emploie finalement à la sublimer. Même dans le travail historique et ethnographique (souvent de haute tenue) que propose *Strollad Ar Vro Bagan* [Troupe du Pays Pagan], travail mené tant sur le fond (*Yann-Vari Perrot*, *Tristan et Yseult*...) que sur les formes avec une remise à l'honneur des mystères (*Ar Basion Vras* [La Passion celtique], *Buhez Sant Erwan* [La Vie de Saint-Yves]...), on constate là aussi une exploitation de la dynamique identitaire.

Ainsi la matrice reste-t-elle identique, qui dénonce une modernité imparfaite, méprisante. Des « plouks » et leur complexe d'arriéré des années 1950-60 à la revendication nationalitaire plus structurée des années 1970, c'est un modèle en contre qui inscrit le théâtre breton dans la vague d'un théâtre protestataire plutôt que d'un véritable théâtre d'idées.

Et de ce fait, l'alternative universaliste qu'on veut bien prêter à ce théâtre n'est pas si évidente. Peut-on se contenter de citer Guillevic : « Plus on est enraciné, plus on est universel » et faire la liste, en forme de satisfecit, des expériences de métissage culturel (par ailleurs très réussies !) à mettre au crédit des artistes bretons pour éluder la question ?

Certains veulent effectivement croire que le théâtre breton a su retrouver le sens de l'universel en se réconciliant avec le local. Pourtant, force est de constater que le théâtre breton a toutes les peines du monde à émanciper ses créations de la thématique identitaire. Ainsi un spectacle de *Strollad Ar Vro Bagan* [Troupe du Pays Pagan] sur la vie des goémoniers avait remporté des records

35 — « Hélas, le symbole du destin de la Bretagne ! » Per Mari Mevel (trad. Erwan Hupel), « Daou zoñj diwar-benn... Ar Spontuz Circus », *Brud Nevez*, n°56, Even 1982, p. 41.

36 — « Je n'aime pas les leçons trop évidentes, et elles le sont trop ici. » Jakez Salaun, (trad. Erwan Hupel), « Daou zoñj diwar-benn... Ar Spontuz Circus », *Brud Nevez*, n°56, Even 1982, p. 44.

d'affluence mais une adaptation des *Pirates du bon chien jaune* de Pierre Mac Orlan eut beaucoup plus de mal à trouver son public.

On doit cependant nuancer le propos et signaler le contrepoint donné depuis 1974 par le Centre Dramatique Universitaire de Brest, devenu *Teatr Penn ar Bed* [Le théâtre du Bout du Monde] en 1979. Une poignée d'étudiants brestois réunis autour de Rémi Derrien proposent un théâtre « dépaycé », et un répertoire où l'on retrouve Synge, Dario Fo, ou encore Kesserling.

C'est un théâtre plus urbain qui tente d'intégrer les voies classiques de l'art dramatique sans chercher à s'identifier à un terroir particulier et a bénéficié d'un succès d'estime auprès d'une élite bretonnante sans il est vrai rencontrer autant de succès que des spectacles à l'inspiration locale plus marquée. *Strollad Ar Vro Bagan* [Troupe du Pays Pagan] ne dédaigne pas d'ailleurs s'essayer à l'occasion à des genres moins accessibles, quitte à bousculer son public et faire grincer quelques dents (*Fest ar Pimoc'h* [La fête du cochon]³⁷...).

La communion... et ses limites !

Le théâtre breton est d'abord un phénomène de société. Sa force symbolique tient au fait qu'il représente un des derniers espaces publics d'une microsociété devenue de fait alternative et à qui il offre les conditions d'une communion linguistique. Alors que le théâtre populaire a longtemps peiné ailleurs à être autre chose qu'une vue de l'esprit, la communion dans ce théâtre breton, par la langue pour les uns, pour la langue pour les autres, en fait un acte de résistance qui permet, *de facto*, une communion sociale, amenant le professeur d'Université sur les mêmes bancs que le paysan illettré en sa langue.

Communion littéraire ensuite, quoi qu'on en dise. Alors que Roparz Hemon et les siens ouvraient avant-guerre une fenêtre sur la modernité et l'universel en publiant un nouveau théâtre et en multipliant les traductions d'œuvres du patrimoine mondial dans la revue *GWALARN*, Iffig Jakob qui emmenait le *Strollad Beilhadegoù Leon* [Troupe des Veillées du Léon] avait eu accès à cette littérature bretonne que d'aucuns jugent inaccessible. Lecteur de *GWALARN*, il devait faire jouer Malmanche, Roparz Hemon, Youenn Drezen³⁸, Per-Jakez Hélias dans les granges roscovites ; mais aussi, Alexandre Blok, Pouchkine ou encore Lady Gregory.

37 — Adaptation de *Charcuterie fine* de Jacques Tilly.

38 — Youenn Drezen – Yves Le Drézen (1899-1972).

Mais ici la communion est clandestine ; puisque là n'est pas le plus important comme le rappelle Fanch Danno, animateur du *Strollad Beilhadegoù Treger* [Troupe des Veillées du Trégor] : « À un public paysan, il faut un répertoire paysan [...] Ou du moins faut-il que le programme soit dans sa plus grande partie en harmonie avec la façon de voir des paysans. S'il en est ainsi vous pourrez faire passer du "bel canto" ou des chœurs, à condition de ne pas en abuser, ou encore une poésie bien sentie et bien dite ; mais ce que le public aura retenu c'est d'avoir bien ri et de s'être senti vengé du mépris dans lequel le tiennent les gens des villes... »³⁹

Il n'empêche, en cette année 2010 encore, les spectateurs bretonnants ont pu voir Tchekhov (*An Arzh* [L'Ours]), O'Casey (*Poent eo mont da gousket !* [Bedtime story !]), Alfred Jarry (*Ar Roue Ubu* [Ubu Roi]).

Mais cette communion est imparfaite, le théâtre breton cherche ses auteurs et trouve, à quelques notables exceptions près, ses aînés. Paradoxe de ces « 60 glorieuses » du théâtre breton qui furent les années de vache maigre de la littérature dramatique bretonne. Les très rares qui osèrent se lancer devaient en effet réfréner toute aspiration trop moderniste, ce qui les aurait amenés à briser des cadres chèrement établis et remettre en cause une littérature qui rêverait d'être de masse mais est déjà étrangère sur son propre sol.

Genre demeuré en friche donc, presque tombé en désuétude depuis la seconde guerre mondiale, la littérature dramatique en langue bretonne pourrait pourtant s'avérer être le fer de lance d'un système littéraire qui dans sa course effrénée à la modernité a trop rapidement tourné le dos à l'oralité, pourtant dynamique privilégiée d'une langue minoritaire.

Ainsi Goulc'han Kervella auteur de romans en langue bretonne a vendu 200 exemplaires de son dernier opus *Aada ha Narki* [Aada et Narki]⁴⁰, ce qui lui permet d'envisager une réédition, alors que pour l'année 2009, plus de 20 000 personnes ont assisté aux spectacles de ce même Goulc'han Kervella, metteur en scène de la troupe *Strollad Ar Vro Bagan* [Troupe du Pays Pagan]⁴¹.

* *

*

39 — Rapporté par J-P. Piriou, *op. cit.*, p. 296.

40 — Goulc'han Kervella, *Aada ha Narki*, Brest, Al Liamm, 63 p., 2008. Chiffres aimablement communiqués par les éditions Al Liamm.

41 — D'après les chiffres communiqués par Jean-Luc Mingam, secrétaire de la troupe.

S'agissant enfin d'une évaluation esthétique de ce théâtre, force est de constater que le métadiscours littéraire est, en Bretagne, et peut-être plus généralement, dans les situations linguistiques minoritaires, à repenser. Deux états de crise nous apparaissent :

– Crise endogène où comme dans d'autres cas, un métadiscours trop élaboré serait suspect de trahison aux ambitions identitaires, voire nationalistes que certains attribueraient à ce théâtre. Situation pourtant dénoncée dès les années 1930 et par plusieurs auteurs aux conceptions ouvertement nationalistes d'ailleurs, mais qui semble s'être peu ou prou réinstallée.

– Crise exogène alors que les grilles d'analyses élaborées ailleurs s'avèrent totalement inadaptées : Qu'est-ce que, par exemple, parler de classicisme s'agissant d'un art dramatique dont le modèle unique de référence était jusqu'en 1900 le mystère ? Peut-on par ailleurs mesurer la modernité de cette littérature à son sens de l'hyperbole comme on serait tenté de le faire ailleurs, alors que souvent le simple fait d'écrire en breton est pensé par les auteurs comme une dissidence, hors toute considération esthétique ?

Longtemps la règle a été celle d'un relativisme culturel prudent comme chez Malmanche qui, en d'autres temps, pouvait dire s'agissant des mystères que « Le théâtre breton fut du théâtre, pour des spectateurs qui n'étaient pas des professeurs de littérature française »⁴².

Mais il faut bien reconnaître que la situation diglossique, généralisée depuis la fin de la seconde guerre mondiale, n'a fait que mettre un peu plus en lumière toutes les suffisances et les insuffisances d'un théâtre parfois encore mal dégrossi. Et le fait culturel pour demeurer fait social devra sans doute revoir ses exigences littéraires.

Aussi, si nos littératures ne peuvent être envisagées hors les dynamiques qui traversent les ensembles linguistiques sur lesquels elles reposent, la critique demeure nécessaire et salutaire. Il reste sans doute, et c'est peut-être un élément qui peut nous réunir, à élaborer un véritable cahier des charges d'évaluation des littératures émergentes.

Définir de nouveaux critères d'appréciation de notre « littérature » sera dès lors l'occasion de lui proposer de nouvelles perspectives ; car leurs défenseurs auront beau clamer que la mesure n'est pas bonne, force est de constater que nos acteurs, metteurs en scène ont souvent été tentés par le pastiche et les

42 — Tanguy Malmanche, *La vie de Salaiün qu'ils nommèrent le fou*, Paris, Librairie Perrin, 1926, pp. XVII-XVIII.

cadres rassurants de la farce. Toutes choses qui expliquent peut-être l'absence regrettable de propositions *alternatives*⁴³.

La communion, nécessaire communion, a semble-t-il interdit toute dissidence, et d'une certaine façon, sclérosé ce qui aurait pu être le lieu d'une liberté artistique absolue. C'est ainsi depuis 60 ans un rendez-vous manqué avec différentes générations d'auteurs qui n'osèrent pas s'essayer au genre théâtral et se « réfugièrent » prudemment dans la poésie ou la prose.

Est-ce la fin d'un cycle ? Une nouvelle génération d'acteurs, de metteurs en scène se réclament de l'art d'abord et proclament leur volonté d'explorer toutes les voies. Le synopsis de la dernière création du tout jeune *Teatr Piba, Eden Bouyabès*, écrite par Erwan Cloarec et mise en scène par son frère Thomas porte, sinon l'annonce d'un nouveau mouvement, du moins la dénonciation des impasses rencontrées par le précédent :

...Avec leurs mains sales et leurs langages avariés, ils inventent leur propre vie, les résidents d'Eden Bouyabès, et ils accueillent toutes et tous dans leur Bretagne de ferraille. Et ils s'en tamponnent que leur Bretagne ne soit pas homologuée, leur langue estampillée comme telle⁴⁴.

Longtemps nourris d'un complexe de dominés qu'ils espéraient guérir par une quête identitaire, acteurs et metteurs en scène bretons ont su réinventer des perspectives à un art plusieurs fois centenaire ; ils pourraient trouver un avenir, et une « nouvelle frontière » dans une conquête artistique décomplexée.

Erwan HUPEL

Rennes 2

43 — Voir, par exemple, Géraldine Le Roux, « Des visions *alternative* dans l'art contemporain du Pacifique », dans ABBAYE DE DAOULAS, *Grand Nord, Grand Sud, Artistes inuit et Aborigènes*, Palantines, 2010, Brest, p. 160-164.

44 — Voir <http://teatrpiba.com/spectacle.php?lang=fr&id=22>, site consulté le 31/10/2010.