

Laurent FLEURY
Maître de conférence en sociologie
Université Paris-7-Denis Diderot

RETOUR SUR LES ORIGINES : LE MODÈLE DU T.N.P. DE JEAN VILAR

Le Théâtre National Populaire (T.N.P.), que Jean Vilar dirigea de 1951 à 1963, constitue une expérience qui n'a pas d'équivalent en France. La valeur de modèle acquise par le T.N.P. s'explique d'abord par la triple innovation introduite par Jean Vilar, par le succès rencontré par son action ensuite, et, enfin, par les adhésions et/ou contestations qu'il a suscitées. En cherchant à comprendre en quoi le T.N.P. a ainsi opéré une transformation dans l'ordre des pratiques et des représentations, cet article vise à expliquer comment le T.N.P. de Vilar est devenu un modèle d'action culturelle qui a ensuite opéré comme une référence, puisque nombre d'institutions se sont inspirées des formules forgées en son sein.

Conquête du public et fidélisation du public : le Théâtre National Populaire (T.N.P.) de Vilar s'est attaché à ces deux entreprises, d'une part, en s'obligeant à « aller au public » et, d'autre part, en instaurant un rapport de fidélité entre les spectateurs et l'institution théâtrale. En quoi le T.N.P. de Vilar constitue-t-il aujourd'hui un modèle pour penser les politiques de public ? Répondre à cette question soulève une série de problèmes *pratiques* : qu'appelle-t-on politique de public ? ; *méthodologiques* : comment appréhender les effets de ces politiques de public et savoir si l'on peut qualifier le public du T.N.P. de public populaire ? ; et, enfin, *théoriques* : comment expliquer l'impact de ces politiques de public mises en œuvre ?

Sur ces points respectifs, trois séries de remarques peuvent être formulées, relatives à l'invention des politiques de public au sein du T.N.P. de Vilar, à l'évaluation de ces politiques en termes de fidélisation d'un public populaire et, enfin, à l'explication du succès populaire que le T.N.P. de Vilar a suscité. Alors seulement, il sera possible de conclure quant à la qualification de « modèle », appliquée aux innovations institutionnelles du T.N.P. de Vilar.

I – L’invention des politiques de public au sein du T.N.P. de Jean Vilar

Les politiques de public, forgées par Jean Vilar durant les douze années de direction du T.N.P. qu’il assure de 1951 à 1963, reposent sur un triple processus : l’affirmation d’un théâtre service public, l’invention du « public » comme catégorie d’action et l’élaboration d’une série de dispositifs de mise en relation des spectateurs avec le théâtre.

La proclamation du théâtre, service public, « comme l’eau, le gaz et l’électricité » selon la formule aujourd’hui consacrée, et lancée dans la joute menée par Jean Vilar avec des pouvoirs publics qui, après le départ de Jeanne Laurent qui l’avait nommé directeur en 1951, paraissent lui dénier la possibilité de gouverner Chaillot, repose, d’un côté, sur une critique du théâtre bourgeois et, de l’autre, sur l’affirmation du théâtre populaire. La critique vilarienne du théâtre bourgeois qui *divise* plutôt qu’il ne réunit, renvoie au souvenir aigu des codes bourgeois de la sortie au théâtre que Jean Vilar livre dans *Chronique romanesque* (1971) ¹. Défini par ses caractères censitaire et patrimonial, le théâtre bourgeois, lieu distinctif, est opposé au théâtre populaire qui, selon Jean Vilar, doit s’assigner la tâche de « réunir dans les travées de la communion dramatique le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l’ouvrier de Puteaux et l’agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé » (Petit Manifeste de Suresnes, 1951). En tant que théâtre *national* et *populaire*, le T.N.P. se propose de réaliser le principe d’égalité fondateur des sociétés individualistes. Le rappel de cette dimension normative permet de comprendre le statut de *modèle* qui a été celui du T.N.P. : apparu dans le sillage du modèle républicain auquel Jeanne Laurent, comme Jean Vilar, est attachée, le service public, discuté pour le théâtre dès les années 1920, s’est imposé comme image de référence pour l’action culturelle après 1945. Les racines de cette idée de « théâtre, service public » sont à rechercher tant du côté du contexte historique, avec l’embellie du Front populaire et la « débauche de fraternité » de la Libération (l’expression est de Simone de Beauvoir), que du côté des lectures de Jean Vilar, autant attaché à la pensée de la fête civique d’inspiration rousseauiste qu’à la résurgence du modèle du théâtre antique.

L’invention du « public » comme catégorie d’action. Le public n’a pas attendu Jean Vilar pour exister. En revanche, il devient, pour la première fois, une catégorie d’action publique. Car Jean Vilar est le premier à se poser la question de savoir qui est dans la salle tout en développant une pensée du public qui tient dans des représentations idéales. Le public est pensé par Jean Vilar comme la synecdoque du peuple, qu’il définit en termes de *populus*, c’est-à-dire comme peuple renvoyant à la

¹ A l’âge de 21 ans, Jean Vilar, originaire de Sète, découvre le théâtre à Paris en 1933, à une époque où celui-ci demeure une sortie bourgeoise. Sur la bourgeoisie de cette époque, lire Edmond GOBLOT, *La*

cité unifiée sans exclusive, et non en termes de *plebs*, de plèbe, cette seconde acception désignant le « bas peuple » et reposant sur les principes de différenciation et de hiérarchisation. Pour Jean Vilar, la conception du peuple varie selon le type de théatre : le théatre bourgeois dévalorise le peuple en *plebs* tandis que le théatre populaire le valorise comme *populus*. Une double métaphore, présente sous sa plume, caractérise le type idéal du public-*populus* pour le T.N.P. : la métaphore ontologique du corps politique et la métaphore de la sphère publique littéraire. L'action publique engage l'imaginaire. Si l'imaginaire désigne ce qui n'a de réalité qu'en apparence ou qui n'existe que dans l'imagination, les effets de l'imaginaire peuvent en revanche se révéler très réels. Ainsi, le mythe du « public » souligne que la réalité est aussi imaginée, comme en témoignent les identifications évoquées plus loin. La perception, fût-elle imaginaire, de l'unité du public suppose la formation d'un espace communautaire où règne le sentiment d'une égalité favoris e par les dispositifs d'accueil et de fidélisation. En s'interrogeant non seulement sur les origines sociales et spatiales de ses spectateurs mais encore sur les moyens de contourner les obstacles matériels et symboliques dans l'accès au théatre, le T.N.P. de Vilar a constitu e son public comme une catégorie d'action en direction de laquelle toute une série de mesures et démarches devaient être opérées.

L'élaboration de dispositifs de mise en relation forme le troisième processus. Le pilier de la politique de public réside en effet dans la panoplie « d'investissement de formes », pour emprunter à Laurent Thévenot, ou de « dispositifs institutionnels », qui ont model e et inform e la relation des individus aux institutions au point de créer des « régimes de familiarité ». Une première série d'innovations tient dans la transformation du rituel traditionnel. Jean Vilar, qui possède une conscience aiguë des codes sociaux de distinction du théatre bourgeois ², modifie les formes traditionnelles de la sortie au théatre : l'heure du spectacle, avancée à 20 h 15, permet aux spectateurs, en particulier de banlieue, de rentrer plus tôt chez eux. Les portes du théatre, ouvertes dès 18 h 30, leur offrent la possibilité de dîner sur place. La gratuité des vestiaires et la suppression des pourboires aux ouvreuses écartent tout sentiment d'exploitation d'une clientèle captive ou l'humiliation de ne pouvoir répondre aux sollicitations. L'accueil en musique, la possibilité de se restaurer au son de l'orchestre, en arrivant au T.N.P., participent de la volonté que le spectateur se sente « chez lui ». Jean Vilar procède ainsi à la désacralisation de la sortie au théatre, consid er e jusque-là comme un temple interdit d'accès à une large part de la population. La forme prise par l'accueil du public contribue donc puissamment à l'institutionnalisation de la qualité de spectateur. Une deuxième série d'innovations réside dans l'inversion du protocole des avant-premières. En invitant son public à découvrir les

barrière et le niveau.  tude sociologique sur la bourgeoisie française moderne [1925], préf. de Georges Balandier, PUF, 1967.

² Jean Vilar, « Deux lettres et un ballet », in *Chronique romanesque*, Grasset, 1971, p. 110.

spectacles du T.N.P. avant leur présentation à la presse et au « tout-Paris » des soirs de générale, Jean Vilar approfondit la transformation du rituel bourgeois. Si l'on accorde que le protocole désigne un ensemble de conventions qui inscrivent les relations de pouvoir et influencent les comportements, l'inversion de l'ordre ritualisé entre la critique et le public constitue une révolution ³. Point d'orgue des politiques de public, la création du système d'« abonnements populaires » au T.N.P. : l'importance du public conquis et le climat de confiance établi avec les responsables des collectivités permettent au T.N.P. de proposer à partir de 1957 un abonnement à cinq créations dans la saison. Les pratiques d'abonnement, théorisées au début du siècle, trouvent au sein du T.N.P. le lieu de leur déploiement systématique. Ces innovations institutionnelles accompagnent donc pratiquement la valorisation d'un public populaire que Vilar n'eut de cesse de conquérir et de fidéliser et l'affirmation d'un théâtre public qu'il pensait comme un théâtre qui n'exclut pas.

II – Un modèle de fidélisation d'un public populaire

La connaissance du public du T.N.P. demeure difficile en raison de l'absence d'enquêtes mettant à jour les traits socio-démographiques. Nous pouvons néanmoins proposer trois éléments permettant de se forger une idée du public du T.N.P. et des effets des politiques de public. La mise en évidence de l'impact quantitatif en termes d'élargissement du public des actions entreprises par le T.N.P. peut épouser la voie de la démonstration positive de l'efficacité des politiques de public entre 1951 et 1968, puis celle d'une démonstration négative de cette même efficacité au regard des chiffres entre 1968 et 1972.

Entre 1957 et 1963, le nombre d'abonnements double, les canaux qui irriguent le public potentiel ne cessent de se ramifier : près de 99.000 places achetées par les abonnés en 1957-1958 et plus de 165.000 en 1963-1964. Lors d'une saison, le T.N.P. accueille à Chaillot jusqu'à 498.000 spectateurs. Parallèlement à l'inauguration de ce système d'abonnement, le T.N.P. entreprend pour la première fois une prospection systématique pour élargir le public des avant-premières. Contact est pris, en général par téléphone, suivi d'une visite au sein des entreprises (banques, sièges de sociétés importantes) par les « délégués du T.N.P. » (comédiens ou techniciens volontaires). Les chiffres montrent que la création d'un système d'abonnement, parallèlement à une prospection systématique, permet de sensiblement augmenter le nombre de spectateurs. Durant la saison 1956-1957 (sans abonnement), les 31 avant-premières réunissent 62.635 spectateurs, soit une moyenne de 2.020 spectateurs par avant-

³ Laurent FLEURY, « Le public du T.N.P. comme critique autorisé : l'inversion du protocole de la critique par Jean Vilar », *Sociologie de l'art*, n° 3, 2003 (à paraître).

première. Pendant la saison 1957-1958 (avec abonnement), 39 avant-premières sont proposées qui attirent 17.320 abonnements, soit 96.188 spectateurs, soit une moyenne proche de 2.500 spectateurs par avant-première. La présence de comédiens, rendus populaires par le cinéma, tel Gérard Philipe, facilite les premiers contacts avec ce nouveau public.

En supprimant, à l'automne 1968, ce qui était devenu le pivot de la politique de public du T.N.P., le successeur de Jean Vilar à la tête du T.N.P., Georges Wilson, affiche l'abandon d'une politique. Une autre démonstration de l'efficacité des politiques de public est ainsi donnée, en négatif, par les effets de l'arrêt de l'abonnement qui ne tarde pas à produire des répliques cinglantes : désaffection du public, abandon des pouvoirs publics et invalidation de l'idée même de théâtre populaire. Désaffection du public d'abord dans le double sens de désertion et de déception. Avec la suppression des abonnements, le taux de remplissage de salle de Chaillot s'effondre à 25 % de la jauge, offrant un contraste saisissant avec les salles combles réunies par Jean Vilar. Plus encore, en discréditant brutalement le système de relations forgé patiemment par son prédécesseur, Georges Wilson disqualifie implicitement les spectateurs eux-mêmes qui le constituaient et sacrifie à l'air du temps : il signe la « Déclaration de Villeurbanne » en mai 1968, aux côtés d'autres metteurs en scène et directeurs de centres dramatiques, de maisons de la culture et de théâtres populaires, réunis au *Théâtre de la Cité* dirigé par Roger Planchon : « pouvoir aux créateurs !... » et relégation de l'idéal de démocratisation, jugé inaccessible, au statut d'idéologie, avec pour corollaire l'invention de la notion de « non-public »⁴. L'inversion des valeurs, à l'œuvre dans cette réduction du public à un tiers-exclu, vaut rupture du pacte noué entre celui-ci et l'institution. Cette inflexion politique produit la chute vertigineuse de la fréquentation qui entraîne à son tour le désaveu des pouvoirs publics. Nommé ministre des Affaires culturelles en janvier 1971, Jacques Duhamel demande à Georges Wilson de restaurer l'image du T.N.P., et devant l'incapacité de réaction du théâtre, privé de ses outils de relation avec le public, il annonce la restructuration. Le sigle T.N.P. est transféré à Villeurbanne et dirigé par un *triumvirat*, Planchon-Chéreau-Gilbert. Le démantèlement du T.N.P., arraché de ses racines historiques, marque la fin d'une époque.

Un mot enfin sur le caractère populaire de l'assemblée des spectateurs du T.N.P.. Contesté en 1955 par Jean-Paul Sartre dans la revue *Théâtre Populaire*⁵, puis par Jean-Louis Barrault en 1957⁶, le caractère populaire du théâtre de Vilar se trouve constaté par des écrivains comme Louis Aragon et

⁴ Laurent FLEURY, « L'invention de la notion de *non-public* », in Alain Pessin dir., *Les non(s) public(s) de l'art*, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2003 (à paraître).

⁵ Jean-Paul SARTRE (entretien avec Bernard Dort), « Jean-Paul Sartre nous parle du théâtre », *Théâtre populaire*, n° 15, 1955, pp. 3-9.

⁶ Jean-Louis BARRAULT, *Arts*, février 1957.

Elsa Triolet ou des conservateurs de musée comme Bernard Dorival. Plus encore des fondateurs et promoteurs du théâtre populaire, tels Maurice Pottecher⁷ ou Joseph Paul-Boncour⁸, reconnaissent en Jean Vilar leur digne héritier. Plus encore, le caractère populaire de l'assemblée des spectateurs du T.N.P. procède de la perception des spectateurs eux-mêmes. Les lettres de spectateurs que nous avons dépouillées révèlent ce sentiment d'appartenir à l'institution T.N.P. Pour penser cette appartenance, il convient de spécifier la manière dont les membres du public la définissent eux-mêmes, en se référant à leurs déclarations⁹. Nous découvrons ainsi l'énoncé de trois types d'appartenance : appartenance au peuple, appartenance à une tradition nationale et appartenance au théâtre populaire. Partons de quelques lettres représentatives de ces catégories d'appartenance pour mieux saisir le sens de celle-ci. Un spectateur, s'essayant à une sociologie sauvage, rappelle la présence populaire en faisant état des types de personnes se trouvant dans la salle : « s'il y avait dans cette salle beaucoup de messieurs très bien et de dames parfumées pour vous applaudir, ce n'est pourtant pas d'eux que venait ce grand élan triomphal qui vous saluait à la fin. En cela votre réussite est tellement plus belle et plus complète¹⁰ ». Une habitante du dix-huitième arrondissement cherche également à exprimer avec des mots ce qu'elle ressent : « après avoir assisté mardi 11 au soir à la représentation du *Cid* à Clichy, je suis tout à fait rassurée. Je craignais que votre effort ne soit pas accueilli comme il le méritait. La preuve est faite, le public *ouvrier ou populaire* (comme vous préférez) est capable d'apprécier et d'aimer le théâtre, lorsque celui-ci vient à lui. J'en suis d'autant plus contente que je suis moi-même *petite-fille d'ouvriers*

⁷ « Recevez, Monsieur et brillant confrère, les compliments joyeux d'un de vos spectateurs d'hier. Ce sont ceux d'un vieil homme dont le nom ne vous est peut-être pas tout à fait inconnu, qui a consacré son existence à édifier dans sa province un théâtre où l'élite et la foule populaire se mêleraient et se sentiraient enfin unis devant l'œuvre d'art accessible, fût-ce différemment, à tous. Vous avez brillamment réussi à faire triompher ce théâtre d'Art pour tous, qu'avec mes amis Romain Rolland et Firmin Gémier, pour ne citer que ces deux grands noms, j'avais rêvé autrefois de créer à Paris, mais que j'ai trouvé meilleur d'établir d'abord solidement là où je me sentais plus libre d'agir et plus sûr de réussir ». Lettre de Maurice Pottecher à Jean Vilar, datée du 30 décembre 1951. Archives nationales. Livre d'or du T.N.P. - Lettres de personnalités.

⁸ « Comment vous dire la joie que j'éprouve à constater ce que vous avez fait de ce Théâtre Populaire que j'avais tant préconisé dans mon rapport sur les Beaux-Arts de 1911 ! et auquel ultérieurement avec Firmin Gémier, j'avais donné tous mes soins ». Lettre de Joseph Paul-Boncour, non datée. Archives nationales. Livre d'or du T.N.P. - Lettres de personnalités.

⁹ Cette analyse permet en outre de comparer l'appartenance à un public ou à une institution à d'autres formes d'appartenances, telles que l'appartenance professionnelle, partisane ou nationale. L'appartenance professionnelle est ce par quoi l'homme se rattache à un métier, à une corporation, comme Émile Durkheim l'a montré (Sur la morale professionnelle et l'appartenance à une corporation, voir les trois premières leçons de Émile DURKHEIM, *Leçons de sociologie*, PUF, coll. «Quadrige», 1990, pp. 41-78). L'appartenance nationale renvoie également à la croyance en une unité nationale dont l'on ferait partie. L'affiliation partisane, l'appartenance familiale sont d'autres formes d'appartenance.

¹⁰ Lettre de Robert Catu, Saint-Mandé, 7 mars 1952. Archives nationales : Livre d'or du T.N.P. -Lettres de spectateurs.

et d'artisans ¹¹ ». La revendication d'une appartenance nationale, ensuite, s'exprime le plus souvent dans la revendication d'une tradition culturelle. Le répertoire classique du T.N.P. paraît offrir à ses spectateurs l'occasion de participer à des processus d'identification à une littérature constitutive de l'identité nationale. Comment interpréter le triomphe des classiques du T.N.P. ? L'explication est sans doute générale, comme le suggère Patrice Pavis, lorsqu'il avance l'existence d'un « effet classique » ¹². De fait, nous découvrons la revendication d'une appartenance à une tradition théâtrale qui se fonde en la croyance en une tradition nationale. La revendication d'une appartenance au théâtre populaire enfin : « *Populo*, populace, populaire... ; pourquoi "populaire" ? On le sait bien qu'on est du peuple ! ¹³ ». Le théâtre populaire est défini par un climat, dont le critère principal est l'absence de hiérarchisation de la salle et de la scène : « J'ai passé une soirée absolument délicieuse et les 2.500 spectateurs sont sortis avec un visage détendu, heureux, souriant... au T.N.P. où le public est merveilleux et vit intensément avec les acteurs... Encore une fois je vous dis merci pour cette généreuse idée de théâtre populaire brassant toutes les couches sociales de la société. Si peu de gens mettent leurs idées en pratique ¹⁴ ». Il reste à expliquer l'énigme de ce succès populaire.

III - Le travail d'institutionnalisation de la catégorie de populaire

Plutôt que de s'attacher à insister sur le contexte socio-historique bien connu de la Libération avec la création de grands mouvements d'éducation populaire, avec la création des comités d'entreprise, avec le rêve de promotion sociale par l'institution scolaire, mon propos consiste à mettre en lumière le travail d'institutionnalisation de la catégorie de populaire réalisé par le T.N.P. de Vilar lui-même.

Cette institutionnalisation passe d'abord par la production d'une identité. Le T.N.P. offre des symboles d'identification, tels que ses trois lettres dessinées par Marcel Jacno, l'auteur du symbole de la gauloise, qui emprunte ici le style Didot, utilisé au moment de la Révolution, pour mieux rappeler les valeurs de la trinité républicaine énoncées en 1789. A l'instar du totem ou du drapeau, dont

¹¹ Lettre de Yvette Aubert, 15 décembre 1951. Archives nationales : Livre d'or du T.N.P. -Lettres de spectateurs. Nous pouvons lire en post-scriptum : « Je voulais aussi vous dire que vous m'avez réconciliée avec la tragédie de Corneille. L'interprétation de Françoise Spira et de Gérard Philipe m'a fait venir les larmes aux yeux. Je n'aurais jamais cru cela possible» . Nous soulignons.

¹² Patrice PAVIS, « Quelques raisons sociologiques du succès des classiques en France après 1945» , in *Le théâtre au croisement des cultures*, José Corti, 1990, pp. 51-64 (p. 54).

¹³ Rose Gage, commerçante. Archives nationales, Fonds T.N.P., Carton 295 AP 215 : « Questionnaires spectateurs : Saison Chaillot 1953-1954» .

¹⁴ Mlle Vetois Saint-Mandé. Archives nationales, Fonds T.N.P., Carton 295 AP 217 : « Questionnaires spectateurs : Saisons à Chaillot de 1955 à 1958 » .

Durkheim soulignait les fonctions d'intégration¹⁵, les oriflammes du T.N.P. symbolisent le bien commun autour duquel se regroupent les spectateurs. De même, sur les programmes contenant le texte de la pièce et quelques photos de la représentation, le titre de la pièce placé sous le nom de l'auteur, inscrit en rouge sur la couverture blanche, reprend les caractères retenus pour le sigle T.N.P. et ses affiches. Le nom de la collection de l'Arche éditeur : « Collection du répertoire », évoque autant la constitution d'une mémoire que la possibilité de l'identification d'un public à *son* théâtre, d'un répertoire à une collection. Ainsi, le programme du T.N.P. représente une innovation au regard des pratiques des théâtres parisiens de l'époque et institue le spectateur en lecteur potentiel et lui offre la possibilité de se constituer une mémoire. Si l'on accorde avec Maurice Halbwachs, qu'il n'y a de souvenir que socialisé, c'est encore dire que la mémoire n'est pas une fonction de la pensée du sujet, ni une faculté du psychisme de l'homme, mais une « institution »¹⁶, alors ces dispositifs participent de la constitution d'une mémoire collective, à l'origine des sentiments d'appartenance exprimés par les spectateurs. Le T.N.P. offre également un statut, celui d'abonné, à des milliers de personnes. Cet acte d'attribution provoque des identifications d'autant plus fortes que l'individu se découvre une identité plurielle, alors qu'il possédait un statut social auquel il avait tendance à s'identifier exclusivement¹⁷. Le T.N.P. de Vilar inverse enfin les préséances, en invitant son public abonné à découvrir les spectacles du T.N.P. lors d'avant-premières, avant même les critiques dramatiques professionnels qui doivent ainsi attendre leur issue pour pouvoir assister à la représentation. Ces transformations protocolaires ont puissamment contribué à instituer la qualité de spectateur et de public critiques.

Cette institutionnalisation emprunte ensuite la voie de la production d'une fiction d'égalité. En proposant aux spectateurs de remplir à chaque représentation un questionnaire, le T.N.P. invite chacun à former un jugement sur la valeur esthétique des spectacles, donc à faire un usage public de sa raison. Le T.N.P. favorise ainsi la réalisation d'un espace isonomique en plaçant chaque spectateur à égalité et en instituant la qualité même de spectateur. Car, la qualité de spectateur, comme celle de citoyen, se caractérise par l'universalité de la possibilité de jugement. Le spectateur gagne en universalité ce que son origine sociale ou sa catégorie socioprofessionnelle tendent à lui dénier. A l'instar de la socialisation du citoyen par le dispositif électoral, les dispositifs proposés par le T.N.P. - le questionnaire, les espaces de débats - forment le public, instituent l'individu en spectateur critique. Par ce statut classiquement dénié aux membres des classes populaires, le T.N.P. réalise la satisfaction de

15 Émile DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie* [1912], PUF, « Quadrige », 1990.

16 Maurice HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Alcan, 1925. Et, du même auteur, *La mémoire collective*, PUF, 1950.

17 Bernard LAHIRE, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Nathan, coll. « Essais et Recherches », 1998.

désirs de reconnaissance de nombre d'entre eux ¹⁸. L'éclosion d'un espace public critique est également rendu possible par la nature du programme, la revue *Bref* et les espaces de débats. Les espaces de débats avec le public et pratiques de discussion, inaugurés dès le petit festival de Suresnes en 1951, sont définitivement instaurés. Parmi les nombreux témoignages de la réalisation d'une sphère publique critique, au sens que Kosseleck donne à ce terme ¹⁹, citons cette lettre d'un spectateur du T.N.P., écrite en 1952 :

« *C'est vrai l'ouvrier a un terrible complexe d'infériorité. Il s'exprime mal et il le sait et là encore vous avez une tâche immense, mais belle à accomplir... C'est pourquoi j'approuve entièrement vos discussions... C'est là qu'est votre tâche, de forcer ces mots à sortir du cœur où ils restent enfermés, où vous ne les entendez pas. Voyez-vous le micro devrait se promener un peu partout et cueillir au hasard l'émotion ou la joie. Ce devrait être comme un jeu où celui interrogé doit répondre. Il est bien évident que le public serait prévenu de ne pas avoir à préparer de grandes phrases et de dire simplement ce qu'il pense... Peut-être au début y aura-t-il quelques bafouillements mais je suis sûr que par la suite tout s'améliorera* ²⁰ ».

A ces rencontres, espaces de discussion, s'ajoute le souci de partage d'une information *via* la diffusion du journal *Bref*, à vocation didactique, et la réalisation d'un programme pour chaque pièce. Dans un égal souci de permettre au public de préparer ou de prolonger la représentation à la faveur de l'écrit, le T.N.P. publie *Bref, Journal mensuel du Théâtre National Populaire* pour présenter les œuvres inscrites au répertoire. Le programme de chaque pièce, enfin, conforte la possibilité de fonder un espace public. Composé exclusivement du texte intégral de la version scénique de la pièce et de photographies des représentations, il se distingue par une totale absence de publicité. A en juger par les réponses aux questionnaires, les spectateurs apprécient de pouvoir ainsi accéder à l'œuvre, pour prolonger l'émotion de la représentation, heureux de compléter par l'écrit le plaisir du spectacle. Ces éléments favorisent l'éclosion d'une sphère publique critique. Pour Habermas, la sphère publique bourgeoise naît du déclin de la société de cour, des pratiques égalitaires de la conversation et de la critique littéraire. Le théâtre de Jean Vilar renvoie plus à ce que Habermas appelle la « culture

¹⁸ Laurent FLEURY, « De quelques désirs insoupçonnés de spectateurs du T.N.P. », *Théâtre(s) en Bretagne*, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

¹⁹ Reinhart KOSSELECK, *Le règne de la critique* [1959], trad. de l'all. par Hans Hildenbrand, Éditions de Minuit, « Arguments », 1979.

²⁰ Lettre de Y. Portolcan, Viroflay, février 1952. Archives nationales : Livre d'or du T.N.P. - Lettres de spectateurs. Nous soulignons.

discutée », par opposition à la « culture consommée »²¹. Pour lui, l'opinion publique s'affermir et s'affirme dans les débats littéraires, où, par le partage du sentiment esthétique, elle a trouvé sa première conscience d'elle-même.

Cette institutionnalisation passe enfin par la proposition d'espaces de sociabilité. Le T.N.P. de Vilar paraît enfin conjuguer des formes différentes de sociabilité. Pour Simmel, « la sociabilité apporte à l'homme en quête de profondeur une plénitude de vie d'ordre symbolique²² ». Elle crée « un monde sociologiquement idéal²³ ». Le T.N.P. paraît avoir produit de la sociabilité en permettant ce qui constitue sa condition même de possibilité, selon Simmel : la fiction de l'égalité. La sociabilité, en instaurant idéalement « une société d'égaux » permet de ne pas s'attarder aux contenus de la socialisation, tels que l'excellence de la position sociale par exemple²⁴. L'affirmation d'une forme populaire de sociabilité se retrouve en plusieurs espaces offerts par le T.N.P. de Vilar. Le T.N.P. propose d'abord des formes populaires de sociabilité par les bals²⁵, lieu même de la danse, forme ritualisée de rencontre. Le T.N.P. propose ensuite des formes populaires de commensalité par les banquets et week-ends ou « nuits T.N.P. »²⁶, fort remarqués à en juger par les plaisanteries faites à propos du veau froid servi à Suresnes²⁷, mais aussi fort appréciés au regard de leur succès, durant lesquels les spectateurs aiment à habiter les lieux et à se sentir « chez eux ». Le T.N.P. propose enfin des formes communautaires de lien social par la fidélisation des collectivités et groupements, à un moment où les formes de lien social s'affirment plus sociétaires. Les écrits de Jean Vilar sur la salle

21 Jürgen HABERMAS, « De la culture discutée à la culture consommée : évolution du public », in *L'espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. de l'all. par Marc B. De Launay, Payot, coll. « Critique de la politique », 1978, pp. 167-182.

22 Georg SIMMEL, « La sociabilité. Exemple de sociologie pure ou formale », *Sociologie et épistémologie*, PUF, coll. « Sociologies », 1981, pp. 121-136 (p. 125).

23 IDEM, *Ibid.*, p. 128.

24 Lilyane DEROCHE-GURCEL, « La sociabilité : variations sur un thème de Simmel », *L'Année sociologique*, n° 43, 1993, pp. 159-188

25 Jean Vilar rappelle : « A quoi bon ce rassemblement nocturne (la salle de l'Opéra), si ce n'est pour participer à un même plaisir et éprouver les mêmes bonheurs ! Franchement je préfère en ce cas les *épanchements communautaires* des bals du 14 juillet... » . Jean Vilar, « Deux lettres et un ballet », in *Chronique romanesque*, Grasset, 1971, p. 110. Nous soulignons.

26 « Continuez les week-ends, l'idée est magnifique » . Mlle Josette Bourbon, employée SNCF. Archives nationales, Fonds T.N.P., Carton 295 AP 215 : « Questionnaires spectateurs : Saison Chaillot 1953-1954 » .

27 Sur la scène du repas totémique et « l'acte de camaraderie (*fellowship*) entre la divinité et ses adorateurs, de communion entre les fidèles et leur dieu » voir Sigmund FREUD, *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs* [1912-1913], trad. de l'all. par Vladimir Jankélévitch, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1965, pp. 201-219. Sur la communion alimentaire, se reporter également à Émile DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie* [1912], PUF, coll. « Quadrige », 2e éd., 1990, pp. 480-485.

de théâtre suggèrent une recherche de mise à égalité temporaire, des individus ordinairement séparés par leurs statuts. Parce que la sociologie de la culture insiste sur les caractères socio-démographiques de l'individu, elle néglige parfois la spécificité de la relation au théâtre qui réside à l'inverse dans la perte, certes momentanée, de ces attributs, comme l'a également bien montré Marie-Madeleine Mervant-Roux²⁸. L'abstraction des attributs sociaux après le spectacle, au moment de remplir le questionnaire, prolonge en effet la perte de ces mêmes attributs durant le spectacle. Il est en effet possible d'avancer que lors de la représentation, l'individu oublie les attributs statutaires de son identité du fait de la situation liminaire ainsi créée²⁹. Le rite crée de la *communitas*, c'est-à-dire un moment localisé dans le temps, au cours duquel il est une égalité de statut. La perte des attributs sociaux caractérise cet état de *communitas*, où chacun est, le temps d'un instant, dans une condition de stricte égalité, à l'origine du sentiment qu'à la formation d'un espace public, déjà analysée, s'ajoute ainsi la création d'un espace commun.

Conclusion

Pour conclure, il convient de revenir sur deux mots, celui de « modèle » et celui d'« origine ».

La qualification de « modèle » appliquée à ces innovations institutionnelles mérite un commentaire. Jean Vilar n'a pas cherché à construire un modèle en tant que tel. C'est le jugement que des hommes politiques, des artistes ou professionnels de la culture ou encore des chercheurs en sciences sociales ont pu former sur les actions mises en œuvre par le T.N.P. de Vilar qui le qualifie de « modèle ». Le T.N.P. de Vilar accède au statut de modèle pour au moins trois raisons. Modèle en raison des *usages politiques* auxquels il a donné lieu d'abord, avec la création du ministère des Affaires culturelles qui s'inscrit sur le fond de cette réussite à son apogée en 1959, avec l'action des maisons de la culture qui se réfèrent à ce modèle d'action culturelle après 1961, avec la convocation

²⁸ Sur la mise en évidence de la mise entre parenthèse des attributs sociaux des spectateurs durant une représentation, voir la thèse, nourrie de démarche anthropologique, de Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *Le lieu d'où l'on regarde : l'autre pôle du théâtre*, thèse de doctorat d'État, dir. par Elie Konigson, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, Institut d'Études théâtrales, 1996.

²⁹ Victor Turner montre comment les rites peuvent assurer une fonction de régulation au sein d'une société en permettant, durant un temps circonscrit, une inversion statutaire. Sur l'inversion des statuts, voir le passage sur l'intronisation du roi qui, avant sa prise de fonction, doit subir l'épreuve du dépouillement et connaître l'autorité et les vexations du groupe. Victor TURNER, « Basses et hautes positions hiérarchiques : la liminarité de l'élévation et de l'inversion de statut », in *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure* [1969], PUF, coll. « Ethnologies », 1990, pp. 161-196.

du modèle de Vilar lors des débats suscités par la Charte des missions de service public de 1998 ³⁰. Modèle en raison des *filiations historiques* auxquelles il a donné naissance ensuite : modèle affirmé par le théâtre public naissant de la décentralisation dans les années 1950 ³¹, puis modèle contesté, lors des événements de 1968 et de la Déclaration de Villeurbanne, et, modèle épousé enfin, contre toute attente, dans les révolutions opérées par le Centre Pompidou ³². Modèle en raison de sa *fécondité heuristique* enfin parce que le T.N.P. de Vilar offre également au chercheur la possibilité de construire un idéal-type de la réalisation de l'idéal de la démocratisation. Si l'on accorde, à la suite de Max Weber, qu'un idéal-type figure une construction abstraite, au statut provisoire, qui n'exprime que l'aspect qualitatif de la réalité, autrement dit que ce n'est pas une moyenne de données quantitatives, mais l'accentuation de traits qualitatifs qui s'apparentent à des tableaux de pensée, alors le T.N.P. offre l'exemple d'une institution qui coïncide avec l'idéal-type ³³, réduisant par là même la distance entre la réalité et cette « image mentale obtenue par des rationalisations de nature utopique » que constitue l'idéal-type ³⁴.

Le « retour sur les origines », contenu dans le titre de cet article mérite un ultime commentaire, si l'on veut contourner un piège classique pour la réflexion. Il faut, en effet, d'abord éviter de constituer le T.N.P. en « origine » et le rattacher à ce qui lui donne naissance : depuis les débats de la *Revue d'art dramatique* des années 1900 aux actions du Front populaire en matière culturelle, en passant par les vagues successives de création de mouvements d'éducation populaire, le T.N.P. ne constitue pas une exclusive référence mais plutôt le confluent de traditions multiples. Prenons garde ensuite à ne pas sombrer dans une quelconque mélancolie : il faut ici plus fondamentalement se défier de cette question des origines, car les « faits » du passé ne sont plus choses inertes à aller trouver, à isoler puis

³⁰ Lorsque les adversaires de la Charte des missions de service public pour le spectacle vivant, parue au printemps 1998, brandissent le « vilarisme » comme anathème, nous découvrons combien le service public continue à façonner les débats et les luttes de définition de ce que doit être une politique du théâtre. Vénéralisé ou contesté, il demeure un modèle.

³¹ Marion DENIZOT, *Jeanne Laurent, Sous-directeur des Spectacles et de la Musique (1946-1952). Contribution à une histoire politique et culturelle de l'intervention en matière théâtrale*, thèse de doctorat, dir. Robert Abirached, Université de Paris X – Nanterre, 2002.

³² Laurent FLEURY, *Le T.N.P. et le Centre Pompidou : deux institutions culturelles entre l'État et le public. Contribution à une sociologie des politiques publiques de la culture en France après 1945*, Université Paris IX, 1999, 1133 p.

³³ Le rapprochement entre la réalité et l'idéal-type, rare selon Weber, est néanmoins évoqué dans l'article « Die Grenznutzlehre und das 'psychophysische Grundgesetz' », *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 1908, repris in Max WEBER, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, Verlag J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1951, pp. 384-399.

³⁴ Max WEBER, « L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales » (1904), in *Essais sur la théorie de la science*, trad. de l'allemand par Julien Freund, Plon, rééd., Pocket, 1992, pp. 117-201 (pp. 180 sq).

à saisir dans un récit. Il faut penser, avec Walter Benjamin, l'histoire comme discontinue et non homogène. Se garder du piège de penser l'histoire de façon linéaire avec deux pôles, celui de la grandeur des commencements et celui du déclin final inéluctable, c'est se donner la possibilité de penser le présent ouvert, y compris aux « résurgences ». Découvrir celles-ci suppose d'interroger les discontinuités politiques et impose de savoir renoncer aux séculaires modèles de la continuité historique.