

UNE IDENTITÉ DISCURSIVE DE L'ENTRE-DEUX

Louis Richard, marionnettiste belge de Roubaix (1850-1915)

Elie Declercq

En février 1929, une enquête ouverte par la *Revue septentrionale* sur les théâtres de marionnettes dans le Nord rapporte qu'« à Roubaix ils avaient totalement disparu, l'avènement du cinéma leur ayant porté un coup mortel » (Bodart-Timal, 1929, 356). Or, au mois d'octobre de la même année, Charles Bodart-Timal (1897-1971), chansonnier roubaisien d'expression picarde, signale qu'il faut réparer une erreur qui s'est glissée dans l'enquête: « il existe encore à Roubaix, dans cette cité moderne, un théâtre de marionnettes, et un fort beau même, [...] qui n'a jamais cessé ses représentations depuis quarante-cinq ans » (1929, 356). Le théâtre de marionnettes dont parle Bodart-Timal est le *Théâtre Louis* qui existe encore de nos jours.¹ Le fondateur, Louis Richard, originaire de Bruges mais installé à Roubaix en 1863, est l'un parmi les dizaines de milliers de Belges qui, pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, ont décidé de passer la frontière franco-belge à la recherche d'un emploi et d'une vie meilleure dans l'agglomération industrielle Lille-Roubaix-Tourcoing.

171

Le théâtre de marionnettes: une pratique interculturelle

La vie culturelle des migrants belges dans le Nord est un terrain encore peu exploré² car les historiens partent trop souvent de l'idée que les Belges et les Français résidant dans la région frontalière partagent une culture homogène; ainsi, Baycroft considère la frontière comme « a simple line drawn through a culturally homogeneous region » (1999, 417), ce qui implique que, grâce à cette 'proximité culturelle', les migrants belges se seraient assimilés sans peine à la culture de leur nouveau pays d'accueil. Il n'en est rien ! Les mouvements migratoires appellent une approche dynamique: loin de considérer l'intégration comme le résultat d'un processus d'assimilation unidirectionnelle de nouveaux arrivants à la culture du pays d'accueil, il convient de la concevoir comme un processus d'interaction et d'échange réciproque entre le milieu de départ et le milieu récepteur. Ce processus interactionnel est très manifeste pendant les premières phases d'intégration lorsque les migrants essaient encore de conserver des traces de leur culture d'origine. L'étude de ces transferts culturels, qu'il s'agisse de formes linguistiques, génériques ou discursives, mérite dès lors toute notre attention.

De ce point de vue, le théâtre de marionnettes, qui a été le plus souvent le fait de migrants flamands, est une voie. Cet art populaire s'est développé à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle en milieu ouvrier à Lille et Roubaix sur le modèle des théâtres de Liège, Bruxelles, Anvers et Gand (Groshens, 2002, 124). Il y est toutefois peu visible:

There was a considerable movement across linguistic and national borders and the migration of puppeteer families from city to city reinforced the similarity of this popular cultural form across the French/Belgian national border and the French/Dutch linguistic border (Gross, 1987, 71)

Il est donc temps d'aborder le théâtre de marionnettes comme un art populaire hybride composé d'éléments français et belges.

Le but de la présente étude est de mettre au jour les modes d'intégration de ces marionnettistes belges (principalement flamands) dans le Nord à partir du théâtre de marionnettes en relevant le cas de Louis Richard. Nous commencerons par brosser un bref tableau de la situation des théâtres de marionnettes dans l'agglomération industrielle Lille-Roubaix-Tourcoing. En un second temps, nous retracerons la vie et l'œuvre de Louis Richard avant de passer, en dernier lieu, à l'analyse de quelques fragments de pièces de marionnettes de Louis Richard afin de comprendre comment il a négocié sa double identité franco-belge.

172

Le théâtre de marionnettes dans l'agglomération industrielle Lille-Roubaix-Tourcoing

Tourcoing, ville-satellite de Lille et ville limitrophe de Mouscron, n'a pas laissé de traces quant à un théâtre de marionnettes. Alors que Christophe (1975, 138) ne sait pas « comment expliquer que Tourcoing ne possédait pas un seul spectacle de marionnettes », nous croyons que l'absence d'un tel patrimoine est partiellement due au mouvement frontalier entre Tourcoing et les villes frontalières belges. Les frontaliers, ne s'étant pas installés définitivement dans la ville industrielle, retournaient quotidiennement ou hebdomadairement en Belgique sans laisser de traces culturelles durables à Tourcoing. On n'y voyait, de temps à autre, que des montreurs ambulants de Roubaix ou de Lille (Christophe, 1975, 138). Dans ces deux villes, en revanche, le monde des marionnettes a bien été marqué par la présence massive de migrants belges. Ainsi, le fameux quartier de Wazemmes à Lille, autrefois connu sous le nom de « Petite Belgique », la légendaire rue des Longues-Haies ainsi que le quartier du Cul-de-Four à Roubaix, constitués essentiellement de Belges, forment des localités manifestement interculturelles. Ce sont

justement ces quartiers qui ont connu la prolifération des théâtres de marionnettes au cours du XIX^e siècle.

Leroux et Guillemain (1997, 101) ont su dresser une liste de montreurs de marionnettes à Lille: des trente-six marionnettistes retrouvés par le biais des témoins oraux et au sein des archives, quatre au moins

Certificat de
naturalisation de
Louis Richard
BMR Nr. 58



173

sont assurément d'origine belge: Pierre et Alphonse Fieuw (Roulers), Louis Vanoverveld (Belgique³) et Louis de Budt (Gand). Onze sont inconnus et douze ont un nom de famille flamand (Baert, Poorteman, Meulemans, etc.), il s'agit là sans doute de migrants de deuxième ou de troisième génération, ou de Français naturalisés. Parmi les montreurs

de marionnettes belges qui venaient peupler Roubaix entre 1850 et 1880, citons Joseph Couvreur (Hérinnes près de Tournai), Flamen-court (Hollain), Louis Richard (Bruges), Isidore Lecocq (Rumes près de Tournai), Léonard Verbraeckel (Belgique⁴), Henri Ginterdaele (Gand), Victor Vermeulen (Courtrai), Eugène Mahieu (Belgique⁵), Polydore Vandenbosch (Flandre⁶).⁷

Ces quelques marionnettistes ne forment que la partie visible de l'iceberg. Les uns n'ont laissé que leur nom, les autres se sont effacés sans laisser de trace. Cette invisibilité ne surprend cependant pas étant donné que ces marionnettistes étaient des ouvriers, le plus souvent des ouvriers du textile, qui voyaient dans la marionnette un moyen pour subvenir aux charges de la famille. D'après le contemporain Alexandre Desrousseaux (1889, 167), « [L]es directeurs de ces théâtres sont d'honnêtes ouvriers, pères de famille, qui cherchent, en se donnant un surcroît de travail, à grossir un peu leurs faibles ressources. Ils sont généralement aidés par leurs femmes et leurs enfants pour habiller et faire jouer les marionnettes ». Logés dans de petites maisons de courée, les marionnettistes jouaient parfois dans de mauvaises conditions. Voici une description des circonstances dans lesquelles le petit Richard montrait ses marionnettes: « [L]a maison ne se différencie pas de ses voisines: c'est un humble logis où nul ne s'imaginerait trouver une salle de spectacle si petite soit-elle, n'était une minuscule affiche manuscrite apposée à la fenêtre pour annoncer le programme de la semaine » (Bodart-Timal, 1929, 356).

Dans de telles circonstances, les marionnettistes-ouvriers ne s'occupaient pas de la transcription ni de la conservation de leurs pièces qu'ils devaient fréquemment renouveler et remplacer afin d'anticiper les demandes du public. Le caractère éphémère de cette littérature orale explique assez qu'une partie importante des pièces de marionnettes s'est perdue.

Nous n'avons pu accéder qu'au répertoire de Louis Richard grâce aux transcriptions minutieuses de son fils Léopold. Les chercheurs qui se sont intéressés au *Théâtre Louis* (Reginald Sibbald, 1936; Léopold Delanoy⁸; Andrée Leroux et Alain Guillemin, 1997) s'inspirent tous quatre des souvenirs de Léopold Richard.

Le Théâtre Louis

Le *Théâtre Louis* a été fondé à Roubaix en 1869, lorsque plus de la moitié de la population de Roubaix avait la nationalité belge. Le fondateur de ce théâtre ne fait pas exception à la règle: Louis Richard, né à Bruges en 1850, est arrivé à Roubaix à l'âge de treize ans, à pied et ne parlant pas un mot de français. Enchaînant successivement les métiers de

guide pour un aveugle, de tourneur de métaux et de cordier pendant son adolescence, Louis Richard amuse pendant ses heures libres les enfants de son quartier à Bruges avec des petites figures de bois et de métal faites à la main. À Roubaix, il est installé chez sa tante dans la rue des Longues-Haies et cette passion pour les marionnettes se manifeste dans de nombreuses visites aux petits théâtres où il observe et apprend les techniques des montreurs. Parallèlement, il apprend le picard, ‘la langue de l’ouvrier’, sur le tas et le français en lisant le quotidien (*Le Petit Journal*) et surtout son roman-feuilleton offrant aux lecteurs des versions adaptées et illustrées des œuvres de grands auteurs français tels que Hugo et Dumas. Richard s’intéresse également à l’histoire française et est un grand admirateur de la personnalité de Napoléon qu’il affichera dans ses pièces.

Jacques sans peur

Photo: BMR



175

En 1869, Richard ouvre son propre théâtre dans un grenier de la rue des Longues-Haies. Celui-ci connaît un succès immédiat bien que de courte durée puisque en 1870 la guerre entre la France et la Prusse contraint Louis Richard, encore belge, à rentrer en Belgique. Malgré la guerre qui fait rage en France, il se réinstalle en 1871 dans son grenier de la rue des Longues-Haies où il organise des séances les dimanches et les lundis. Vers 1873, il loue un grenier plus vaste et mieux décoré dans la Grande Rue. Mais le sort s’acharne une fois de plus contre lui en 1875, l’obligeant à se réinstaller chez sa tante, dans le grenier de la rue des Longues-Haies. Finalement, il achète une maison rue de Croix avant de s’établir en 1884 dans la rue Pierre-de-Roubaix où le *Théâtre Louis*⁹ commence à prendre sa forme définitive.¹⁰

Quant au répertoire, Louis Richard s’inspire de l’histoire de France. Ses

premières pièces relatent l'histoire de Jean Bart, de la Juive, les aventures de Charlemagne et des chevaliers, les règnes de François I, Henri II, Henri III et Henri IV, Louis XIII et du cardinal de Richelieu ainsi que les guerres de Napoléon. Mais l'histoire n'est pas la seule source d'inspiration du marionnettiste brugeois: loin de s'intéresser aux thèmes de la littérature de colportage et de la « bibliothèque bleue », il s'inspire avant tout des grands romans du XIX^e siècle tels que *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo ainsi que *Le Comte de Monte-Cristo* et *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas père, son auteur préféré. S'y ajoutent les pièces construites autour de grands personnages tels que Caligula, Hamlet, Guillaume Tell et Jeanne d'Arc (Sibbald, 1936, 88-90). Outre son intérêt pour la littérature et l'histoire françaises, Richard se sent sans doute aussi contraint de se rapprocher du répertoire français afin de s'attribuer une légitimité en tant qu'étranger en France.

Allant à la rencontre d'un public large, Richard suit l'exemple des théâtres de marionnettes de Lille, d'Amiens et de Gand¹¹, en faisant alterner les drames et les pièces historiques en langue française avec les bamboches ou les « boboches » (Leroux & Guillemin, 1997, 131), des comédies légères et des farces dans lesquelles sont mis en scène des personnages populaires d'expression picarde. Ces pièces attirent un public constitué majoritairement d'ouvriers français et flamands qui se reconnaissent dans les héros de la vie quotidienne. Les bamboches se construisent généralement autour de trois protagonistes, le trio de la pièce. Pour la bamboche roubaisienne, ce sont Dominique Platélette, Morveux Courtepalette dit P'tit Morveux et Jacques Lenflé qui occupent la scène, ce sont des héros d'une langue (le picard) et d'une culture (ouvrière) périphériques qui essaient d'une façon comique (et souvent ironique) de parler le français. Le premier personnage, Dominique, maigre et de grande taille, est un type orgueilleux, égoïste et prétentieux qui rêve d'une ascension sociale. Son neveu, Morveux, représente un habitant stéréotypé de la rue des Longues-Haies auquel s'identifient les enfants roubaisiens résidant dans les quartiers ouvriers. Jacques Lenflé, le cousin de Dominique, représentait initialement un gros Flamand lourdaud, avant de devenir picardophone. Démarche commune pour les migrants de la première génération qui passaient au français via le picard. Mais Jacques Linflé est devenu un comique qui met tout « cul par-dessus tête » et il se refuse à parler le français. S'y ajoute le comparse Pitche Flamin, personnage qui amuse le public en marmonnant le picard avec un fort accent flamand, querelleur qui est toujours dupé par les autres personnages. Alors que Jacques Linflé, qui cesse d'être ce « gros flamin » pour se moquer de Pitche flamin qui l'avait remplacé dans son rôle, représente la seconde vague de migrants, sans

doute moins caricaturaux, Pitche est un migrant de première génération qui doit encore combattre les préjugés. Les « boboches », qui nous intéressent en l'occurrence, sont plus perméables que les pièces en français à l'introduction d'éléments flamands par le contact intense de proximité entre le milieu ouvrier et le milieu migrant.

Une identité culturelle de l'entre-deux

Le flamand – Ah ! t'es là Dominique ! ce va bien ?

Dominique – ch'est pos tes affaires, cha !

Le flamand – Ze peux demander tout l'même ?

Dominique – ben sur, mais je n'sus mie obligi d'réponse

Le flamand – pour sûr, z'ai 4 pices cinq frs dans mon poce, et inne monte qui va ben, in billet de mont de piété

Dominique – T'as quate piche chinq frs, ch'est vrai ?

Léopold Richard

Photo: BMR



177

Le flamand – Ia !

Dominique – Acoute, si te veux m'donner tes quate piches chinq francs j'te vas faire faire un grand voyache, te vas vir tin père, d'pus l'père de tin grand père et d'abord te vas ervir tout, t'famille d'pus que l'monte y est su la terre !

Le flamand – Voir tout mon famille. Ze devoir beaucoup de l'arzent à mon cousine mon mitante, si zervoir, ce réclamer !

Dominique – Tout cha n'm'ergarte nin... Combin d'temps qu'te veux tin aller ? (il brandit son couteau)

Le flamand – Attention

Dominique – attintion ti même ! (il le frappe)

Le flamand – Ouiou iou iou ... (il tombe)

Dominique: ch'est nin pus difficile que cha. Ach'teur j' vais faire l'inventaire de ses poches (il le fouille) v'là quatre piches chinq francs, ch'étot vrai (BMR, Ms. 215)

Ce fragment est extrait de la pièce « Un couteau magique » dans laquelle Louis Richard raconte l'histoire de Dominique qui vient d'hériter de cinq mille francs et se comporte dédaigneusement devant ses cousins Jacques et Morveux. Vexés, ces derniers veulent lui donner une leçon: quand Dominique passe, Morveux tue Jacques pour rire avec un « Couteau magique » (un couteau et une vessie remplie de vin rouge sous son gilet) et le fait ressusciter grâce au refrain d'une chanson. Dominique, impressionné par l'acte, décide d'acheter le « Couteau magique » et dépense ainsi une grande part de son héritage. Ensuite, Dominique tue Pitche flamin pour lui soutirer de l'argent, mais quand il chante le dicton, le mort ne revient pas à la vie. Un agent de police conduit Dominique en prison.

Cette fin cruelle est celle de la première version de la pièce, celle de Louis Richard, remplacée plus tard par celle de son fils Léopold qui reproduit les dialogues de l'œuvre de son père (Guillemin, 1995, 5). Dans la version de Léopold, l'histoire finit bien et Pitche devient un comparse: trempé dans un complot avec Morveux et Jacques, il ressuscite quand Dominique promet de donner deux cents francs aux farceurs. Mais c'est la version originale qui nous intéresse en particulier: comment expliquer qu'un Flamand d'origine fasse rire son public majoritairement constitué d'autres migrants flamands, en tuant un Flamand ?

Cette question nous incite à étudier de plus près l'« ethos discursif » (Amossy & Maingueneau, 2003, 65) ou l'image de soi que le marionnettiste construit dans ses pièces. Il s'agit de l'identité négociée à travers les choix linguistiques, thématiques, génériques, etc., représentée dans et par le texte et symbolisant les relations sociales que Richard entretient avec la communauté migrante et la culture d'accueil. La rencontre et l'interaction interculturelles se manifestent principalement dans les techniques de jeu, le répertoire et le code langagier des pièces.

Les techniques de jeu

Les techniques de jeu sont sans doute le signe le plus visible de l'apport de Louis Richard à l'histoire du théâtre de marionnettes dans la région frontalière. Nous nous référons au témoignage de son fils: « Les marionnettes que l'on présentait jusqu'alors à Roubais [sic] étaient réduites à leur plus simple expression possible, [...]. Louis Richard dota ses poupées de chaussures réelles faites à leur taille, il rendit leur visage plus vivant en leur donnant des yeux de verre imitant les yeux naturels et en plus, les épées, au lieu d'être entièrement en bois, devinrent des épées de fer brillant imitant l'acier et emmanchées dans des poignées de bois assurant une meilleure tenue solide dans les mains [...]. Quant

aux costumes, il poussa le souci de leur soin et de leur conservation en déshabillant ses marionnettes, ce qui lui donnait aussi la possibilité de faire avoir à celles-ci des rôles différents. [...] Mais l'innovation principale qu'il appliqua à ses marionnettes fut celle des fils qui actionnaient les membres inférieurs. [...] Cette amélioration fit grande sensation tant chez son public que chez ses confrères et ajoutée aux autres, il se vit rapidement lancé vers le succès; son grenier était toujours comble [...] » (dans Groshens & Soulier, 1983, 112-113).

Mais le jeune Flamand ne se distingue pas seulement des marionnettistes roubaisiens par son souci de réalisme dans le jeu (têtes et costumes interchangeables, camouflage de fils), mais également par l'introduction d'une nouvelle technique de manipulation venant des

Les Mousquetaires gris de la reine

Photo: BMR



179

marionnettes à tringle belges: les fils métalliques internes qui facilitent la manipulation.

Le répertoire

Quant au répertoire, il s'agira pour Louis Richard d'agencer l'interaction entre les nouveaux répertoires qu'il cherche à élaborer et les répertoires déjà constitués au sein du milieu d'accueil. Bien que le répertoire de Richard soit dominé par les histoires basées sur les grands romans et événements historiques telles que *César Borgia*, *L'Héritage de Charlemagne*, *Les Mystères de la Bastille*, les *Zouaves*, *Jeanne d'Arc*, *Les Drames de l'Inquisition*, *La Guerre de 1870*,¹² il contient également quelques titres qui trahissent son origine belge tels que *La Muette de Portici* d'après Georges Born, dont la représentation au Théâtre de la Monnaie à Bruxel-

les le 25 août 1830 provoque indirectement la révolution belge et finalement l'indépendance de la Belgique le 4 octobre 1830; *Le Lion de Flandre* d'après Henri Conscience, devenu le symbole de l'affirmation de l'identité flamande en Belgique et le drame *Jacob van Artevelde*, « héros » de Gand.

Pour ce qui est des bamboches, Richard met sporadiquement en scène un personnage flamand, appelé *Le Flamand* ou *Pitche Flamin*. En voici un fragment de Léopold Richard dans lequel Pitche se présente au public: « Ze étais moi touzours content, ouais, ouais, - mais ze ne pas touzours content tout l'même – Morveux ce faire souvent un petit farce à moi et quelfois, ze mettre moi en colère – mais ze lui aimer bien tout l'même petit peu beaucoup avec son matante Cristophine qu'il est touzours de mauvais humeur, lui, elle buvait de zénèfe et quand il est roste il est méçant tu sais, ouille, ouille, ouille ! Ce griffe ! Ce frappe avec son payelle sur mon fighure de moi – ouais, ouais, ce ne pas de carambistoule te sais, non, non, c'est le vérité ! (BMR, Ms. 225) »

Le code langagier

La question de la langue revient à plusieurs reprises dans le témoignage du fils de Louis Richard qui parle du « gênant » accent flamand de son père, qui était résolu à se perfectionner dans la langue française, ce à quoi il parvient selon toute apparence au tournant du siècle: « il a alors trente ans de pratique dans l'art de la marionnette; ses personnages sont très nombreux, son magasin d'accessoires sérieusement fourni, son répertoire augmente lentement et il est arrivé à parler un français très correct duquel il a éliminé tout accent » (Groshens & Soulier, 1983, 123). Une fille de Louis Richard raconte même qu' elle a « entendu seulement deux fois son père parler dans sa langue maternelle: lors de la venue, à Roubaix, de la mère du marionnettiste, et à l'arrivée des Allemands à Roubaix au début de la Première Guerre mondiale pour un échange indispensable avec eux » (Guillemin, 1998, 24)¹³. Le choix de la langue cible ne lui assure pas seulement une intégration qui s'accompagne d'une certaine ambition tournée vers la réussite sociale, mais l'aide également à se défaire de l'image stéréotypée du p'tit flamin très en vigueur dans le Nord où les migrants belges n'étaient pas épargnés des réactions xénophobes.

Après s'être intéressé à la langue utilisée par Louis Richard lui-même, tournons-nous vers celle de ses pièces. Alors que les actes « sérieux » sont composés en français, les bamboches se caractérisent par les personnages d'expression picarde. Chaque personnage se sert d'un code langagier spécifique. Le trio de la bamboche, Jacques Lenflé, Morveux et Dominique, s'exprime en picard. Pitche flamin fait exception:

Richard met dans sa bouche un parler français-picard-flamand particulier, avec lequel il représente d'une façon comique la langue des Flamands résidant à Roubaix. Pitche essaie de parler le français standard, toutefois, il n'arrive pas à se défaire de son accent flamand:

Rassénorum Rum (scène III)

Pitche (entrant): Ah ! Dominique là, bonzour !

Titine (à Dominique): Dis bonjour à Pitche espèce de mal poli !

Dominique: Salut !

Titine (le giflant): Et cha, ch'est aussi un salut ! espèce de mail d'l'vé !

Pitche: Ce lui venir au monde comme ça, tiens ! Laisse-le tranquille un fois avec son salut, allez !

Titine: Ch'est un homme qui faut m'ner à cops d'trique

**Les personnages
du bamboche**

Photo: BMR



181

Pitche (à Titine): Viens buver avec moi une petite verre de ch'nique et laisse le là ce mal foutu

[...]

Pitche (entrant): Vous te es partir sans pager le tournée, alors ?

Titine: Vous demanderez à mon mari, mas je vous fais remarquer que c'est vous qui m'avez invité et qui, avec votre manque de savoir vivre sans inviter mon mari, je vous demande de ne plus m'importuner, j'ai mon travail à faire.

Dominique: Et ach'teur, file !

Jacques: Et sans t'ertourner

Morveux: Ichi in va boire à t'santé

Pitche: Moi ze casser ton... (BMR, Ms. 231)

La langue artificielle de Pitche est marquée de formes phonétiques (« bonzour », « ze », « pager »), morphologiques (« buver », « vous te es

partir », « Moi ze casser ») et morphosyntaxiques (« un fois », « le tournée », « une petite verre ») délibérément erronées, comme si le français ou le picard étaient « corrompus » par le flamand (Declercq & D'hulst, à paraître). Les traits langagiers du parler de Pitche soulignent davantage l'image « arriérée » du migrant flamand qui n'est pas capable de parler le français correctement. La langue flamande comme telle n'est pas présente dans le canevas des pièces de Richard, elle est remplacée par ce langage mixte, considéré néanmoins par les autres personnages et le public comme du flamand:

Jacques sans peur (scène IX)

Jacques: Quo qui t'as dit ?

Morveux: I m'a dit comme cha, qui allons m'faire t'changé in vague, mais cha dos êtr in arvenant flamind et in ancien marchand d'lidjume, pas qui dijot, rapatate, rou pou chou

Jacques: Ah bon ! Et y parlot flamind ?

Morveux: Ouais Monsi, Jacques Linflé (BMR, Ms. 127)

Confronté déjà pendant son enfance en Belgique au statut dominé du flamand, Richard représente sa langue maternelle comme inférieure au français:

Un couteau magique (scène X)

Jacques: Morveux, tu vas me tuer.

Morveux: Hein ! Tuer mon oncle ?

Jacques: Je ne parle pas flamand, mais tuer c'est me tuer (BMR, Ms. 215)

Pourquoi Richard corrompt-il le flamand ? Pourquoi accentue-t-il sa position dominée dans les pièces ? Regardons de plus près quelques fonctions de cette langue mixte.

Une première fonction qui pourrait lui être attribuée est celle de représenter un caractère d'une façon spécifique ou de souligner un stéréotype ethnique ou culturel. Dans les pièces de Richard, ce code langagier sert donc à représenter le discours d'un migrant flamand dans le Nord. Mais cette fonction implique une profonde auto-ironie: Louis Richard, en mettant en scène un personnage qui réunit les stéréotypes du migrant flamand, n'étant pas capable de dissimuler son accent flamand, semble se moquer de lui-même en tant que nouvel arrivant en France. Néanmoins, nous croyons que cette auto-ironie révèle un ethos discursif plus complexe: il ne concerne pas tant l'auteur en question mais plutôt le groupe auquel il appartient. En recourant au parler franco-flamand, l'auteur s'identifie à la fois aux Français et, de façon plus implicite, à la communauté migrante. Cette ambiguïté issue de son ethos interculturel traduit l'identité de l'entre-deux de Louis Richard, d'où une deuxième fonction: l'hésitation entre deux identités culturelles joue

un rôle important dans la détermination de son public. Louis Richard adopte des personnages et des langues interculturels afin d'atteindre un public plus ample. Quand Richard incorpore des éléments flamands dans ses pièces de marionnettes, les migrants flamands l'apprécient parce qu'ils reconnaissent la domination du flamand mise en scène en face d'un grand public. Les ouvriers français, à leur tour, apprécient les pièces parce qu'ils identifient les personnages stéréotypés mis en scène dans les pièces avec les migrants flamands de leur quartier. (Declercq & D'hulst, à paraître)

Louis Richard
Photo: BMR



183

Conclusion

Résolu à devenir « un bon Français », le marionnettiste brugeois semble y parvenir. De plus, il donne l'air de vouloir prendre ses distances par rapport à son passé en faisant tuer son personnage flamand dans la pièce « Un couteau magique ». Cependant, le meurtre de Pitche pourrait également être vu comme le symbole des obstacles linguistiques, culturels et sociaux (conflits, affrontements et xénophobie discursive,

notamment celle des articles de presse) qui accompagnent le processus de reconstruction identitaire, ou la « transformation » des migrants en des « Français ». Richard ne récuse pas son passé en Belgique mais son passé récent en tant que nouveau migrant. Il met donc sur scène son propre personnage qu'il ne veut plus être. Malgré cette angoisse d'être vu par les Français comme un migrant flamand stéréotypé, les éléments flamands dans les pièces de marionnettes trahissent son origine flamande et nous portent à croire qu'il semble quand même hésiter entre deux identités. Richard s'inscrit indubitablement, tout comme les autres migrants d'ailleurs, dans une localisation double, voire même multiple. Il devient français en parcourant des étapes qu'il doit négocier pour se construire une identité interculturelle qui lui permet de se voir attribuer de la légitimité par un public constitué de spectateurs hétérogènes. Sa réussite n'est pas le résultat d'un processus d'assimilation aveugle et univoque d'une identité flamande à une identité française, mais d'un cheminement complexe de reconstruction identitaire pragmatique et dynamique.

Sources

BMR: Bibliothèque municipale de Roubaix, Roubaix

184

Références

- Ruth AMOSSY & Dominique MAINGUENEAU, *L'Analyse du discours dans les études littéraires*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2003.
- Timothy BAYCROFT, « Changing identities in the Franco-Belgian borderland in the nineteenth and twentieth centuries », *French History*, 13, 4, 1999, pp. 417-438.
- Charles BODART-TIMAL, « Un théâtre de marionnettes à Roubaix », *La Revue Septentrionale*, 28, 8, 1929.
- Jean CHRISTOPHE, *Gens et Choses de Tourcoing*. Tourcoing: Georges Frère, 1975.
- Elien DECLERCQ & Lieven D'HULST, « The Fate of a Migrant Language (1880-1914): Flemish in Song Repertoire », *International Journal of Multilingualism* (à paraître).
- Elien DECLERCQ, Marc DEPAEPE, Lieven D'HULST, Walter KUSTERS, Saartje VANDEN BORRE & Tom VERSCHAFFEL, « Belgische migratie naar Noord-Frankrijk (1850-1914): interculturele identiteiten in grensregio's », *De Franse Nederlanden-Les Pays-Bas Français*, 34, 2009, pp. 107-124.
- Alexandre DESROUSSEAU, *Mœurs populaires de la Flandre française*. Lille: Quararé, 1889.
- Alain GUILLEMIN, « 1880-1914: Langues et Culture à Roubaix », *Au vrai Polichinelle roubaisien*, 7, 1995.
- Alain GUILLEMIN, « De l'oral à l'écrit. Les chansons de Louis Catrice, les marionnettes de Louis et Léopold Richard », *Nord*, 32, 1998.

- Marie-Claude GROSHENS & Pierre SOULIER, *Théâtres de marionnettes du nord de la France*. Paris: G.P. Maisonneuve et Larose, 1983.
- Marie-Claude GROSHENS, *Nord Pas-de-Calais*. Paris: Bonneton, 2002.
- Joan E. GROSS, «Transformations of a Popular Culture Form in Northern France and Belgium », *Anthropological Quarterly*, 60, 2, 1987.
- Andrée LEROUX & Alain GUILLEMIN, *Al'Comédie! Les marionnettes traditionnelles en Flandre française de langue picarde*. Lille: La Voix du Nord, 1997.
- Reginald, S. SIBBALD, *Marionettes in the North of France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1936.

Notes:

- 1 C'est grâce à Andrée Leroux que Théât'Louis a trouvé une nouvelle jeunesse. Lors des journées du patrimoine en septembre 2008, j'ai vu de mes propres yeux la passion avec laquelle elle s'engage pour la continuité de cette pratique culturelle. Avec Alain Guillemin, elle est coauteure du livre *Al'Comédie! Les marionnettes traditionnelles en Flandre française de langue picarde* (1997). Je tiens à remercier les deux auteurs pour les informations qu'ils m'ont procurées à ce sujet lors d'un entretien et d'une correspondance personnels.
- 2 Pour un état de la question détaillé sur la migration belge dans le nord de la France, voir Declercq et al. (2009).
- 3 Nous ignorons le lieu précis de naissance.
- 4 *Idem*
- 5 *Idem*
- 6 *Idem*
- 7 BMR, Ms. 242: liste communiquée par Bodart-Timal et transcrite par Léopold Richard, fils de Louis.
- 8 En 1983, Marie-Claude Groshens et Pierre Soulier éditent de larges extraits des mémoires manuscrits du journaliste lillois Léopold Delannoy. La première partie est consacrée à Lille; elle comprend notamment l'esquisse d'un historique des marionnettes, ainsi qu'une présentation des principaux théâtres, de leurs personnages et répertoires entre 1870 et 1900. Alors que la première partie est alimentée de ses propres souvenirs, dans la deuxième partie, consacrée à Roubaix entre 1900 et 1914, Delannoy ne témoigne plus directement mais retranscrit des informations fournies par Léopold Richard, marionnettiste et ouvrier-tourneur comme son père Louis Richard.
- 9 En 1884, avec la construction d'un théâtre à sa mesure, se crée le Théât'Louis, nom donné par les spectateurs à ce lieu. Louis Richard craignait d'ailleurs les impôts et préférerait sans doute ne pas trop apparaître comme un « vrai théâtre ».
- 10 En janvier 2009, le théâtre a déménagé à Wasquehal (voir www.theatre-louis-richard.com).
- 11 Son beau-père était né à Gand.
- 12 Nous avons retrouvé les trois derniers titres dans une bibliographie établie par Gervais (1947).
- 13 Les enfants de Richard comprennent le flamand mais ne le parlent pas. Ils apprennent le français à l'école de Jules Ferry.

SAMENVATTING

De interculturele identiteit van Louis Richard, een Brugse marionettenspeler uit Roubaix (1850-1915)

In februari 1929 publiceert La *Revue Septentrionale* een enquête over het marionettentheater in het Noorderdepartement en betreurt dat de opkomst van de bioscoop haar doodsteek betekent. Toch bestaat er nog één marionettentheater in Roubaix: *Théâtre Louis*. De oprichter, Louis Richard uit Brugge, die zich op dertienjarige leeftijd in Roubaix vestigde, is één van de honderdduizenden Belgen die tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw de Frans-Belgische grens overstak op zoek naar werk en een beter leven.

Het marionettentheater: een interculturele praktijk

Het culturele leven van Belgen in Noord-Frankrijk is een vrijwel onontgonnen terrein. Dat ligt onder meer aan het feit dat historici de Frans-Belgische grensregio al te vaak als een “cultureel homogeen” gebied beschouwen. Daardoor zou het integratieproces zeer vlot verlopen. We kunnen echter niet zomaar stellen dat Belgische migranten in Noord-Frankrijk zich gemakkelijk integreerden in de Franse maatschappij, louter omdat de geografische nabijheid eenzelfde culturele ontwikkeling zou hebben bewerkstelligd. (Declercq et al, 2009) De culturele identificatie van de Belgische migrant was veel

complexer en de overdracht van culturele praktijken gebeurde niet in één richting.

In dat perspectief vormt het marionettentheater een interessante *case study* omdat het beschouwd kan worden als een interculturele populaire kunstvorm bestaande uit Franse en Vlaamse elementen.

Het marionettentheater in de industriële agglomeratie Rijsel-Roubaix-Tourcoing

Terwijl in Tourcoing geen sporen van marionettentheaters te vinden zijn, werden Rijsel en Roubaix op cultureel vlak gekenmerkt door de massale aanwezigheid van Belgische, en vooral Vlaamse, migranten: zoals de marionettenspelers Alphonse Fieuv uit Roeselare, Henri Ginterdaele uit Gent en Victor Vermeulen uit Kortrijk. Helaas kennen we enkel hun namen en is hun repertoire voorgoed verdwenen. Dit is niet verwonderlijk als we weten dat het marionettentheater voor de meesten onder hen een extra inkomen vormde. Het repertoire werd wekelijks vernieuwd om te voldoen aan de vraag van het publiek. Veel tijd om deze neer te schrijven was er niet. Het mondelinge en vluchtige karakter van deze populaire cultuurvorm verklaart wellicht dat een belangrijk deel van de marionettenstukken verloren is gegaan. We hebben enkel nog toegang tot het repertoire van Louis Richard dankzij de transcriptie van zijn zoon Léopold.

Théât’Louis

Théât’Louis is opgericht in 1869, toen meer dan de helft van de bevolking in Roubaix de Belgische nationaliteit had. Richard was geen uitzondering: in 1850 verlaat hij Brugge om zich in Roubaix te vestigen bij een tante van hem. Hij leert al gauw op de werkvloer het Picardisch, “de taal van de arbeider”, en het Frans door de krant te lezen maar vooral haar feuilletons bestaande uit geïllustreerde en aangepaste versies van grote Franse romans zoals die van Hugo en Dumas. Daarnaast gaat Richard bijna dagelijks een kijkje nemen bij de marionettenspelers uit zijn wijk waar hij de technieken onder de knie krijgt. Na veel verhuizen krijgt *Théât’Louis*, vijftien jaar na zijn oprichting, zijn definitieve vorm en kent onmiddellijk een groot succes. Voor zijn repertoire laat Richard zich inspireren door de Franse geschiedenis (de oorlogen van Napoleon, de avonturen van Karel de Grote, enz.) en literatuur (*Notre-Dame de Paris* van Hugo, *Les Trois Mousquetaires* van Dumas, enz.). Daarnaast wisselt Richard drama’s en historische stukken in het Frans af met luchtige komedies in het Picardisch, ook wel “bamboches” genoemd. De “bamboche” van Richard is opgebouwd rond vier personages onder wie *Pitche flamin*

die een gebrekkig Frans spreekt met een zwaar Vlaams accent en een eerste generatie migrant voorstelt.

Het marionettentheater: uitdrukking van interculturele identiteiten?

Hoewel Richard zijn best doet om een goede Fransman te worden door snel de Franse taal te leren, een enorme interesse voor de Franse geschiedenis en literatuur toont en de idealen van de Derde Republiek bewondert, verloochent hij zijn afkomst niet helemaal. Dat uit zich in zijn stukken voornamelijk op het niveau van de techniek (het gebruik van metalen draden zoals in Gent en Luik), het repertoire (*La Muette de Portici*, *Le Lion de Flandre*, *Jacob van Artevelde*) en de taal van *Pitche flamin*.

Toch lijkt het erop dat de Brugse marionettenspeler symbolisch afscheid neemt van zijn verleden wanneer hij *Pitche flamin* in één van zijn stukken laat vermoorden. We denken hier echter dat Richard niet zozeer wil breken met zijn Brugse verleden maar met de periode als nieuweling in Frankrijk waar hij, net zoals de meeste Vlaamse migranten, werd geconfronteerd met stereotiepe vooroordelen en xenofobe opmerkingen.

(Samenvatting door Elien Declercq)

187