

COLLECTION
SITUATIONS

Usages du peuple

Savoirs, discours, politiques

Sous la direction de

Émilie GOIN – François PROVENZANO



Chapitre 3

Du théâtre du peuple au théâtre populaire : catégorie institutionnelle et esthétique

Nancy DELHALLE

Si le théâtre occupe aujourd'hui une position socialement plus minoritaire, il fut un divertissement majeur durant une large part de sa longue histoire et cela notamment parce qu'il a la particularité de s'adresser à un récepteur collectif. Plus précisément, pour advenir et s'accomplir, le théâtre présuppose la présence d'un groupe, d'un collectif. Sa pratique est directement une affaire sociale en ce qu'elle engage des agents (responsables de l'acte artistique, de la technique ou de la gestion) qui, quelles que soient leurs caractéristiques ou leur hiérarchisation au cours de l'histoire (du chorège antique au performeur d'aujourd'hui en passant par le maître des secrets médiéval) ont à agir dans une collaboration simultanée avec d'autres. Ce collectif en implique ensuite un autre, le public, dans un processus d'interaction qui fonde le théâtre. Bien que sans cesse présent à toutes les étapes d'élaboration, ce second collectif n'apparaît physiquement qu'au stade ultime du procès théâtral, lorsqu'a lieu le spectacle. Si l'on fait bien du théâtre pour un public, c'est aussi par celui-ci que le théâtre s'accomplit.

Cette coprésence dans un même espace-temps, caractéristique de l'acte théâtral, semble rendre celui-ci largement archaïque à l'heure des écrans et de tous les possibles interactifs du numérique. Mais elle a amplement généré des usages politiques et idéologiques du théâtre et, à bien y regarder, continue de le faire. Que ce soit pour le rassemblement des citoyens de la Cité dans la Grèce antique, pour l'éducation religieuse au Moyen-Âge, pour la constitution d'un « honnête homme » au siècle classique français, ou pour faire passer les idéaux révolutionnaires, le théâtre a toujours été pris en considération à travers son impact potentiel sur un public. Surtout, comme le prouve le seul exemple du lieu théâtral, il fut, durant la plus grande partie de son histoire, un espace-temps de brassage des divers groupes sociaux. Bien que des traditions dites savante et « populaire » aient sans cesse coexisté, la stratification des places dans l'espace théâtral (entre loges et parterre, par exemple) montre néanmoins que, si les groupes « non privilégiés » ont toujours été distingués des élites, tous deux ont cependant fait partie intégrante du public. Le théâtre s'adressait au peuple qui

constituait son public potentiel. Tant qu'il conserve une place centrale comme pratique de divertissement, la distinction entre les publics tend à être occultée. C'est que l'ordre établi, en le contrôlant ou en le finançant, tend aussi à lui faire relayer son projet politique ou idéologique.

C'est encore le cas au XVIII^e siècle, lorsque la bourgeoisie lui fait véhiculer ses valeurs tandis que le théâtre évolue ensuite vers une forme quasi industrielle au XIX^e siècle. Le public alors se diversifie, notamment avec les classes laborieuses qui viennent grossir la population des villes. L'offre de spectacles se module sur cette diversité pour répondre à la demande de divertissement. Mais à partir du moment où le théâtre prend en compte la diversité de la demande et cible son public, la stratification sociale se fait plus déterminante. Elle concernera les espaces où faire spectacle — avec l'apparition du music-hall, par exemple — comme les esthétiques. Dans ce contexte, l'idée de toucher le peuple devient problématique.

Car le public, tant qu'il n'est pas prédéterminé ou préconstruit, est en quelque sorte une contiguïté du peuple pris comme entité politique. Mais que se passe-t-il s'il se fragmente et se diversifie ? Lorsque le peuple assemblé au théâtre se décompose et se subdivise en fonction de lieux et d'esthétiques qui, par ailleurs, lui sont explicitement destinés, le motif du public-peuple cesse d'être de l'ordre de l'évidence. Partant, il devient plus métaphorique, et nourrira, dans les formes du mythe ou de l'utopie, nombre de projets théâtraux durant le XX^e siècle. Les aventures de Maurice Pottecher et du Théâtre du Peuple de Bussang, celle de Firmin Gémier et du Théâtre National Populaire, celle de Jacques Copeau et des Copiaus, parmi beaucoup d'autres, continuent aujourd'hui de hanter l'imaginaire socio-théâtral. Elles vont contribuer à faire de la question du « théâtre populaire » un concept aux contours labiles qui excède sans fin toutes les définitions qui en sont tentées.

UN THÉÂTRE DU PEUPLE

Ainsi, lorsque Maurice Pottecher analyse en 1899 le Théâtre du Peuple tel qu'il vient de le créer, en 1895, à Bussang, dans les Vosges, et tel qu'il voudrait le voir se configurer au-delà de cette expérience particulière, on trouve sous sa plume un usage indifférencié des termes « peuple » et « foule ». Selon Pottecher, le Théâtre du Peuple est « destiné à réunir, dans une émotion commune, tous les éléments dont se compose un peuple¹ ». Et l'auteur ajoute que ce théâtre n'a « de raison d'être et de chance de vie que s'il recrée véritablement une fraternité entre les spectateurs de toutes classes ; si, de tous ces hommes, sympathisant un moment par la force créatrice de la poésie, et sous l'effet de ces courants nerveux

1. Maurice Pottecher, « Le Théâtre du peuple », dans *Théâtre populaire, enjeux politiques de Jaurès à Malraux*, sous la direction de Chantal Meyer-Plantureux, Burxelles, Complexe, 2006, p. 29.

qui composent l'âme collective de la foule, ceux-ci communiquent aux autres de leur intelligence, ceux-là de leur sincérité² ».

Mais la confusion qui entoure ici la conception du peuple vient en fait servir une conception du théâtre, elle bien précise, et qui vise au final à faire advenir le théâtre populaire comme catégorie tant artistique qu'institutionnelle. C'est en ce sens qu'on peut entendre l'insistance à maintenir le Théâtre du Peuple à l'écart de la politique à laquelle il risquerait de se trouver bien vite asservi. Ni « succursale d'un lieu de réunion ou d'une tribune politique³ », ce théâtre se doit d'être d'abord un art et, comme tel, de refuser toute dépendance à un facteur hétéronome. Affirmant d'emblée l'autonomie de l'art théâtral, Pottecher entreprend alors de construire le modèle du théâtre populaire. À partir de son expérience de Bussang, il élabore le Théâtre du Peuple tel qu'il pourrait se déployer, non seulement en province, mais aussi dans la capitale, Paris.

Cela implique de prendre en compte l'ensemble des facteurs par lesquels s'organise le fait théâtral. En premier, et comme il s'agit de ré-unir le plus grand nombre, l'architecture doit être repensée contre le théâtre bourgeois du XIX^e siècle qui, avec son parterre, ses loges et ses amphithéâtres génère des inégalités dans le public. L'amphithéâtre antique servira ici de référence. Archétype d'un théâtre totalement partie prenante de la vie de la cité, le théâtre de la Grèce antique fournit aussi les repères pour l'organisation concrète et le fonctionnement du théâtre populaire. Outre l'architecture, le moment dans lequel faire théâtre doit être revu. Des spectacles présentés chaque soir comme une distraction quotidienne ne peuvent concerner qu'un public de privilégiés « toujours en fête » tandis que le peuple « a d'abord à gagner son pain⁴ » et, ensuite, en « récompense du travail » à jouir de la fête. Dès lors, la fête à laquelle invite le théâtre populaire doit se dérouler à des moments symboliques de la vie collective. En ce sens, la temporalité sert également un objectif d'unité, manière, dans un même mouvement de consolider, sinon de construire, le « peuple ». Et tandis que, l'enseignement du Conservatoire étant invalidé pour ses dimensions trop traditionnelles et conventionnelles, une nouvelle École s'avère nécessaire pour former les acteurs de ce théâtre, la programmation et le répertoire doivent également faire l'objet d'une refondation.

Ces deux points sont emblématiques, non seulement en ce qu'ils posent des questions récurrentes dans tous les cas de croisement du théâtre et du politique (au sens large), mais aussi parce qu'ils réfractent des représentations et des valeurs qui permettent de mieux circonscrire la conception du peuple qui est ici en jeu. Si l'opposition au théâtre bourgeois implique de manière assez évidente de

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 37.

renouveler le répertoire et de présenter des pièces nouvelles (comme le réclame à la même époque également André Antoine, en quête d'un théâtre naturaliste), l'impératif d'unité (« les spectateurs de toutes classes ») complexifie considérablement la donne. En outre, Pottecher semble chercher à composer avec une perspective anthropologique liée à son action à Bussang et une perspective plus universelle sous-tendue par son dessein de constituer le théâtre populaire en catégorie de politique culturelle.

Si donc, le « théâtre de campagne » se doit de prendre largement en compte les « faits locaux » et les « mœurs locales » dans le but notamment de recréer un sentiment d'appartenance au « sol natal », le théâtre populaire à Paris devrait traiter de sujets plus généraux car il viserait, assemblée dans la salle, une « humanité plus large ». Pottecher programma et écrivit pour le Théâtre du Peuple de Bussang un répertoire effectivement inspiré par la culture locale, celle du terroir, et il convia les habitants à participer aux spectacles. Quant aux œuvres de portée plus générale, l'auteur se retranche derrière les prescriptions de Michelet pour des sujets tirés de l'épopée nationale tout en postulant l'arrivée immanquable d'une pléthore d'œuvres nouvelles. La tâche d'opérer des choix parmi ces œuvres reviendrait à un jury de « professionnels » (« des personnalités ayant, par définition, une compétence artistique supérieure à celles des comédiens et des directeurs⁵ ») mais aussi, et à part égale, à des citoyens non spécialistes tirés au sort. Il est ici intéressant de remarquer la distinction que Pottecher opère quant aux deux parties d'un tel jury :

On lirait, écrit-il, la pièce devant cette assemblée; les artistes apprécieraient dans les œuvres les qualités artistiques, la forme, l'originalité de pensée et d'exécution, et ne laisseraient point passer une œuvre entièrement dénuée d'idées et de style; les autres indiqueraient naïvement, parmi ces pièces, celles dont l'intérêt dramatique les aurait le plus émus⁶.

À travers l'exposé de tels critères de jugement, on voit ici se dessiner une représentation dichotomique entre des citoyens éclairés même, et c'est important, s'il ne s'agit ici que des « règles de l'art », et une autre fraction du peuple assimilée à une source de « rires et de larmes⁷ », limitée au monde de l'émotion. Et cette dichotomie, il appartient au théâtre populaire de la dépasser en se posant comme un espace de synthèse et de réunion. Mais il ne s'agit pas d'un lieu simplement inscrit dans la cité, auquel cas, il s'apparenterait à une de ces tribunes politiques présentées comme étrangères à l'art. Le théâtre populaire doit bien plutôt se tramer dans la vie de la cité voire même tisser la vie de la cité tant on retrouve ici décliné le mythe du théâtre grec antique fondateur de la démocratie. Cependant,

5. *Ibid.*

6. *Ibid.* p. 38.

7. *Ibid.*, p. 30.

le projet de Pottecher ne s'appuie pas sur une métaphore et est bien sous-tendu par une conception du théâtre comme pratique sociale. C'est donc parce qu'il se doit d'être éducateur que le théâtre populaire prend place dans le corps social démocratique. Voici ajouté le schème qui parachève le projet d'un théâtre populaire conçu comme institution. Si, en effet, comme l'école, le théâtre populaire se fait vecteur de l'éducation populaire, un des fondements de l'idéal républicain, il vient prendre place dans une structure qui justifie et nécessite la subvention publique.

On le voit, le projet de Théâtre du Peuple, tel qu'il est défendu par Maurice Pottecher, retrouve les grands motifs fondateurs d'une conception progressiste de la société qui traversera tout le XX^e siècle, s'actualisant à différents moments dans des politiques sociales et culturelles. Mais il reste sous-tendu par une conception du peuple représenté dans les formes quelque peu mythiques d'un corps émotif. Également tenue pour une source éternelle de l'art, l'émotion est ici vue comme une caractéristique déterminante du peuple et, en un sens, comme le pendant positif d'une vacuité intellectuelle, voire morale, que la mission éducatrice vise à combler.

UN THÉÂTRE POUR LE PEUPLE, UN PEUPLE POUR LE THÉÂTRE

En 1903, dans la préface de son essai *Le Théâtre du peuple*, qu'il dédie à Maurice Pottecher, Romain Rolland, infléchit cette conception du « théâtre du peuple » lorsqu'il écrit qu'« il s'agit d'élever le Théâtre par et pour le Peuple. Il s'agit de fonder un art nouveau pour un monde nouveau⁸ ». L'auteur définit alors un projet de type révolutionnaire qui vient s'inscrire lui aussi en opposition au théâtre bourgeois. Le projet de Rolland est radical dans la mesure où il vise une action dans le monde de l'art (contre le théâtre « bourgeois ») concomitante à une action politique dans la société : « faire sortir de cette force nouvelle, le peuple, une forme d'art nouvelle, un théâtre nouveau⁹ ». Un tel projet passe par l'élaboration de nouvelles règles dramaturgiques et matérielles mais celles-ci restent relatives et susceptibles d'être transformées car, écrit Rolland, « Un art populaire est mobile par essence. Non seulement, le peuple ne sent point comme l'élite ; mais il y a toutes sortes de peuples : celui d'aujourd'hui, celui de demain ; celui de la ville ou d'un quartier, celui d'un autre quartier ou d'une autre ville. Nous ne pouvons prétendre qu'à établir une moyenne, applicable au peuple de Paris et à l'heure présente¹⁰. » Ce théâtre, sans cesser d'être un délassement, doit surtout stimuler le « peuple », l'inciter à agir, en lui fournissant l'énergie du combat et

8. Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, édition préfacée et annotée par Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, Complexe, 2003, p. 27.

9. *Ibid.*, p. 30.

10. *Ibid.*, p. 96.

l'éclairer en lui apportant de la joie et de l'intelligence. Ainsi, en dépit du relativisme dont il prend la précaution, Rolland témoigne d'une vision préconçue du peuple non exempte de stéréotypie : le peuple a besoin d'action (« des êtres simples et sains n'ont, d'ailleurs, pas de joie complète sans l'action¹¹ »), il cherche le divertissement pour compenser une vie triste, sa pensée « est d'ordinaire au repos, tandis que son corps travaille¹² ». Et c'est sur le négatif d'une telle représentation qu'il édicte, en positif, les règles du théâtre populaire : « de larges actions, des figures aux grandes lignes, vigoureusement tracées, des passions élémentaires; au rythme simple et puissant; des fresques, et non des tableaux de chevalet; des symphonies, et non de la musique de chambre. Un art monumental, fait pour un peuple, par un peuple¹³ ». À noter que l'idée d'un art « *par un peuple* » reste ici assez théorique et plutôt de l'ordre de la métaphore car Rolland se montre rétif à la participation d'amateurs au processus de création théâtrale, du moins à Paris. Cette question de la participation du « peuple » au processus théâtral reste, aujourd'hui encore, un « point aveugle » dans les formes de théâtre populaire expérimentées.

Nonobstant, dix ans après la parution de son ouvrage, lorsque Rolland rédige en 1913 une préface pour la deuxième édition, c'est le projet même de « théâtre du peuple » qui semble devenu davantage problématique. Si le fondement d'une opposition de classe au théâtre bourgeois demeure, c'est plus largement la question du peuple qui est mise en exergue : « Depuis, l'expérience nous a contraints à voir qu'un art du peuple ne fleurit pas aisément d'une vieille terre, dont le peuple s'est laissé peu à peu conquérir par les classes bourgeoises, pénétrer par leurs pensées, et n'a pas de désir plus vif que de leur ressembler¹⁴. » Rolland prône dès lors un renouvellement qui toucherait d'abord et en priorité le peuple. À cette fin, il en appelle, avec les accents lyriques caractéristiques de l'époque qui va entrer dans la Première Guerre Mondiale, à la fois au patriotisme (« notre France ») et à la « jeunesse héroïque ».

Mais concernant le « théâtre du peuple », l'ambivalence commence ici à se révéler. Elle s'enracine surtout dans la fonction unificatrice assignée au théâtre qui relève aussi bien de l'idéologie de l'ordre en place que du projet révolutionnaire. Dès lors que le peuple se fait introuvable en tant qu'unité préconstruite, l'art, et singulièrement le théâtre, peut être chargé de le constituer. Mais entre une construction toute institutionnelle, celle de l'État, et une construction qui, sans abandonner l'idéal d'unité, tente de le concilier avec l'optique révolutionnaire, la ligne de partage est nette. Aussi, lorsqu'il commente son texte pour la deuxième

11. *Ibid.*, p. 97.

12. *Ibid.*, p. 98.

13. *Ibid.* p. 103.

14. *Ibid.*, p. 25-26.

édition, Rolland ne manque-t-il pas de souligner dans une note que : « Le temps a donné raison à nos méfiances. La mainmise de l'État sur les projets de théâtre du peuple a eu pour effet infaillible d'étouffer ces projets, en les dénaturant¹⁵. »

UN THÉÂTRE POPULAIRE

Avec le temps, mais surtout avec l'autonomisation croissante du théâtre, le croisement du public et du peuple laisse donc toujours davantage se dessiner un espace vide, labile et ambivalent. Si l'adéquation entre les réalités que recouvraient les deux concepts reste une quête à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, elle n'en constitue pas moins un véritable projet visant à transformer la notion même de théâtre qui domine l'époque. Sans doute l'autonomisation des mondes, le théâtre et la politique, voire la politique culturelle encore très relative mais néanmoins en gestation, n'est-elle pas étrangère au regard lucide de Rolland lorsqu'il constate la dissociation croissante du public et du peuple. Car, en ce début de XX^e siècle, il devient de plus en plus évident que la politique aussi a besoin de public. Échappant toujours plus au statut de pré-construction, le public-peuple, acteur ou spectateur du théâtre, semblera un temps se perdre dans une réduction, le théâtre pour et par les ouvriers et les divers avatars de théâtres prolétariens, ou dans un motif plus trouble, celui du théâtre pour les masses, qui, par les récupérations totalitaires dont il fera l'objet, va se trouver assez vite invalidé.

Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que l'articulation du public et du peuple va être stabilisée dans une catégorie juridique et institutionnelle. La politique de démocratisation culturelle va en effet opérer un recadrage et instituer la notion de « théâtre populaire » sur des fondements redéfinis. Dans le contexte de l'immédiat après-guerre, l'art et la culture, et spécifiquement le théâtre en tant qu'art vivant, vont être considérés comme des facteurs potentiels d'une unité à recomposer, voire à construire. L'assemblée à laquelle s'adresse le théâtre peut, dans cette optique politique en vigueur tant en France qu'en Belgique, être assimilée à l'ensemble des citoyens du pays et même au-delà, dans l'utopie d'une paix mondiale. En France comme en Belgique, le théâtre est vu comme un bon vecteur de diffusion d'un imaginaire commun susceptible de renforcer un sentiment d'appartenance malmené par la guerre. En outre, le théâtre peut, à terme, faire rayonner le pays dans le concert des nations. Dans le cadre d'une politique de démocratisation qui touche ou a déjà touché l'enseignement et la lecture, le théâtre se voit confier une mission que l'on peut, comme le fera résolument Jean Vilar, assimiler à celle d'un service public. Si l'idée de faire du théâtre un service public ne s'impose pas sans mal en raison de la réputation d'immoralité encore peu ou prou associée à cet art, elle prend corps en France par l'obstination

15. *Ibid.*, p. 167, note 3.

conjointe de Jeanne Laurent, sous-directrice aux spectacles et à la musique à la Direction générale des arts et des lettres au sein du Ministère de l'Éducation Nationale, et de Jean Vilar, acteur et metteur en scène qui a attiré l'attention des pouvoirs publics en créant, en 1947, le Festival d'Avignon, prémisses notoires de la décentralisation théâtrale. En acceptant en 1951, la proposition de Jeanne Laurent de prendre la direction du Théâtre National du Palais Chaillot, Vilar va contribuer puissamment à construire la catégorie de théâtre de service public dans une équivalence avec la notion de « théâtre populaire ». Il rebaptise en effet ce navire de 2700 places « Théâtre National Populaire » (TNP) et y réfléchit sans discontinuer aux questions d'accessibilité, de répertoire, de jeu et de mise en scène jusqu'en 1963, date à laquelle il quitte Chaillot.

Comme le rappelle Marion Denizot¹⁶, la notion de service public est une notion de droit administratif. Conçue comme une réponse à un besoin d'intérêt général, elle repose sur des critères que le « théâtre populaire » prendra lui aussi en compte. L'articulation des objectifs de permanence, de continuité et d'égalité d'accès vont en effet structurer l'œuvre de Vilar qui, en référence au théâtre grec antique, prône un théâtre qui réunit, qui assemble. Ce faisant, Vilar s'oppose au théâtre à l'italienne, emblème d'un « théâtre bourgeois », qui divise en espaces sociologiquement marqués (« poulailler », loges...). Ayant à faire fonctionner, sans créer de déficits — dont il serait rendu personnellement responsable —, un théâtre de 2700 places, il fait de l'égalité d'accès un fondement de sa démarche institutionnelle comme de son travail artistique.

Si l'accessibilité suppose une réflexion sur la situation géographique du lieu théâtral ainsi que des lieux de vie et de travail du public, elle implique aussi de faire tomber des barrières plus symboliques, financières et culturelles au sens large. On a beaucoup commenté les mesures concrètes prises par Vilar pour faciliter l'accès au théâtre¹⁷. Rappelons simplement ici que ces mesures visaient tout autant l'accueil du public avec des horaires de spectacle adaptés pour que le spectateur-travailleur puisse rentrer plus tôt chez lui, tandis qu'arrivé au théâtre après son travail, il pouvait aussi se restaurer sur place. Par ailleurs, le pourboire fut aboli ce qui supprimait un usage intimidant pour qui ne connaît pas les codes. Une plus grande diversité sociale de spectateurs fut également visée à travers les comités d'entreprises, les comités de spectateurs et les mouvements de jeunesse entre autres qui devaient permettre la création d'un réseau lié au TNP. Corrélativement, un effort permanent de démythification de l'institution fut poursuivi dont l'histoire retient surtout les week-ends festifs et les possibilités, pour le spectateur, de rencontrer des acteurs vedettes, tels Gérard Philipe ou Jeanne Moreau.

16. Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2010.

17. Voir notamment à ce sujet les nombreux travaux de Laurent Fleury et ceux de M. Denizot.

La notion de service public sous-entend en outre un critère de permanence que Vilar prend en compte à travers la problématique du répertoire. Dans la construction de la catégorie de « théâtre populaire » ici à l'œuvre, l'enjeu est moins explicitement de toucher un « nouveau » public que de favoriser l'accès du théâtre à un public potentiellement existant. On voit donc en quoi le peuple, compris comme l'ensemble des citoyens, reste ici implicite, sous-entendu, dans la notion de public. Dès lors, la question du répertoire se pose moins en termes de renouvellement (puisque'il ne s'agit pas d'un public nouveau) qu'à partir de la mission de rendre accessible un théâtre qui soit, pour le résumer en un concept, émancipateur. Cela implique des choix de programmation mûrement réfléchis mais aussi abondamment débattus. Vilar tente de trouver un compromis, un moyen terme, qui sera par la suite beaucoup critiqué mais qui participe néanmoins pleinement de la construction du théâtre populaire comme catégorie institutionnelle. Il écrit ainsi :

Pour appâter ce public, nous ne céderons pas au choix d'œuvres faciles. Le sirop laisse des nausées. Nous tenterons cependant de ne pas aller à lui avec des œuvres absconses, encore que la littérature d'aujourd'hui y cache et découvre parfois des joyaux. Il nous faudra cependant défendre des œuvres difficiles¹⁸.

Concrètement, la programmation englobe des œuvres comme *Le Cid* de Corneille, *Mère courage* de Brecht, *Le Prince de Hombourg* de Kleist ou *L'Avare* de Molière, mais aussi des pièces de Henri Pichette, Jean Vauthier ou des auteurs du « nouveau théâtre » qui sont alors loin d'être reconnues. Quand le public semble ne pas « suivre », la pièce n'est pas abandonnée mais retravaillée à l'instar de *Mère courage* qui fit l'objet de coupures car la pièce avait été perçue comme trop longue.

On le voit, face à ce public large et « populaire » dont il dit « qu'il adore tout bonnement pouvoir admirer¹⁹ », Vilar assume de livrer des balises. S'il évoque le motif de la « communion dramatique » retrouvant là une vision quasi mystique du théâtre, il n'en défend pas moins l'idée de donner une « leçon de courage au quotidien des gens ». Mais, dans cette optique, et au-delà du partage d'un patrimoine commun, programmer des textes du passé relève pour lui d'une démarche quasi méthodologique car il s'agit de générer l'historicisation : « nous ne faisons rien, nous ne tentons rien qui ne se veuille tributaire du passé²⁰ » écrit Vilar. Si l'on peut lire ce parti-pris comme un attachement au répertoire garant d'un universalisme humaniste, on peut également y voir une voie pour l'émancipation du public-peuple. On rappellera à cet égard l'importance que l'historicisation peut prendre chez des penseurs soucieux d'une théorisation critique et

18. Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard, NRF, 1986, p. 146.

19. *Ibid.*, p. 165.

20. *Ibid.*, p. 151.

émancipatrice. Ainsi, pour Pierre Bourdieu, « la science sociale, qui est condamnée à la rupture critique avec les évidences premières, n'a pas de meilleure amie pour l'opérer que l'historicisation qui permet de neutraliser, au moins dans l'ordre de la théorie, les effets de la naturalisation, et en particulier l'amnésie de la genèse individuelle et collective d'un donné qui se donne toutes les apparences de la nature et demande à être pris pour argent comptant, *taken for granted*²¹. » Et le sociologue de souligner que « pour ne pas être l'objet des problèmes que l'on prend pour objet, il faut faire l'histoire sociale de l'émergence de ces problèmes, de leur constitution progressive, c'est-à-dire du travail collectif — souvent accompli dans la concurrence et la lutte — qui a été nécessaire pour faire connaître et reconnaître ces problèmes comme légitimes, avouables, publiables, publics, officiels : on peut penser aux problèmes de la famille, du divorce, de la délinquance, de la drogue, du travail féminin, etc.²² ».

Dès lors, si le fait de fonder la démocratisation théâtrale sur l'accès au répertoire et sur sa diffusion a pu être dénoncé à la fin des années 1960 comme une façon de servir et de perpétuer l'idéologie bourgeoise logée dans les « grandes œuvres », on peut cependant déceler chez Vilar un véritable souci de méthode visant à fournir une assise et des balises à la responsabilité qu'il entend assumer. En insistant sur l'historicité du théâtre, il ouvre une voie de recherche quant au théâtre populaire et plus spécifiquement, quant au type de relation au public-peuple qu'il conviendrait de construire.

LE METTEUR EN SCÈNE EN MÉDIATEUR

En faisant jouer le répertoire, peut-être moins dans la perspective de l'idéologie du Beau émancipateur en soi, que comme support de l'historicisation, Vilar fait émerger l'existence d'une tension entre l'œuvre et le monde du public assemblé dans la salle. Il produit l'espace d'une mise à distance, d'une possible comparaison. Et cet espace labile, jamais circonscrit ni fixé, devient le lieu même du metteur en scène et, plus largement, de l'artiste tel que le conçoit Vilar. Loin donc d'orienter le public-peuple avec des œuvres susceptibles de lui enseigner un certain nombre de valeurs ajustées à celle de l'État bourgeois, mais sans céder aux reproches de ceux qui, comme Sartre, trouvent ses choix trop prudents et peu susceptibles de toucher un public ouvrier, Vilar semble se tenir à l'écart de la posture de l'intellectuel guidant le peuple. S'il reste éminemment attaché au texte et à l'auteur, en accord avec le textocentrisme qui domine le théâtre français jusqu'à la fin du XX^e siècle, il se pense sans doute trop comme un « régisseur », un artisan de la scène, pour revendiquer pour lui-même cette posture en surplomb. Peut-être faut-il des mythes, mais les œuvres se chargent de les proposer sans que

21. Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 217.

22. P. Bourdieu, *Réponses*, Paris, Seuil, 1992, p. 210.

l'ensemble du dispositif théâtral, institution comprise, n'ait à y superposer les siens.

Pour Vilar, faire entendre l'œuvre implique moins de livrer une vérité que de projeter des personnages et des problèmes dans l'espace public, de les mettre littéralement dans le jeu. Et cela, sans « déguiser » leur caractère historiquement situé par des lectures ou des actualisations, ce qui sollicite dès lors l'intelligence critique du spectateur. En ce sens, la responsabilité du passeur implique la responsabilité du récepteur (le public-peuple). Mais, ni strictement appel à la connaissance, ni à l'habileté intellectuelle ou au rationalisme exacerbé, cet appel à l'intelligence critique est avant tout un chemin à construire ensemble, public et artiste, bien plus qu'un enchaînement de compétences préexistantes et préconstruites.

C'est dire combien, dans cette conception du théâtre, le principe d'un espace tiers s'avère fondamental. Au final, en effet, c'est moins le contact avec l'œuvre qui s'avère émancipateur, que sa mise en jeu dans l'espace public. L'œuvre, ici considérée comme le texte dramatique, existe indépendamment du dispositif théâtral et des conditions de sa réception. Elle peut toucher la sensibilité du spectateur, atteindre en lui l'émotionnel. Cela n'implique, pour l'institution théâtrale, que de donner l'accès, d'établir le contact, un travail exigeant certes, mais où l'implication de la responsabilité reste limitée. La plus grande responsabilité du théâtre de service public, réside en revanche dans la mise en tension de l'œuvre dans l'espace public. Là se manifeste tout l'engagement du metteur en scène-directeur tel que l'incarna Jean Vilar.

Le postulat selon lequel le théâtre doit être « de son temps », prend alors une valeur fondatrice pour le théâtre populaire. « Toute façon de faire du théâtre, écrit Vilar, n'est pas fixée à jamais, ne peut être sacro-sainte. L'artisanat scénique, aussi bien que la façon d'être des acteurs sur la scène subit les remous de l'histoire. Notre métier, comme toutes les techniques (et l'art du théâtre est une technique qui se renouvelle avec les générations), est un incessant devenir. Rien n'y est constant. Rien n'y est fixe. Ici comme ailleurs. L'artiste qui pense que de lui seul, de sa propre réflexion, dépend son propre style ne met à jour qu'un style passager, éclatant peut-être une fois, deux fois, etc., mais qui porte le germe d'un vieillissement rapide. Il n'est pas de métier qui porte plus au narcissisme, et où le narcissisme ne porte plus de tort²³. »

L'équilibre entre le poète, l'œuvre, le public, les techniciens et les interprètes, par lequel advient le phénomène théâtral, est dès lors appelé à être sans cesse rompu et sans cesse reconstruit. Là réside, selon Vilar, une dynamique intéressante pour le théâtre car cette instabilité « déjoue les tics, les trucs, les scléroses » potentiels de l'artiste. Comme metteur en scène, Vilar prône donc la totale liberté de l'acteur dans la recherche de son personnage. Si, en effet, le metteur en

23. J. Vilar, *op. cit.*, p. 88-89.

scène venait à imposer des diktats, il figerait une représentation et briserait l'accès, chaque fois renouvelé de l'acteur à son rôle. Un renouvellement incessant qui facilite aussi l'accès du public à des rôles difficiles.

On le voit, une certaine pratique expérimentale est de mise chez Vilar qui, par ailleurs, se veut le serviteur de l'auteur lui aussi totalement libre. Or, confronté à ces libertés, le public-peuple pourrait être dépassé, il pourrait ne pas suivre, ne pas comprendre. Et c'est précisément là qu'intervient le metteur en scène qui orchestre l'ensemble des éléments dans la limite imposée par le rapport au public-peuple. Ce faisant, et dans cette contrainte, il forge son espace propre et son style.

Chez Vilar, le public-peuple devient ainsi un partenaire, un « autre » certes situé dans un espace différent et doté de compétences différentes, mais radicalement indispensable au « faire théâtre ». Conçu comme une pratique sociale par Vilar lui-même, le théâtre ne reste pas séparé des mouvements de la société, et est donc à situer résolument du côté de l'impermanence et de la recherche. Reste que, artistes et public-peuple évoluant par ailleurs dans une certaine autonomie (Vilar prend à sa façon en compte l'autonomisation des champs caractéristique de la modernité), il s'agit de construire l'articulation. Celle-ci résulte des conditions d'accès au théâtre (lieux, horaires, prix des places...) mais elle est aussi déterminée par une forme d'interaction. Et là réside sans doute la part la plus délicate, la plus subtile, de la construction d'un théâtre populaire. Car, si Vilar semble rester attaché à un certain sens de l'éthique (il multiplie le champ lexical lié à la leçon et à la vérité), son discours et son action restent résolument marqués par la dialectique. Cette mise en tension, ce mouvement de rupture et de reconstruction permanents sont vus par lui comme éminemment politiques. Dans son optique en effet, le public-peuple est partie prenante du théâtre conçu comme processus. C'est avec lui que les textes programmés feront surgir les contradictions du temps et que celles-ci se transposeront dans l'espace-public, ce qui demeure bien la finalité d'un théâtre populaire. C'est là précisément, lorsqu'éventuellement, on accuse le TNP de programmer avec Kleist un nazi ou avec Brecht, un communiste, que s'exerce l'effet d'un tel théâtre : la participation au jeu démocratique²⁴.

Mais, pour que le public-peuple puisse devenir un partenaire, un travail d'élaboration d'un espace commun doit être accompli. Telle est l'œuvre et la responsabilité du metteur en scène que de construire cet espace à travers le choix des œuvres programmées, les informations livrées à propos de celles-ci (les textes des spectacles publiés dans les programmes formeront une collection des Éditions

24. On trouve chez Vilar, un attachement à cette notion de jeu social que théoriseront notamment Bourdieu. Vilar revendique en effet de « jouer le jeu », notamment à l'égard du monde politique. Participant pleinement de l'institution — et y étant positionné de façon centrale —, il assume les règles qu'il n'a pas édictées, essaie de les apprendre et d'en jouer puis, éventuellement, de les transformer, tout en précisant : « mais nous ne trichons pas aux cartes ».

L'Arche) et l'interprétation des textes des auteurs. C'est donc en travaillant à la fois sur l'émission et sur les conditions de réception que Vilar cherche à faire du public-peuple un partenaire égalitaire. Ensuite, c'est ensemble que, faisant théâtre, ils se déportent dans l'espace public pour y être mis en jeu. Ainsi, sans rien dénier de l'autonomie de l'art qu'il n'instrumentalise pas, Vilar élabore le théâtre populaire comme une sorte de paradigme. En postulant un mouvement de « révolution permanente » de toutes les dynamiques qui y sont à l'œuvre (relation acteur-rôle, relation public-œuvre, relation du metteur en scène avec toutes les composantes du « faire-théâtre »), il donne à penser que nous ne serions jamais que face à une actualisation éphémère, appelée à être dépassée en fonction du mouvement de la société.

Mais il fonde cependant l'édifice sur un certain nombre de structures ou de paramètres au rang desquels le public serait un axe majeur. Il contribue ainsi à co-fonder un espace intermédiaire que l'on pourrait associer à celui du chœur de la tragédie antique, un modèle resté vivace pour Vilar. Personnage collectif fortement codifié, occupant l'orchestra, un lieu spécifique situé entre la scène où évoluent les protagonistes et l'assemblée des citoyens-spectateurs, le chœur antique, comme le précise Jean-Pierre Vernant, n'est pas le peuple. Il n'incarne pas la cité mais fait entendre une voix tierce, propose une voie médiane.

Et cette comparaison permet de conclure que le peuple qui est en jeu dans le théâtre populaire de Jean Vilar, se fait largement incernable. Si sa place est centrale dans ce théâtre, c'est en tant que public tandis que ce qui, de ce public, constitue le peuple reste de l'ordre de la représentation. Ainsi, Vilar assume-t-il d'aller chercher ce peuple dans les usines tandis qu'il œuvre à désembourgeoiser le théâtre pour le rendre à tous. Et si, comme le souligne Bernard Dort²⁵, il réduit l'imagerie au strict minimum, c'est dans une croyance à l'universalisme du mot, du verbe, contre le caractère trop relatif de l'image.

Ce que suggère au final cette case vide du peuple est peut-être que ce dernier est tout entier à construire (comme y enjoignait Romain Rolland) et que, en se reportant dans l'espace public, le théâtre populaire peut participer à cette construction. Et tel qu'il en actualise une représentation en misant sur la participation d'un public-peuple à un espace tiers, le TNP de Jean Vilar réfracte un « usage du peuple » à situer du côté d'un humanisme progressiste non dogmatique ni doctrinaire. Pas plus que le théâtre, le peuple ne peut être fixé, figé car tous deux sont partie prenante du procès social.

Mais, parce que Vilar ne se défile pas et entend assumer la responsabilité dans les limites qu'il rappelle sans cesse, ses écrits permettent de dégager des valeurs fondatrices organisant les régimes d'action, artistiques comme politiques.

25. Bernard Dort, « L'œuvre de Vilar : une utopie nécessaire », *Cahiers Théâtre Louvain*, 56-57, 1986, p. 28-36.

Il forge, on l'a dit, une véritable méthodologie susceptible de mener à l'émancipation de chacun :

Ce très vrai théâtre aiguise l'esprit critique de son assemblée. Il incite celle-ci à participer à la tâche merveilleuse entreprise par les artistes et le directeur. Ce théâtre provoque en chacun le goût familial, quotidien du savoir du raisonnement simple et juste. Il incite telle spectatrice, tel spectateur à ne pas céder, l'âge venant, à ses angoisses, à ses faiblesses, à ses fautes. Ce théâtre provoque chacune et chacun, par la beauté du spectacle alliée à l'intérêt profond et humain de la leçon, à ne pas désespérer, à résister aux maux et au mal et, en tout cas, à avoir confiance en son propre jugement, à contrôler par soi-même, "sur pièce", la qualité de ce jugement²⁶.

En dépit des accents éthiques, on trouve ici un appel à l'esprit critique, à l'amour du savoir, au raisonnement, à la maîtrise de soi, et à la confiance dans son propre jugement une fois acquis le processus de vérification de ce jugement. Et c'est à partir de ces critères que Vilar entend faire du public-peuple le partenaire du procès théâtral et, partant du procès démocratique.

CONTRE L'ESTHÉTISATION DU PEUPLE, L'ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE POPULAIRE

Mais si, comme l'analyse Laurent Fleury, Vilar, en institutionnalisant la catégorie de « populaire », réalise bel et bien « une fiction sociale²⁷ », son action consiste cependant davantage à instituer le « théâtre populaire » comme catégorie au sein du monde théâtral et ce, au prix de multiples rapports de force, de luttes et de contestations. Vilar eut, en effet, sans discontinuer, à se défendre, à expliquer, à convaincre de l'objectivité de son projet qui se profilait au fond dans une certaine singularité. En refusant de se fonder sur une préconstruction du peuple et en tenant le public-peuple — à qui, lui, comme artiste, il a affaire —, comme une instance en permanente construction et reconstruction, Vilar s'exposait évidemment à la critique et aux tentatives de récupérations.

La controverse avec Sartre en 1955 à propos du public ouvrier est bien documentée tandis que beaucoup de recherches reviennent sur la réception par la presse des spectacles de Vilar. Cécile Falcon²⁸ évoque ainsi les réactions de la critique à la mise en scène de *La Mort de Danton* de Büchner au TNP en 1953. La chercheuse rappelle d'abord le rejet de la critique dans la presse de droite par « germanophobie », Vilar ayant déjà programmé Kleist et Brecht. Mais les attaques de la presse communiste éclairent davantage le projet de Vilar. Car c'est

26. J. Vilar, *op. cit.*, p. 95.

27. Laurent Fleury, « Le peuple de Vilar : mythe ou réalité ? », *Théâtre populaire et représentations du peuple*, sous la direction de Marion Denizot, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2010, p. 132.

28. Cécile Falcon, « Peuple et héros populaires sur la scène du Théâtre national populaire de Jean Vilar », dans M. Denizot (dir.), *op. cit.*, p. 133-157.

l'image du peuple réfractée par le spectacle que celle-ci fustige, accusant Vilar d'avoir, par le langage, les gestes et les attitudes, caricaturé le peuple, ce pilier mythique de l'idéal révolutionnaire. Or, telle qu'en rend compte l'ensemble de la critique, il semble bien que la mise en scène de Vilar n'ait guère en effet sacrifié à l'idéalisation de ce peuple révolutionnaire. Au-delà du sacrilège pour les communistes, c'était aussi s'exposer au risque d'être taxé de réactionnaire ou à celui d'être récupéré par la pensée sociale dominante. Vilar pourtant ne tergiverse pas et ses écrits montrent qu'il assume la critique et engage le débat en multipliant les arguments.

Mais on remarque que, dans l'ensemble, ces arguments ne portent que sur sa responsabilité artistique. Tout se passe comme si le metteur en scène acteur et directeur voulait la mise en débat de l'œuvre dans l'espace public mais ne prétendait pas au-delà se faire le meneur de jeu de ce débat. Sa mission d'émancipation du public-peuple, Vilar la concevait dans une grande subtilité et partant, une grande complexité, et ne l'assimilait pas à une position dans l'espace politique telle celle de l'intellectuel guidant le peuple. Et lorsqu'il répond aux critiques exprimées par Sartre, c'est d'abord par une contextualisation : s'il n'y a pas assez de public ouvrier au TNP, c'est en raison des conditions de travail de ces derniers :

C'est un problème que j'ai compris lorsque nous avons joué, à Poissy, près des usines Ford : là, les ouvriers ont à faire deux fois par jour quinze kilomètres de route à vélo, avant et après leur travail. Il faut qu'ils se lèvent tous les matins à cinq heures. Comment leur imposer un spectacle en soirée, dans ces conditions ? Si l'on commençait par dégager déjà entièrement le samedi et le dimanche, il pourrait y avoir un public ouvrier. C'est cette réforme qu'il faudrait d'abord pouvoir enlever ; une fois acquise, elle resterait, et le statut du théâtre populaire s'en trouverait élargi²⁹.

On le voit, Vilar limite sa responsabilité. Le théâtre populaire qu'il édifie ne peut exactement être assimilé à un théâtre politique. L'un et l'autre échappent à une définition qui en figerait une hypothétique « essence » et se donnent plutôt comme des paradigmes appelés sans cesse à s'actualiser de manière transitoire, momentanée, en fonction du procès social. Mais le théâtre populaire, à la différence du théâtre politique, ne s'aventure pas à livrer des idées-forces susceptibles de transformer les rapports de forces politiques³⁰. Vilar aspire à une position d'intellectuel qui ne se substitue pas à celle de l'homme politique. Il affirme ainsi cet espace tiers où peut s'opérer un travail de médiation.

29. J. Vilar, *op. cit.*, p. 190.

30. Pour ce développement, voir Nancy Delhalle, *Vers un théâtre politique. Belgique francophone 1960-2000*, Le CRI-ULB-ULg, 2007.

Partant du postulat que le contact avec l'œuvre opère sur la sensibilité du spectateur, Vilar agit sur l'accessibilité. Il travaille sur l'articulation avec le monde social dont procède le théâtre, un lien pourtant intrinsèque mais en partie rompu par le théâtre bourgeois. Il mène ensuite une action d'émancipation fondée sur l'esprit critique, le savoir, l'historicisation et l'autonomie du jugement. C'est armé de cette méthodologie qu'il instaure un espace spécifique de recherche et d'élaboration artistiques. Là, le metteur en scène expérimente — mais en fonction du cadre dicté par le destinataire, le public-peuple — ce qui pourra advenir comme une esthétique du théâtre populaire.

Car, en dépit des récupérations politiques dont le TNP, et le concept même de « populaire », font l'objet en 1960 au grand dam de Vilar, celui-ci œuvre bien à façonner un type de théâtre et à l'imposer dans le champ théâtral. La position institutionnelle du TNP se complète donc d'un positionnement artistique, d'une esthétique, sans cesse reconsidérée, mais conçue à partir d'une série de paramètres explicitement défendus par Vilar. Et c'est du principe fondamental de l'union de la Société et du Théâtre que sera déduite l'esthétique du théâtre populaire.

De ce principe, il découle tout d'abord que le théâtre doit, on l'a dit, demeurer un divertissement pour un public dont une large part de vie est vouée au travail. Si une mission d'éducation transparait inéluctablement des propos de Vilar, elle se fonde dans le projet d'ensemble comme une sorte de contrat éthique ou de ligne idéologique, tandis que l'objectif du théâtre populaire doit rester de « plaire, séduire, réjouir³¹ ». Et cette quête d'un divertissement conçu dans une optique émancipatrice conduit à élaborer un art théâtral sur des principes de clarté et de rigueur. Le sens de l'œuvre dramatique doit en effet être nettement lisible et il revient essentiellement à l'acteur de porter cette tâche. Pour Vilar, le plateau doit donc être relativement nu, à l'instar d'un tréteau, et surtout, exempt de « colifichets », de fioritures et autres « tricherie adroite » destinés à faire image. L'imagination du spectateur n'en sera que davantage stimulée, ouverte par quelques éléments de décors, voire par des peintures de Léon Gischia, et non contrainte par des images préconçues. Et si, des deux supports d'imagination du spectateur, le texte dramatique échappe quelque peu au metteur en scène qui se met à son service, le jeu de l'acteur sera, lui, par contre, l'objet de l'attention et de la recherche.

Pour Vilar, l'acteur du théâtre populaire doit demeurer dans « l'esprit des origines », celui en somme des tréteaux que Vilar actualisa en créant le Festival d'Avignon, et « œuvrer avec rien³² ». Ceci implique surtout une méfiance extrême à l'égard de l'effet et de l'habitude, des « trucs » qui rendent le jeu facile, l'indivi-

31. J. Vilar, *op. cit.*, p. 147.

32. *Ibid.*, p. 315.

dualisent fortement mais le font aussi vieillir très vite. Cependant, dans sa recherche et sa quête de renouvellement permanent, l'acteur n'est pas laissé à lui-même. Son costume, d'abord, est l'objet d'une attention particulière parce qu'il constitue un attribut essentiel pour le personnage et, pour l'acteur, ce par quoi il se présente au public, une sorte de seconde peau.

Surtout, l'acteur travaille en compagnonnage. Dans le théâtre populaire selon Vilar, l'acteur fait partie d'un collectif et, de surcroît, d'un collectif militant. S'agissant donc de faire « œuvre collective » *de* et *pour* notre temps, l'acteur du TNP a un devoir d'attention et de respect à l'égard de tous les membres de la troupe à laquelle Vilar associe les techniciens, les costumiers, et les administratifs. Cet esprit de collaboration forge le style TNP : sur le plateau, le respect à l'égard des partenaires quelle que soit l'importance de leur rôle mais aussi par exemple, le respect à l'égard des costumes qu'il convient de ménager, la costumière ne pouvant les nettoyer chaque soir.

Vilar étend donc le champ d'application des impératifs définissant l'esprit de troupe et de collectif. Et cet élargissement, ce renforcement, trouve sa justification et partant sa valeur, dans un esprit de militance à l'égard de la cause du « populaire ». Dans cette perspective, Vilar invite les acteurs du TNP à « sortir de ce champ de la solitude peuplée qui est celui d'une compagnie théâtrale permanente³³ » et à concevoir les actions d'animation hors du théâtre, dans les lieux de travail ou de vie du public-peuple, comme partie intégrante de l'élaboration de leur geste artistique. Certes, il faut pour cela acquérir une certaine compétence, une expérience car « s'adresser à des gens au métier difficile, au labeur dur n'est pas chose aisée. Tel d'entre vous qui croit être un bonhomme tout simple se sentira aussitôt très compliqué. Parler à une assemblée populaire sera pour certains la chose la plus ingrate qui soit³⁴ ». Mais, en étant « curieux absolument du mode de vie du citoyen contemporain, de son habitat, de son emploi du temps, de ses colères, de ses souhaits³⁵ », l'acteur enrichira sa sensibilité et sa réflexion, ce qui viendra nourrir son travail.

Orchestrant en ce sens l'ensemble des pratiques en action dans le processus théâtral, le metteur en scène construit en somme la valeur du théâtre populaire. Et une telle opération de valorisation reposant sur des critères objectivables et exigeants s'avère déterminante dans la mesure où le théâtre populaire ne se parachève, ne s'actualise, qu'en se projetant dans l'espace public où il sera mis en débat. Le risque de la critique est donc ici inhérent à une dialectique perçue comme structurante. Car s'il y a une utopie du peuple chez Vilar, celle-ci réside davantage dans le postulat que ce peuple a à se constituer lui-même bien plus

33. *Ibid.*, p. 320.

34. *Ibid.*, p. 318.

35. *Ibid.*, p. 319.

qu'il n'a à être façonné par l'artiste ou l'intellectuel. Et le théâtre populaire servirait en somme cette utopie par une remise en jeu permanente et une méthodologie qui transfèrent la responsabilité au public.