



Le modèle théâtral civique de  
Rousseau dans la réflexion sur le  
théâtre populaire au milieu du XX<sup>e</sup>  
siècle

Pierre Frantz

Publié le 30-09-2019



Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA  
4.0)

## Résumé

L'article examine la fortune, paradoxale à bien des égards, de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* dans la théorie et la pratique théâtrales au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Alors que Rousseau semblait conclure sans appel à la nocivité morale et politique du théâtre, ses idées, rapprochées de celles de Diderot, ont marqué de leur empreinte les réformateurs du théâtre, comme Louis-Sébastien Mercier, au XVIII<sup>e</sup> siècle, ou, à la fin du XIX<sup>e</sup>, Romain Rolland. Ce dernier leur a assuré une postérité dans son propre théâtre, à travers les expériences théâtrales de son époque, celles de Maurice Pottecher à Bussang ou de Gémier, puis, à la Libération, celles de Jean Vilar et du festival d'Avignon. Après la guerre, les souvenirs de Rousseau imprègnent en effet les théories de Jean Vilar et les textes des premiers numéros de la revue *Théâtre populaire*, notamment les articles de Roland Barthes et de Jean Duvignaud. La critique de la salle de théâtre à l'italienne et de l'expérience sociale qu'elle détermine, les propositions de lieux théâtraux vastes et ouverts, comme à Avignon, reprennent en effet les analyses de Rousseau. Après 1954, à la fin de la décennie de 1960 et au début des années 1970, ce sont les théories de la fête qui perpétuent l'influence rousseauiste.

## Abstract

This article examines the fortune, paradoxical in many respects, of the *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* in French theatre theory and practice during the mid-twentieth century. While Rousseau seems to suggest that the theatre is morally and politically noxious, his ideas, similar to Diderot's, have left their mark on theatre reformers, like Louis-Sebastien Mercier (eighteenth century) and Romain Rolland (nineteenth century). The latter assured the posterity of these ideas in his own theater through his own experience of theatre, that is, of Maurice Pottecher in Bussang, of Gemier and, during the Libération, of Jean Vilar and the Festival d'Avignon. After the war, Rousseau's memories permeate Jean Vilar's theories and texts from the first issues of the journal *Théâtre populaire*, particularly in articles by Roland Barthes and Jean Duvignaud. The critique of the social experience determined by Italian-style theatre and its replacement by new experiences in large and open venues (as in Avignon) are based upon Rousseau's thought. The theorist's influence is also palpable when one considers how the *fête* was conceptualized from 1954 until the early 1970s.

Le modèle théâtral civique de Rousseau dans la réflexion sur le théâtre  
populaire au milieu du XX<sup>e</sup> siècle

---

**Mot-clés** : Rousseau, théâtre, Avignon, Vilar, spectacle

**Keywords**: Rousseau, theater, Avignon, Vilar, performance

# Le modèle théâtral civique de Rousseau dans la réflexion sur le théâtre populaire au milieu du XX<sup>e</sup> siècle

Pierre Frantz

« Le TNP [Théâtre national populaire] est donc, au premier chef, un service public. Tout comme le gaz, l'eau, l'électricité » (1975e, 173), déclare Jean Vilar en 1953. Ce type de déclarations, récurrent dans les années 1950, avait alors une portée pragmatique et semblait s'imposer avec force. Sans doute, bien des acteurs de la vie culturelle d'aujourd'hui les considéreraient comme obsolètes, démodées. Certains, au cours des années 1980, ont même affecté de ne voir dans l'idée d'une politique culturelle qu'une marque de l'influence communiste et une sorte de continuité entre l'absolutisme étatique français et une politique marquée par le socialisme. Et sans doute est-il pertinent de relever l'importance, aux yeux des Français, de ce qu'on appelle « la politique culturelle » et de souligner le rôle qu'elle a eu dans l'histoire. On peut l'appréhender aussi bien dans le sens concret de l'action entreprise par l'État dans le domaine culturel, au sens si l'on veut de l'anglais américain « *policy* », que dans le sens de l'importance de la culture dans la pensée politique et la vie politique françaises (au sens cette fois peut-être de « *politics* »). Mais on ne saurait y voir une instrumentalisation du théâtre comme certains l'ont affirmé. Ce qu'entendait Jean Vilar lorsqu'il comparait le théâtre avec le gaz ou l'électricité, c'était l'idée d'un service public au sens du service des citoyens, c'était l'idée d'un théâtre étroitement lié à la vie de la république, d'un théâtre civique. Cette idée est née au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, chez Diderot avant d'être élaborée à nouveau par Louis-Sébastien Mercier. Paradoxalement, la critique rousseauiste, loin de la détruire, lui a donné une forme et un élan durables. Reconfigurée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'idée du théâtre

civique a trouvé dès cette époque, et malgré des éclipses, un développement considérable jusqu'à la décennie 1970-1980.

La publication en 1758 de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* a constitué un événement considérable dans l'histoire intellectuelle du XVIII<sup>e</sup> siècle. Jean-Jacques Rousseau, en publiant une condamnation radicale du théâtre, reconduisait celle que la doctrine officielle de l'Église de France avait constamment formulée, avec plus ou moins de fermeté. Bossuet lui avait donné le plus grand crédit en écrasant de son éloquence le pauvre père Caffaro, qui avait tenté de disculper le théâtre en s'appuyant sur son interprétation des Pères de l'Église. Rousseau, à son tour, mettait toute son éloquence et toute sa dialectique au service d'une opinion nécessairement paradoxale aux yeux des représentants des Lumières : en ciblant le théâtre, il poussait à son ultime limite la critique radicale des arts, manifestée déjà dans le *Discours sur les sciences et les arts*, qui lui avait valu, en 1750, le prix de l'Académie de Dijon et qui avait marqué son entrée sur la scène intellectuelle européenne. S'il réactualise une argumentation déjà connue, s'il l'illustre par des exemples précis empruntés aux meilleures pièces du théâtre classique, l'auteur de la *Lettre à d'Alembert* en change profondément l'économie et la signification, dans la mesure où il la tourne contre tous ceux qui plaçaient dans le théâtre une espérance philosophique et sociale. Voltaire, d'Alembert, Diderot et, avec eux, l'écrasante majorité des intellectuels des Lumières voyaient dans le théâtre l'instrument d'une éducation populaire qui serait de nature à rivaliser avec celle que donnait la religion et le lieu d'une élaboration collective de la pensée. Cette idéologie est précisément celle qui inspirait l'article « Genève » de l'*Encyclopédie*, dans lequel d'Alembert, poussé par Voltaire, conseillait aux citoyens de Genève d'ouvrir enfin une salle de spectacle dans la cité de Calvin et de rejoindre ainsi l'Europe des Lumières. Au-delà de l'attaque contre d'Alembert, Rousseau s'employait à ruiner les arguments que Diderot venait de développer, en 1757, dans *Dorval et moi. Entretiens sur Le Fils naturel*, et qui visaient à réaliser une réforme de l'écriture et de la pratique du théâtre. Le projet de Diderot était en effet organisé en deux volets solidaires, une esthétique nouvelle et une politique du théâtre visant à renouer entre la Cité et le théâtre le lien étroit qui caractérisait l'Athènes du siècle de Périclès. Écartant toute idée de réforme du théâtre, Rousseau condamne en deux phrases le drame proposé par Diderot et rejoint de fait le chœur des ennemis de l'*Encyclopédie*. Il n'y avait dès lors aucune conciliation possible et

Diderot se trouva profondément ébranlé. Une décennie plus tard, la théorie du *Paradoxe sur le comédien* en porte la marque.

On aurait pu imaginer que la pensée de Rousseau se serait trouvée définitivement étrangère au développement ultérieur du théâtre et de ses théorisations. Certains jacobins, pendant la Révolution, suivirent Rousseau, condamnant à sa suite l'extraordinaire floraison de créations théâtrales de la dernière décennie du siècle : Anacharsis Cloots, par exemple, en nivôse an II, répond brutalement à ceux qui espéraient faire du théâtre une école pour le peuple, qu'il serait nuisible de remplacer les prêtres par des comédiens et qu'il ne faut qu'un arbre de mai, un fifre et une danse pour divertir le peuple. La politique des fêtes de la Révolution témoigne d'une imprégnation rousseauiste explicite. Pourtant, paradoxalement, la pensée de Rousseau imprègne aussi les partisans du théâtre et de sa réforme. En 1773, dans *Du théâtre*, et en 1778, dans son *Nouvel examen de la tragédie française*, Louis-Sébastien Mercier ouvre la porte à une conciliation entre la critique radicale de Rousseau et les propositions de Diderot.

C'est le modèle d'Athènes et du théâtre grec, commun à Rousseau et aux thuriféraires du théâtre, qui ouvre la voie à un dépassement de la contradiction. La célébrité et le succès du *Théâtre des Grecs* du père Brumoy, dans ses deux éditions de 1730 et 1747, avaient largement fait connaître les textes et la pratique du théâtre à Athènes. Diderot, le premier, rêve d'un modèle et d'un module nouveau du théâtre. Il imagine un théâtre immense, réunissant jusqu'à quatre-vingt mille spectateurs :

Jugez de la force d'un grand concours de spectateurs par ce que vous savez vous-même de l'action des hommes les uns sur les autres, et de la communication des passions dans les émeutes populaires [...]. Celui qui ne sent pas augmenter sa sensation par le grand nombre de ceux qui la partagent, a quelque vice secret ; il y a dans son caractère je ne sais quoi qui me déplaît. (Diderot 1980, 159)

Cette forme de spectacles fait aussi l'admiration de Rousseau :

Enfin leurs spectacles n'avaient rien de la mesquinerie de ceux d'aujourd'hui. Leurs théâtres n'étaient point élevés par l'intérêt et par l'avarice ; ils n'étaient point renfermés dans d'obscures prisons

[...]. Ces grands et superbes spectacles donnés sous le ciel, à la face de toute une nation, n'offraient de toutes parts que des combats, des victoires, des prix, des objets capables d'inspirer aux Grecs une ardente émulation [...]. (Rousseau 1995a, 72)

Le théâtre des Grecs était à ses yeux un théâtre civique, national, où les comédiens « furent plutôt regardés comme des prêtres que comme des baladins » (Rousseau 1995a, 71). Sans doute, Rousseau ne pense-t-il pas cette forme de spectacle compatible avec le théâtre moderne, rejeté en bloc, dans son essence même : il la relie plutôt au modèle des fêtes et des jeux, qu'il préconise.

Mercier s'inspire à la fois de Diderot et de Rousseau pour élaborer une conception civique et nationale du théâtre, à laquelle il donne immédiatement une incarnation architecturale, qui évoque les grands théâtres antiques :

Agrandissez cette salle mesquine, doublez les gradins, ouvrez les portiques : que la multitude entre en foule, et remplisse ces loges : le concours immense du peuple enflammera l'acteur languissant et prêterà au drame une nouvelle chaleur [...]. (Mercier 1999, 1335-6)

Cette énergie, cette flamme, il l'appelle, tout comme Marie-Joseph Chénier et les acteurs de la Révolution à sa suite, *l'électricité du théâtre*. Il offre ainsi aux théories du théâtre un modèle qui met en relation l'art dramatique avec un rêve national, et avec une projection architecturale qui offre la possibilité pratique de réunir un public incarnant un instant un peuple citoyen.

Aux yeux de Diderot et de Mercier, cette conception s'inscrit dans un écart dont ils ne méconnaissent pas le caractère utopique. Pour Rousseau, comme souvent, il s'agit d'un rappel de l'origine, d'une origine qu'il sait perdue, mais qui n'en joue pas moins le rôle d'un concept régulateur<sup>1</sup>. Pour Diderot et Mercier, de même, la référence au théâtre antique, constituée en valeur, est un pas de côté, qui permet de regarder l'actuel en le confrontant à l'inactuel. C'est aussi le sens de l'uchronie de Mercier *L'an 2440, rêve s'il en fut jamais*, publiée deux ans avant *Du théâtre*, en 1771. Quant à Diderot, il imagine, à côté de cette image du théâtre des Grecs, une société utopique dans l'île de

---

1. Je reprends ce terme à l'article célèbre d'Éric Weil, « Jean-Jacques Rousseau et sa politique » (1971, 127).

Lampedusa, où les comédiens ont la fonction des prêtres dans la cité. (Diderot 1980, 143)

C'est à Romain Rolland et à son *Théâtre du peuple* en 1903 qu'on doit la reconfiguration moderne des théories du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Après une première partie consacrée au théâtre du passé, Rolland présente le théâtre nouveau, dont les précurseurs sont Rousseau, Diderot, Mercier, la Révolution française et Michelet, et les premières réalisations, celles de Maurice Pottecher à Bussang :

Rousseau, dans son admirable *Lettre sur les spectacles*, si sincère, si profonde, où l'on a affecté de voir un paradoxe, pour avoir le droit de ne pas tenir compte de ses rudes leçons, — Rousseau après avoir analysé le théâtre et la civilisation de son temps, avec l'impitoyable clairvoyance d'un Tolstoï, ne conclut pourtant pas contre le théâtre en général, et il envisage la possibilité d'une régénération de l'art dramatique, en lui donnant un caractère national et populaire, à l'exemple des Grecs. (Rolland 1903, 67-68)

Nul doute qu'il y ait là une lecture affadissante de la *Lettre à d'Alembert* et une trahison de la pensée de Rousseau, mais la mythification du théâtre de la cité grecque lui semble autoriser cette réconciliation de Rousseau avec le théâtre. C'est encore le *Danton* de Rolland, joué à l'été 1936, en plein air, aux arènes de Lutèce, avec le soutien de la Confédération générale du travail et en présence des principaux dirigeants du Front populaire, qui reconstitue en quelque sorte le modèle grec premier. Cette refondation par Romain Rolland constituera l'arrière-plan de bien des articles dans les premiers numéros de la revue *Théâtre populaire*. Même si *Le théâtre du peuple* est souvent passé sous silence, sa présence est en effet manifeste, principalement chez Jean Duvignaud. Jean Vilar s'en démarque, mais s'en inspire, quoi qu'il dise :

Nous ne sommes pas libérés de Romain Rolland. Nous quêtons de nouvelles utopies et cependant nous savons bien que le Théâtre du peuple de Gémier et les universités populaires en sont morts. (Vilar 1975g, 379)

Avec le premier festival d'Avignon en 1947 et avec la renaissance du TNP sous l'égide de Jean Vilar en 1951, on observe une configuration idéologique à travers laquelle Vilar, ses soutiens et ses proches veulent afficher une rupture

avec la vie théâtrale qui les entoure<sup>2</sup>. Cela s'entend aussi bien des auteurs de son temps, même Sartre et Camus, que de l'ensemble de la vie théâtrale. Il écrit en 1949 :

Oui, il faut s'éloigner des lieux officiels du théâtre (à Sète par exemple le théâtre municipal) quand pour des raisons explicables ou confuses, ces lieux ne provoquent tout au plus que des distractions passagères, et ne laissent aucune trace en nous, quand on sort du théâtre à chaque fois avec le regret d'y être entré. (Vilar 1975f, 34-35)

Cette volonté de rupture s'articule avec celle de réunir les spectateurs dans un vaste public. Elle répond à la nécessité de refonder une unanimité nationale après l'effondrement de la Deuxième Guerre mondiale et de l'Occupation, la division entre les collaborateurs et les résistants, le doute jeté sur l'existence même de la culture française. « Si donc il y a division, comment retrouver au théâtre le miroir du temps, la cérémonie et la communion ? » (1975b, 347) interroge-t-il. La IV<sup>e</sup> République marque une renaissance républicaine après la parenthèse ignoble de « l'État français ». La référence à la république est absente pourtant du sigle du TNP : « national » renvoie à l'unité de la nation à reconstruire, mais on peut sans doute entendre dans « populaire » quelque chose de la république. Essentielle au XVIII<sup>e</sup> siècle, elle s'efface donc derrière l'idée complexe de « peuple », d'où l'insistance de Vilar sur la question de la création d'un nouveau public, création politique et civique en vérité, plus que sociologique. Le public se créera en créant son théâtre : « Tout public est l'artisan de son théâtre, écrit-il dans « Le manifeste de Suresnes » en 1951, plus encore que l'écrivain. » (Vilar 1975c, 146) Or ce qui réunit et fonde ce public, sa « communion », ne peut se produire dans le cadre architectural des théâtres parisiens ou provinciaux, trop petits, hiérarchisés et dont l'organisation spatiale détermine le protocole de la performance. Elle implique le choix du répertoire : national et patrimonial (*Le Cid*), universel (*Le prince de Hombourg*), moderne (textes de Gide et de Maurice Clavel). Cette idéologie nouvelle s'exprime alors, au-delà des textes de Vilar lui-même, dans les

---

2. « Il est assez écœurant de voir à quel degré de bassesse est tombé le théâtre français. Aussi bien du point de vue exploitants qu'auteurs. Manque absolu d'originalité dans la forme. Manque de courage. Et ce qui est pire absence presque totale de conception esthétique. » (Vilar 1975a, 28).

textes de ses amis, entre 1945 et 1953, et dans les premiers numéros de la revue *Théâtre populaire*.

La configuration d'images, d'idées et d'espérances, née chez Rousseau, Diderot, Mercier et Chénier, reprise par Rolland, trouve ses premières grandes réalisations institutionnelles, après les tentatives ponctuelles de Gémier ou les représentations des arènes de Lutèce, avec le premier festival d'Avignon et avec la renaissance du TNP. La revue *Théâtre populaire*<sup>3</sup>, qui resta indépendante du TNP, mais accompagna intellectuellement son développement, dessine l'idéologie qui a présidé à ce mouvement extraordinaire. Elle avait été fondée en 1949 par Robert Voisin, l'éditeur de l'Arche. L'éditeur publiait aussi le texte des pièces créées au TNP. Jean Vilar avait lui-même souhaité que l'appui que la revue lui apporterait soit indépendant. Subventionné par l'État, il ne pouvait exprimer des opinions aussi radicales qu'il l'eût souhaité. Le comité de rédaction était composé au départ de Roland Barthes, Guy Dumur et Morvan Lebesque. L'éditorial, non signé, était en général écrit par l'un des trois rédacteurs puis soumis et modifié par les autres. Dès le premier numéro, deux autres collaborateurs apparaissent, le tout jeune Bernard Dort et Jean Duvignaud. La ligne éditoriale était très fortement affirmée : défense du théâtre populaire, comme l'indique le titre, rejet du théâtre bourgeois et du théâtre d'auteur qui, depuis les années 1930, occupait le devant de la scène parisienne. Cependant, les trois rédacteurs n'étaient pas entièrement d'accord entre eux. Morvan Lebesque était plus proche du TNP, Guy Dumur défendait les écrivains de théâtre, tout autant qu'il voulait affirmer une esthétique nouvelle, et Roland Barthes tenait pour une ligne plus radicale d'opposition au théâtre bourgeois. À partir du cinquième numéro, Dumur et Morvan Lebesque jouent un rôle moins actif, tout en continuant à écrire dans la revue. Voisin, Dort, Duvignaud et Jean Paris, le secrétaire de rédaction, portent la revue, aux côtés de Barthes.

Le 29 juin 1954, c'est la première représentation à Paris, au Théâtre Sarah Bernhardt, de *Mutter Courage* de Brecht, dans la mise en scène de l'auteur. Roland Barthes en rend compte dans le numéro 8, en juillet-août 1954, et, dès lors, c'est vers Brecht que va se tourner, s'orienter la revue et c'est Brecht qui va servir de référence majeure à la pensée du théâtre populaire. La revue

---

3. On trouvera toute l'information nécessaire sur la revue et son fonctionnement dans le livre excellent de Marco Consolini, *Théâtre populaire 1953-1964. Histoire d'une revue engagée* (1998).

devient l'organe officiel du brechtisme et Morvan Lebesque la quitte dès lors, en conflit avec la ligne de Barthes. Les conflits vont s'exacerber, par exemple entre ceux qui, comme Dumur ou Jean Paris, défendaient Jean-Louis Barrault et ceux qui, Barthes et Dort en tête, le critiquaient avec violence. Mais s'il faut souligner cette orientation marxiste, celle-ci réordonne et actualise une réflexion antérieure, complexe, sur le théâtre populaire, qui ne lui doit rien, une théorie d'un théâtre *civique*. Je n'analyserai pas cette mutation de 1954 et la politisation de la revue, marquée par l'hégémonie intellectuelle communiste, mais j'évoquerai ici son premier moment, qui est encore extérieur au brechtisme, celui des sept premiers numéros.

Les premiers numéros de *Théâtre populaire* mènent d'abord une action critique contre le théâtre bourgeois. Celle-ci prend tout naturellement le chemin que Diderot, Rousseau et Mercier avaient tracé. Le premier axe qui réunit les critiques est celui qui concerne la forme même du spectacle. Le modèle du théâtre en plein air avec les grands rassemblements populaires sur les gradins du Palais des papes d'Avignon est opposé terme à terme au théâtre bourgeois. D'un côté, explique le premier éditorial, un théâtre rétréci dans son ambition comme dans sa forme et son module, de l'autre, « le grand principe du cercle et des gradins » :

Lorsque le théâtre, art des foules, moyen d'expression populaire, se rétrécit jusqu'à devenir le simple divertissement d'un public privilégié, cette profonde transformation découla tout naturellement de la transformation de la société. Sous le règne d'une bourgeoisie naissante, consciente de son pouvoir et de ses droits, le Théâtre, comme la société dont il n'était que le reflet fidèle, se compartimenta en cloisons étanches, se retrancha de la masse et se claquemura dans des salles au plafond élevé permettant moins l'ordonnance du spectacle que l'ordonnance du public. On vit alors les grands principes du cercle et des gradins disparaître au profit d'un principe nouveau, à savoir que le Théâtre n'était plus une communion unanime mais une image rapetissée de la société, son microcosme. Et de même qu'il y avait environ une dizaine de classes sociales, depuis le prince du sang jusqu'au dernier prolétaire, de même il y eut au théâtre dix catégories de places, depuis la loge d'honneur jusqu'aux rangs extrêmes de l'amphithéâtre. (*Théâtre populaire n° 1* 1953, 2-3)

La critique reprend celles qu'avance Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert* : le public se fractionne, se hiérarchise et s'isole au théâtre au lieu de se réunir. Le spectacle se rétrécit pour se réduire aux dimensions d'un divertissement anecdotique destiné aux classes privilégiées. Les termes employés eux-mêmes évoquent Rousseau : d'un côté, les cloisons étanches, les compartiments, les plafonds, de l'autre, chez les Grecs, la masse, les foules, le cercle, les gradins, la communion unanime. Bernard Dort dénonce le public bourgeois de ce théâtre fermé :

il y trouve, parce que son argent l'y impose, un espace clos, feutré, étouffé, inapte à la tragédie, fait pour le secret de police ou d'alcôve, et tenant le spectateur dans la réplétion inerte de l'homme qui a payé pour qu'on le débarrasse sans douleur de ses quelques menus fantômes. (*Théâtre populaire n° 5 1954, 3*)

La salle de théâtre organise la division et, en quelque sorte, la rend « active ». Elle constitue un obstacle majeur à l'unanimité civique. Le théâtre bourgeois n'appartient pas à la Cité, il s'oppose à elle.

Si l'on songe que les princes et les prolétaires allaient voir Shakespeare, on mesurera peut-être mieux l'abîme qui sépare aujourd'hui les deux parties du public, dont l'une va écouter du Marivaux ou du Giraudoux, et l'autre une opérette de Bourvil. (*Théâtre populaire n° 5 1954, 3*)

Ce que la revue et le TNP doivent viser, c'est au contraire l'unité citoyenne, autre nom de l'unité nationale postulée à la Libération, qui seule peut s'imposer à la société.

Aujourd'hui les circonstances ne sont plus les mêmes : l'immense public fractionné en catégories sociales se retrouve et se rejoint peu à peu grâce au nivellement des classes : la salle de théâtre divisée en balcons, loges et poulailler ne répond plus à rien puisque le fractionnement social a disparu. (*Théâtre populaire n° 5 1954, 5*)

L'analyse est évidemment étonnante, puisqu'elle affirme à la fois qu'il y a un nivellement réel des classes sociales et que le public est profondément

clivé. En réalité, le nivellement des classes est présenté comme un processus en cours, dans l'esprit d'unanimisme optimiste des années qui ont suivi la Résistance, processus que précisément le théâtre bourgeois vient entraver. Il n'est en somme plus d'actualité.

Le modèle de la réunion d'un vaste public, défendu par Jean Duvignaud comme par l'éditorial, mais aussi par Rousseau dans la dernière partie de la *Lettre à d'Alembert*, est celui des spectacles sportifs. Pourtant, les rédacteurs ne se font pas d'illusion sur ces spectacles qui réunissent des foules-enfant et non les citoyens adultes auxquels doit s'adresser le TNP. Dans un article intitulé « La tragédie en liberté », Jean Duvignaud dessine un théâtre de masse, remplissant les conditions d'un théâtre civique. Il se réfère au théâtre de la Révolution et à Rousseau :

Comme le héros d'Eschyle, l'homme politique de cette époque est le délégué individuel du destin collectif. Au fond, une grande idée de Rousseau s'incarne. Il l'avait définie dans son essai sur le gouvernement de la Pologne : celle d'un spectacle qui ne se réduisit pas à un spectacle de Salon mais qui eût pour sujet la communauté tout entière. Les « meetings » de la Révolution, les « fêtes de la Fédération ou de l'être suprême », les grandes séances incarnent cette dramaturgie pathétique, l'individu se réconcilie avec l'humanité. (Duvignaud 1953, 13)

De la même manière que Dort, il déplore que le théâtre français n'ait pas pu porter à la scène la Révolution, comme l'avait fait Büchner en Allemagne. Mais on comprend vite qu'à ses yeux, c'est la Révolution elle-même qui fut un immense spectacle civique. Robespierre est une parfaite incarnation du héros tragique des temps modernes : « Robespierre mesure la distance qui sépare les lois humaines et la liberté de Rousseau. [...] la passion qui l'habite ne se justifie que par la lecture de Rousseau. Une passion mise en commun. » (1953, 14) La question de la salle de théâtre et de sa dimension, celle de la grandeur des événements qu'il peut montrer devient essentielle. Le théâtre français s'enferme dans des salles étroites et, de façon corollaire, ignore le sublime et s'interdit l'histoire. Aussi la revue se montre-t-elle très attentive à tout spectacle allant dans ce sens de l'histoire. L'ambition doit être de représenter l'histoire, forme moderne du tragique et du drame. Barthes déplorait ainsi l'influence « psychologique » d'Euripide sur le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle et

au-delà sur le théâtre français, qui aurait réduit les émotions aux larmes des passions individuelles :

Mais si l'on prend la tragédie grecque dans sa pureté originelle, les larmes collectives du peuple ne sont rien moins que sa plus haute culture, son pouvoir d'assumer dans son propre corps les déchirements de l'idée ou de l'histoire.

Dans l'ordre des spectacles nous n'avons aujourd'hui qu'un seul jeu d'où la passion individuelle soit exclue, c'est le sport. (Barthes 2002, 36-37)

Très vite le théâtre bourgeois prend une figure architecturale précise : celle du théâtre « à l'italienne<sup>4</sup> ». Tous les premiers numéros de la revue s'en prennent à lui. Jean Vilar lui-même donne un article intitulé « Cent ans de théâtre », dans lequel il dénonce l'enfermement du théâtre et en rend partiellement responsables Rostand et Antoine, qui, fermant la boîte, se sont éloignés du parvis à ciel ouvert (*Théâtre populaire n° 2* 1953, 10). L'éditorial du numéro 4, de novembre-décembre 1953, est entièrement consacré à la dénonciation de cette forme et, dans le numéro 7, Morvan Lebesque présente un projet architectural nouveau, de René Allio, *Un projet de théâtre*, salle de 300 places avec gradins et praticables, modulable pour devenir un théâtre élisabéthain, selon l'autre modèle de théâtre populaire, avancé concurremment avec le modèle antique. Le théâtre, explique-t-il, émerge « d'un emprisonnement théâtral de trois siècles. [...] La boîte italienne fut largement profitable aux uns, terriblement néfaste aux autres. » (*Théâtre populaire n° 4* 1954, 17) Néanmoins, plus modéré que ses collègues, il adopte une position non exclusive : « Il est vrai que pour les partisans du théâtre populaire, une révolution architecturale apparaît comme une évidente nécessité : mais il est faux que notre dessein soit d'enfermer les œuvres nées ou à naître dans une forme architecturale strictement définie qui les paralyserait. » (*Théâtre populaire n° 4* 1954, 17)

Roland Barthes et Jean Duvignaud n'ont pas cette mesure. Le premier, dans un article intitulé « Pouvoirs de la tragédie antique », oppose le lit bourgeois et la tombe du théâtre grec :

---

4. Cette dénomination regroupe assez grossièrement l'ensemble des formes de l'architecture théâtrale européenne des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

Deux objets, deux espaces : l'espace ouvert, naturel, cosmique du théâtre de plein air ; l'espace confiné, secret, domiciliaire du théâtre bourgeois. La puissance dramatique du plein air n'est nullement accessoire, décorative, comme on le croyait jusqu'à la leçon récente des festivals. (Barthes 2002, 37)<sup>5</sup>

Le lieu naturel constitue le spectacle « dans sa singularité » ; il ajoute un élément capital à sa « mémorabilité ». Il « restitue au drame la singularité miraculeuse d'un événement qui n'a lieu qu'une fois » et il associe le plein air au caractère non répétable du spectacle : « des bruits des sons des vents et des parfums » (Barthes 2002, 38). C'était aussi, explique-t-il, un temps unique, cérémoniel et festif qui interrompait le temps civique pour introduire un temps naturel. Alors que le sport détourne la fête en la rendant inoffensive, le théâtre d'Avignon peut retrouver le surgissement grec de l'art dramatique :

Seul un théâtre vraiment populaire pourrait retrouver cette double fonction de la tragédie antique à la fois fête et connaissance, dénouement solennel des temps laborieux et incendie des consciences. (Barthes 2002, 39)

Plus tard, dans un développement sur Vilar qui n'a pas *inventé* la scène ouverte, mais « a poussé son principe jusqu'au bout » (1954, 86), il résume sa pensée dans cette assertion : « il n'y aura pas de théâtre libre sans une révolution architecturale de l'édifice » (1954, 86). Il réduit le théâtre grec à Eschyle et Sophocle (Euripide étant déjà coupable d'embourgeoisement) ; « fête et connaissance » est une thématique qui prendra toute son ampleur quelques années plus tard.

Duvignaud lui aussi adopte une position radicale. On passe de l'idée de « théâtre populaire » à celle de « théâtre révolutionnaire », car il faut créer ce théâtre que la Révolution n'aurait pas su ou pu se donner entre 1789 et 1794. Or, à ses yeux, l'architecture théâtrale constitue un puissant obstacle à un théâtre *révolutionnaire* :

---

5. Et Jean Vilar, en 1948 : « Il avait fallu revenir, nous comédiens et metteurs en scène, aux conditions primaires du jeu scénique : des tréteaux, l'air, le ciel, la pierre et l'offrande de ce spectacle à un public de toutes les classes, de tous les horizons sociaux. » (Vilar 1975d, 41).

Un des problèmes permanents du théâtre révolutionnaire est de se faire un chemin à travers les habitudes du théâtre bourgeois. Or il ne se détache guère des instruments matériels de ce théâtre qu'il admet le plus souvent sans discussion. On sait que la scène bourgeoise hérite de la scène à l'italienne, telle que Sabbatini pouvait la concevoir et telle que les classiques français ou allemands l'ont utilisée. Ce n'était pas la scène de Shakespeare. Mais ce que les dramaturges qui veulent transmettre un message « révolutionnaire » oublient fréquemment c'est que leurs pièces sont pensées à travers les structures propres au théâtre ancien. Le style révolutionnaire, ce n'est pas d'habiller en révoltés des personnages qui habitent encore une scène traditionnelle, pensent en bourgeois et représentent le goût bourgeois du public en flattant son attente, sans lui faire violence, sans chercher à modifier l'idée qu'il se fait de sa condition, c'est d'inventer une structure nouvelle de représentation, de créer les conditions matérielles et psychologiques d'un renouvellement véritable. (Duvignaud 1954, 84)

Si tout est lié, il faut donc d'abord donner au théâtre révolutionnaire les conditions nécessaires à son message. C'est parce qu'elles ont fait défaut que *La peur* de Georges Soria ne vaut pas grand-chose en face de *L'exception et la règle* de Brecht. Brecht, pourtant, s'est toujours accommodé de ce théâtre à l'italienne, que vomissait la revue. Brecht qui, lui, se référait à Diderot, et qui voulait dès son arrivée à New York, pendant la guerre, créer une société Diderot, ne pensait pas le protocole théâtral nécessaire à un théâtre révolutionnaire en termes d'architecture<sup>6</sup>. En vérité, c'est à Rousseau que Duvignaud se réfère dans sa critique. Il devait reprendre plus tard plusieurs de ses articles dans *Les ombres collectives*, livre dans lequel il consacre un petit chapitre à la *Lettre à d'Alembert*<sup>7</sup>. Il commence par envisager ce qu'il appelle les « mises en question de la scène close », car, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, les contestations formulées contre l'impérialisme de la scène à l'italienne sont variées et nombreuses, « idéologiques comme celles de Rousseau, de Diderot, de Lessing, sociales et historiques, comme celles de la Révolution française, dramatiques comme celles de Büchner, de Kleist, de Lenz » (1965, 358).

---

6. Ce que Barthes reconnaît dans son article bien plus tardif de la *Revue d'esthétique* « Diderot, Brecht, Eisenstein » (1973, 333-39).

7. Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre, essai sur les ombres collectives* (1965). Le chapitre sur la *Lettre à d'Alembert* occupe les pages 359 à 369.

Duvignaud les appelle des *conduites esthétiques polémiques*. Il en vient ensuite à « Rousseau et la communauté théâtrale ». Dans un premier temps, il fait apparaître tout ce qui rapproche Rousseau de Bossuet dans sa critique du père Caffaro et souligne les préjugés de Rousseau :

il considère le théâtre comme un divertissement ;

il reste attaché à la doctrine de l'imitation ;

il pense que le théâtre implique l'identification du public et des personnages sur scène.

Il dégage ensuite les lignes argumentatives essentielles des ennemis du théâtre, organisées, chez lui, selon une logique parfaite. Les arguments des adversaires de Rousseau, comme Marmontel, ne pouvaient le toucher dans la mesure où « ces critiques se situaient sur le terrain même de Rousseau et partaient des mêmes postulats que ceux que la *Lettre* condamnait, postulats de l'idéologie esthétique cristallisée autour de la scène à l'italienne ». Il en vient alors à ce qui constitue à ses yeux l'apport essentiel de Rousseau : au-delà des critiques adressées à la scène à l'italienne, Rousseau semble rêver un autre type de scènes et rechercher « un nouveau mode de participation qui représente non plus une image fragmentaire de l'homme, mais la totalité de son essence » (1965, 365). On ne peut, écrit-il, mieux attaquer la boîte fermée de la scène à l'italienne et s'opposer au théâtre privé des salles obscures que par la scène de la vie collective, l'étendue urbaine où se rassemblent les citoyens pour la participation politique. La théorie de la fête de Rousseau est alors la voie idéale d'accès à l'unanimité politique. *Les considérations sur le gouvernement de Pologne*, évoquées dès le premier numéro de *Théâtre populaire*, témoignent de la fécondité de cette réflexion :

Ces fêtes devraient créer elles-mêmes leur propre contenu, car l'invention dramatique est immanente au corps social ; elle ne s'élabore point dans la contemplation « à distance » de victimes grandies par l'éloignement, mais d'une forme de participation, assimilée à l'unanimité politique. La volonté générale soude entre eux les divers groupes de la « société républicaine ». (Duvignaud 1965, 367)

On peut aussi créditer Rousseau d'intuitions ethnographiques profondes, reconnaissant par exemple le rôle civique de la danse, notamment dans l'épisode de la fête du régiment de Saint-Gervais.

La critique du théâtre, poursuivie par Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert*, puis dans *La nouvelle Héloïse* et dans *Émile*, appartient de plein droit, avec les *Entretiens sur le Fils naturel* de Diderot au corpus théorique de référence de la pensée du théâtre. Réinterprétée par Louis-Sébastien Mercier, puis par Romain Rolland et réactualisée au moment de la renaissance du théâtre dans les années 1950, elle joue un rôle essentiel dans la pensée politique du spectacle. Sans doute peut-il paraître étonnant de voir que, de Rousseau, on ne retient trop souvent que la condamnation du théâtre et le rêve de spectacles civiques au détriment de l'analyse qui la fonde. À souligner trop souvent la dette de Rousseau à son calvinisme ou à Bossuet, à relever sa haine du théâtre, on oublie que sa critique était éclairée par des perspectives neuves, de rupture et de fondation tout à la fois. Car aucun argumentaire n'a de pleine signification en soi. On pourrait tout aussi bien démontrer que cette critique, qui, en 1758, brisait le front encyclopédique, ne se détournait de la pensée du théâtre des Lumières qu'en apparence. Le théâtre et la théorie théâtrale procèdent en effet ainsi, par ruptures, refondations et inventions récurrentes de nouvelles origines. Est-il surprenant qu'après la guerre et jusqu'en 1954, avant que Brecht ne soit vraiment connu en France, on soit allé rechercher des fondements théoriques dans la littérature française des Lumières ? La dénonciation du théâtre à l'italienne se transforme à la fin des années 1960 : les nouvelles architectures des salles de spectacle, souvent modulables, permettent de diversifier les relations entre scène et salle et, souvent, de supprimer toute hiérarchie entre les places et donc entre les spectateurs. Le modèle rousseauiste de la fête est éclairé par les travaux de Mona Ozouf ou de Michel Vovelle sur la fête révolutionnaire tout autant que par ceux de Jean Duvignaud<sup>8</sup>. Le modèle festif imprègne alors le théâtre ; il concurrence ou se mêle à la pensée du théâtre populaire ou à l'influence de la lecture d'Artaud. La transgression du quatrième mur est rendue possible par l'architecture des salles, selon des modalités diverses, et avec elles on fait l'expérience de nouveaux protocoles de la performance. Ariane Mnouchkine, Luca Ronconi, Julian Beck, La MaMa de New York sont eux aussi des héritiers de Rousseau. Cette période ouvre ainsi sur une seconde lecture de la

---

8. Voir Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire : 1789-1799* (1976) et Michel Vovelle, *La Métamorphose de la fête en Provence de 1750 à 1820* (1976).

*Lettre à d'Alembert*. Elle correspond à une exténuation de la réflexion sur le théâtre civique ou populaire et à une pleine ouverture au monde.

## Bibliographie

Barthes, Roland. 1953. « Pouvoir de la tragédie antique ». *Théâtre populaire*, n° 2 (août).

———. 1954. « Critique d'une mise en scène d'*Egmont* de Raymond Hermantier ». *Théâtre populaire*, n° 7 (juin).

———. 1973. « Diderot, Brecht, Eisenstein ». *Cinéma. Théorie/lectures, Revue d'esthétique*, n° spécial.

———. 2002. « Pouvoirs de la tragédie antique ». In *Écrits sur le théâtre*, édité par Jean-Loup Rivère. Points Essais. Paris : Seuil.

Consolini, Marco. 1998. *Théâtre populaire, 1953-1964 : histoire d'une revue engagée*. Traduit par Karin Wackers-Espinosa. Paris : IMEC.

Diderot, Denis. 1980. *Œuvres complètes III*. Édité par Roger Lewinter. Paris : Le Club français du livre.

Duvignaud, Jean. 1953. « La tragédie en liberté ». *Théâtre populaire*, n° 1 (juin).

———. 1954. « *La Peur* de Georges Soria, mise en scène de Tania Balachova au Théâtre Monceau ». *Théâtre populaire*, n° 7 (juin).

———. 1965. *Sociologie du théâtre : essai sur les ombres collectives*. Paris : Presses universitaires de France.

Mercier, Louis-Sébastien. 1999. « Du théâtre ». In *Mon bonnet de nuit ; Suivi de Du théâtre*, édité par Jean-Claude Bonnet et Pierre Frantz. Paris : Mercure de France.

Ozouf, Mona. 1976. *La fête révolutionnaire 1789-1799*. Paris : Gallimard.

Rolland, Romain. 1903. *Le théâtre du peuple*. Série 5 4. Paris : Cahiers de la quinzaine.

Rousseau, Jean-Jacques. 1995a. « Lettre à d'Alembert sur les spectacles ». In *Œuvres complètes V*, édité par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, V :1-125. Bibliothèque de la Pléiade 416. Paris : Gallimard.

———. 1995b. *Œuvres complètes V*. Édité par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Vol. V. Bibliothèque de la Pléiade 416. Paris : Gallimard.

*Théâtre populaire n° 1*. 1953. Paris : Éditions l'Arche.

*Théâtre populaire n° 2*. 1953. Paris : Éditions l'Arche.

*Théâtre populaire n° 4*. 1954. Paris : Éditions l'Arche.

*Théâtre populaire n° 5*. 1954. Paris : Éditions l'Arche.

*Théâtre populaire n° 7*. 1954. Paris : Éditions l'Arche.

Vilar, Jean. 1975a. « Bassesse du théâtre français ». In *Le théâtre, service public et autres textes*. Paris : Gallimard.

———. 1975b. « Du spectateur et du public ». In *Le théâtre, service public et autres textes*. Paris : Gallimard.

———. 1975c. « Le petit manifeste de Suresne ». In *Le théâtre, service public et autres textes*. Paris : Gallimard.

———. 1975d. *Le théâtre, service public et autres textes*. Paris : Gallimard.

———. 1975e. « Le TNP service public ». In *Le théâtre, service public et autres textes*. Paris : Gallimard.

———. 1975f. « Lettre à un ami sétois sur les spectacles ». In *Le théâtre, service public et autres textes*. Paris : Gallimard.

———. 1975g. « Metteur en scène mon ami ». In *Le théâtre, service public et autres textes*. Paris : Gallimard.

Vovelle, Michel. 1976. *Les métamorphoses de la fête en Provence de 1750 à 1820*. Paris : Flammarion.

Weil, Eric. 1971. « Jean-Jacques Rousseau et sa politique ». In *Essais et conférences II*. Paris : Plon.