

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

維拉的民眾理念研究

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC93-2411-H-032-006-

執行期間：93年08月01日至94年07月31日

執行單位：淡江大學法國語文學系

計畫主持人：梁蓉

報告類型：精簡報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中 華 民 國 94 年 8 月 1 日

行政院國家科學委員會專題研究計畫

成果報告

維拉的民眾理念研究

計畫類別： 個別型計畫

計畫編號： NSC 93 - 2411 - H - 032 - 006

執行期間： 93 年 08 月 01 日 至 94 年 07 月 31 日

執行單位： 淡江大學法國語文學系

計畫主持人： 梁蓉

報告類型： 精簡報告

處理方式： 本計畫可公開查詢

中 華 民 國 94 年 7 月 28 日

二、計畫中英文摘要

(一) 計畫中文摘要

關鍵詞：維拉、民眾劇場、民眾、國立民眾劇院

維拉是法國民眾劇場二十世紀中葉發展階段的代表人物，亞維農藝術節及巴黎國立民眾劇院是其戲劇生涯兩大關鍵。維拉的民眾劇場理念可從劇場美學(劇作、導演、舞台、服裝、演員、燈光、音樂)、社會使命(公營事業、全民看戲)與劇目意涵(反映時事 冷戰、阿爾及利亞戰爭、越南戰爭...)等角度切入研究，然而維拉對民眾的關注及付諸實踐之作法突顯與其它同期導演不同之處。本計畫即以「維拉的民眾理念研究」為題，探討維拉的中心理念是為最大多數法國民眾演出偉大戲劇；但沙特以工人劇場反向質疑國立民眾劇院不是全民劇院，巴特卻認為民眾劇場帶動一批新觀眾之參與，在「民眾/全民/不分階級」、「民眾/工人/無產階級」、「民眾/新觀眾」等多方多向“質疑/回辯”中，再次爬梳釐析維拉的民眾理念。為進一步瞭解落實程度，本計畫嘗試分析參與觀眾組成成份(維拉認知的民眾觀眾、菁英觀眾、一般觀眾、新觀眾、工人觀眾等)，同時對照參與比例數據，初步歸結顯示觀眾組成成份及參與比例不均現象。維拉自析「全民看戲」理想未能得以實現，係因「文化尚未民眾化」，他認為解決之道在於：「建立一個社會」(Il s'agit donc de faire une société... ” (Vilar 1955 : 105)。維拉的民眾劇場理念或被譏為「戰後的烏托邦」(une utopie d'après-guerre)(Loyer 1997 : 146)，但本計畫仍肯定其建立了某種浪漫情懷的戲劇道德精神與戲劇社會關懷，誠如艾畢哈榭所言，維拉的成就是一種「理念的勝利」(le triomphe d'une idée)(Téphany 1995 : 219)，意謂著市民精神的勝利。即使觀眾不如他所願地全民動員，他仍如勇敢的戲劇鬥士，立於二十世紀五十年代的法國戲劇浪頭，承先啟後。

(二)計畫英文摘要

Key Words : Jean Vilar, Popular Theatre, Public, National Popular Theatre

Jean Vilar is the representative figure in the development of the popular theater in mid-twentieth century France. His career is highlighted by the Arts Festival in Avignon and the National Popular Theater in Paris. While Vilar's concept of the popular theatre could be approached from a cross-section perspectives: theater aesthetics (play, director, stage, costume, casting, lighting, and music); social missions (government organization and theater for all); and repertoire signification (reflections of current affairs, such as the Cold War, the War in Algeria, and the War in Vietnam), he differs from other directors of the Fifties with regard to his attention to the popular and his realization of the pragmatics. His idea is, however, challenged by Jean-Paul Sartre, who argues that the National Popular Theater does not include the working class and thus opts for the idea of the Worker's Theater. Roland Barthes, on the other hand, thinks that the idea of the popular theater is able to mobilize a new generation of audience and thus refine Vilar's concept by engaging in the dialectics of the popular, the masses, the worker, the classless, and the new audiences.

Based on Vilar's notion of the popular, this study aims to illustrate that central to Vilar's conviction is his ideal to give a great play for the masses of the French people. To help measure the degree that his ideal is being realized, I intend to analyze the components of theater participants (on the basis of Vilar's classification of the popular, the elite, the general, the new and the working-class). With reference to the ratios, my preliminary observation is an imbalance between audience components and participant percentages. According to Vilar, the reason that his ideal is not carried out is because « culture is not yet being popularized. » The solution to the problem is « the establishment of a society. » (Vilar 1955 : 105) Vilar's ideal of the popular theatre may be minicured as a « post-war utopia » (Loyer 1997 : 146), his ideal should be given credit on the basis of its moral spirit and social concern. As Tephany states, Vilar's success is a triumph of an idea (1995 : 219), which in my opinion is the triumph of civility. Although he fails to mobilize the masses, Vilar stands as a warrior in the forefront of French drama of the Fifties.

三、報告內容

(一)前言

瞭解維拉的民眾理念，是本計畫首要目的。為廣大的民眾搬演偉大的劇目是維拉的初衷，1951年接任國立民眾劇院院長之前，他關心戲劇發展的整體環境，認為必須改變自第二帝國以來戲劇活動集中在巴黎的現象(Vilar 1955: 12)；在拉比希(Eugène Labiche)或費依都(Georges Feydeau)等通俗笑劇作家之外，應為法國人民介紹已被忽略的經典劇作(17)；他也強調戲劇不能只是娛樂，也不是奢侈品，而是所有男人及女人迫切的需求(175)；同時倡言劇場應屬於民眾，是一個毫無保留開放給全民的劇場，且要演出優美及偉大的劇作(178)...。此際的維拉，並未或尚未落入民眾劇場的框架中，他執著地想要重建法國戲劇在二次戰後的美學價值(Téphany 1995: 220)。1951年接掌國立民眾劇院(Le Théâtre National Populaire, T.N.P.)後，維拉意識到民眾劇場獨具的市民特質(un caractère civique)(221)。國立民眾劇院(T.N.P.)之名稱即包含了“國立的”(National)及“民眾的”(Populaire)「互補/互斥」之雙重特性。維拉不否認在當時他所身處的社會及政治氛圍中，「推動民眾劇場是一個理想...很難建立，存在，長久」(Vilar 1975: 279)。但是他仍撇開政治意識或客觀環境之限制(與陷阱)，強調戲劇應和麵包及酒一樣，是生活的必需品；而國立民眾劇院的任務就是要讓最大多數的人民能欣賞一般以為保留給菁英份子的戲劇(Vilar 1975: 173)。劇院大門為所有人而開(Vilar 1972: 227)；維拉因而將國立民眾劇院定位為公營事業(Le service public)，如同煤氣、水、電(Vilar 1975: 173)；在實踐方法上，技術面，要破除舞台與觀眾席之隔閡；經濟面，降低票價；宣傳面，結合工會或協會(Vilar 1955: 177)；也就是以「低票價、好劇目、好演員」為標竿(Vilar 1972: 197)。維拉更進一步指出民眾劇院應完成三項要務：「群眾的觀眾、高文化的劇目、去布爾喬亞化的管理，不扭曲劇作」(un public de masse, un répertoire de haute culture, une régie qui n'embourgeoise pas, ne falsifie pas les oeuvres.)(Vilar 1975: 241)。

“民眾”對於維拉而言，其重要性自大於“國家”：「先談民眾，其餘自然而來」(Vilar 1972: 145)；畢竟，「戲劇若不能屬於民眾，又不能令其感動，將一無是處」(226)。維拉眼中的民眾，廣義來說，是全民，是所有的人，男人與女人；他常指稱的最廣大民眾(au plus grand nombre)，包括了勞動階級(les classes laborieuses)、工人、工程師、士兵、年輕或貧窮學生(Vilar 1975: 81; 1972: 144)。在他的想法中，為所有法國人搬演偉大的劇作，讓勞動階級也能欣賞高乃依、莫里哀、莎士比亞的作品，民眾劇場於此責無旁貸，這也是國家的責任。國立民眾劇院既是國家的劇院，就應顧及全民看戲的層面，不分階級，不分血統。如此的論點面對五十年代的二次戰後百廢待興的法國社會，面對東西方陣營開啟冷戰及殖民地獨立戰的世界局勢，面對國立民眾劇院院長的公職身份，及前衛劇場、荒

謬劇場、政治劇場百花齊豔的當代劇壇，所引起之意識型態及政治立場的論辯浪潮，遠遠超出了維拉自「演員工作坊」以來的戲劇理念，更不是一句「為全民演戲」即能對應來自各方論點挑戰。巴特及沙特即以非純戲劇角度批評甚或質疑，是本計畫探討的要點。

(二)研究目的

巴特(R. Barthes, 1915-1980)《書寫戲劇》(*Écrits sur le théâtre*, 2002)集結其於五十年代起在《新文學》(*Lettres Nouvelles*)、《法國觀察家》(*France-Observateur*)、《民眾劇場》(*Théâtre Populaire*)等雜誌所陸續發表的文章。其中對於維拉民眾劇場所持的態度在1952-1954年間是極為支持的，巴特所認為民眾劇場三任務：“群眾的觀眾”(un public de masse)、“高文化的劇目”(un répertoire de haute culture)、“前衛的戲劇理論”(une dramaturgie d'avant-garde)(Barthes 2002: 99)和維拉所追求的「群眾的觀眾、高文化的劇目、去布爾喬亞化的管理」(Vilar 1975: 241)實有異曲同工之處；再細究巴特解釋時，更發現兩人觀點如出一轍：巴特指出若要得到民眾的支持，必須降低票價，且不分貴賓區(l'orchestre)及低價區(le poulailler)，票價一致，於此，國家責無旁貸，國家補助則是最佳解方(99)；在劇目方面，巴特直接肯定維拉所搬演的高乃依、莫里哀、莎士比亞等人之古典劇目不僅精純(pures)且不令人厭(personne ne s'ennuie)，即連《唐璜》(Don Juan)如此爭議四起的劇作，在維拉的舞台上，都是最受歡迎的(le plus vif succès populaire)(100)；劇場方面，巴特贊同維拉主張的舞台開放空間、精簡佈景、燈光氛圍等，他雖知道尚有其它前衛風格，維拉型式不是萬靈丹(panacée)，但他相信如此的自由，可讓觀眾感到自在，而“空簡”(lanudité)更強迫觀眾思考、想像、創造；巴特於此指出民眾劇場的精神是「對人有信心」(faire confiance à l'homme)(100)，其實意指尊重並相信民眾觀眾(人)的接受力與判斷力；維拉於此，亦曾表示民眾有能力接受一切(Vilar 1955: 54)。巴特對於民眾劇場的態度，因五十年代中葉以後布雷希特(B. Brecht, 1898-1956)將觀眾自外於劇情、演員獨立於角色之距離美學帶給他驟然啟發(une illumination subite, Barthes 2002: 20)而由支持轉為冷淡。巴特認為距離的表演風格是一種符碼(code)，結合民眾與政治，樸實又清楚，非舞台細緻色彩或精準動作能予取代(22)，此言表示他對民眾劇場之熱情已不若往昔；事實上，巴特在五十年代後期即淡出劇場活動停筆劇評，當年(1953)他與幾位劇評家所發行之《民眾劇場》雙月刊則於1964年停刊(主編瓦冉(R. Voisin)，編輯群杜維涅(J. Duvingnaud)、李貝斯科(M. Lebesque)、杜謀(G. Dumur)、多赫(B. Dort)及巴特)；即使如此，當論及維拉民眾劇場的貢獻時，巴特仍曾經肯定維拉成功地擴展觀眾階層，帶起一批「新觀眾」(le public nouveau)的參與，包括小布爾喬亞(petits-bourgeois)、窮大學生或中學生(étudiants ou lycéens pauvres)、工人(ouvriers)等，因有維拉，這些人得以初次接觸高文化的戲劇(120)。巴特此番觀察，係針對民眾觀眾的結構成份而言，

他的看法卻與當時另一位文哲劇作家沙特大相逕庭。

沙特(J.-P. Sartre, 1905-1980)於 1943-1965 年間之劇作或探討人類存在意義的極限(《密室》(*Huit Clos*), 1944)、或揭露共產思想與資產階級之對立衝突, 反道德反理想反妥協(《髒手》(*Les Mains sales*), 1948)、或強調人類自由在宗教與罪惡之間的主權性(《魔鬼與好神》(*Le Diable et le Bon Dieu*), 1951)...。沙特以存在主義哲學思想為基調, 在戲劇作品中不時顯現人與自然、人與團體、人與人、人與自己、人與生命...之間的矛盾及荒謬; 又受馬克斯無產階級理論影響, 藉由戲劇表達他對政治與改革的熱情與觀想。他的劇作曾被譽為「五十年代新戲劇的肇基」(Deshoulières 1989: 89)。沙特與戲劇的結緣, 可追溯自 1932 年與杜蘭的相識(係經波娃(S.de Beauvoir)朋友裘里薇(S. Jollivet)引介)。杜蘭的「演員工作坊」是法國在二次大戰期間的劇場人才培育所; 維拉即受其啟蒙, 奠定舞台表演及行政總監的專業能力; 而沙特則在幾乎同一期間得到杜蘭關於戲劇歷史及文本創作的啟發(Sartre 1992: 13-14)。沙特對於戲劇的看法以《情境戲劇》(*Un théâtre de situation*, 1992)一書最具參考價值。該書集結其戲劇評論及對自己諸多劇作之解析。沙特認為人類的自由是人類存在的歸依, 「劇本的主要菁華不在於文本語句的特色, 而在於人類在既定的情境之中是否仍能自主自由。若果能夠, 戲劇就要表現出這種情境及這種自由」(19-20)。由此論點可知沙特維持一貫性的存在哲思, 強調人主觀存在先決於客觀情境; 而後沙特表示當戲劇呈現了觀眾所面臨的問題時, 才能得到他們的回應, 唯有如此, 才能「結合不同的觀眾」(*unifier le public divers*)(21)。此處(1947 年《馬路》雜誌(*La Rue*) 11 月號)可知沙特亦重視觀眾成份互異之特質, 其基本論調其實亦認同戲劇應表演給「不同的觀眾」欣賞。只是在 1955 年秋季號的《民眾劇場》雙月刊中, 沙特接受法國戲劇理論及評論家多赫(B. Dort)訪問時, 才明白地說出他所關心的「不同的觀眾」, 直指「工人觀眾」(*le public ouvrier*)(75)。沙特批評維拉的國立民眾劇院不是民眾劇場, 雖表明係針對該院所處「情境」而發難(*c'est la situation du T.N.P. qui est en cause*), 與維拉無關(75), 但仍引起軒然大波。沙特的批評論點主要有二: 其一, 國立民眾劇院接受國家補助, 勢必要演出古典劇目, 這些劇目已成為布爾喬亞文化遺緒, 不是為當今民眾而寫, 民眾劇場的劇目應專為民眾而寫, 對民眾談論民眾; 其二, 國立民眾劇院只有小布爾喬亞觀眾(*un public petit-bourgeois*), 沒有民眾觀眾(*pas de public populaire*), 沒有工人觀眾(*pas de public ouvrier*)(75)。沙特認為當時工人階級對於看戲仍多有遲疑, 他主張要到工廠演出專為工人而寫的戲劇(76); 國立民眾劇院沒有民眾觀眾, 係因沒有專為民眾所寫的劇目; 沙特甚至視此為敗筆(*échec*)(75)。沙特批評的基點集於國家補助、工人劇目、工人觀眾, 正是反向批評維拉所鼓吹或巴特曾支持的民眾劇場三要務: 民眾的觀眾、高文化的劇目、去布爾喬亞化的管理。

面對沙特直接且強烈地抨擊, 維拉 1955 年 11 月接受《快訊》雜誌(*L'Express*)

訪談時表示國立民眾劇院不是國立工人劇院(Théâtre National Ouvrier)，民眾觀眾不是只有工人觀眾，因為郵局職員、女打字員、小商販每天也工作八小時，他們也是民眾，為何忽略這些人？(Sartre 1973：86) 當然，否定工人觀眾代表民眾觀眾的看法，只回應了沙特論點的片面角度；因後者涉及國立劇院的立場、演出劇目的安排、觀眾品味的培養等。1960年維拉在《民眾劇場》發表著名的《備忘錄》(Mémoire)，不厭其煩地將沙特的反對論點一一列出，而後再逐項解釋，用字精確，語調含蓄，字裏行間顯露道德感、使命感、理想、委屈、願景、希望。維拉反駁的觀點，首先圍繞著民眾劇場與工人劇場，他開門見山表示反對者(des opposants, 先未指名道姓)所鼓吹的工人劇場，是「無產階級劇場」(un théâtre prolétaire)，是「戰士劇場」(un théâtre militant)，於此，他無意實踐(Vilar 1975：233)；再來，語鋒一轉，他認為國立民眾劇院若被視為「敗筆」，身為院長的他應挺身而出，責無旁貸，和所謂的「情境」無關；但他馬上反問道：「國立民眾劇院的“情境”又是什麼？」(Quelle serait donc la ‘situation’ du T.N.P.?) (234) 這裏的“情境”，回應著沙特所批評的「國家補助」及「古典劇目」；維拉強調國家補助低微其實不敷劇院支用且不能也不會影響劇目之安排(234)；而搬演古典劇目乃因當時並無專為民眾所寫之劇目(235)。在維拉的實務經驗中，觀眾可透過舞台及導演的設計與調度去感受與自身相關之世事(236)；易言之，在當代舞台的氛圍中，古典劇目仍能喚起當代觀眾的共鳴與思考。維拉認為「將法國古典劇目視為布爾喬亞文化的說法，其實低估了總監(régisseur，即導演)的工作」(235)，他更延伸闡釋「轉驛站」(Relais)的概念，他認為介於文化及民眾之間，必須架起「轉驛站」，文化的工具是文學、音樂、戲劇...；而「轉接人」(hommes-relais)就是作家、音樂家、劇場人等。維拉自析1945年以來，其任務就是尋找「轉驛站」。1947至1960年間其中心目標就是：讓民眾觀眾欣賞古典劇目、消弭布爾喬亞儀式、尋找文化與民眾之間的「轉驛站」(239)。

(三)研究方法

本研究計畫採文獻資料蒐集法及分析歸納法後，瞭解維拉民眾理念並比較巴特及沙特兩人的附釋或批評，試將維拉民眾理念放在五十年代法國劇場發展脈絡中，思考其定位與地位，維拉焦點是：「國立 / 民眾」、「民眾 / 全民」、「全民 / 不分階級」、「公營服務 / 古典劇目」；與沙特的「國立 / 民眾」、「民眾 / 工人」、「工人 / 無產階級」、「公營機構 / 無產階級劇目」處於天秤兩端，基調互異。沙特寫出《密室》、《髒手》、《魔鬼與好神》等哲理深奧的劇本，卻斷定貝克特、尤涅斯科、阿達莫夫(A. Adamov)等人探討孤獨、絕望、無法溝通等主題之劇作是布爾喬亞戲劇(Sartre 1992：82)；他推薦克羅得馬丁(Claude Martin)在工廠演出亨利馬丁(Henri Martin)的《菠菜印象》(Images d'Épinard)且標榜己作《Nekrassov》在法國共產黨的媒體宣傳下，吸引了工人觀眾欣賞這齣描寫俄國流亡部長在選舉前透露身份的政治諷刺喜鬧劇(76/339)，沙特的論調無

法脫離他的政治左派立場，維拉則明確表示不屬於任何政治黨派，國立民眾劇院就是為戲劇及民眾服務的劇院(Vilar 1955 : 178)；工人觀眾，於維拉，是民眾觀眾的一部份，而民眾觀眾無分階級，沒有貴賤；民眾，是所有的人，是最大多數的人；對維拉而言，這個答案已是不言自明(Vilar 1975 : 233)。

為了鼓勵民眾看戲，維拉主張聚集民眾(Leclerc 1971 : 104)。1951-1963 年間與「國立民眾劇院之友」(Amis du Théâtre National Populaire)相關協會約達 700 個，依成員性質可分成文化協會(如藝術生活協會，Les Arts et la Vie，1955)、企業團體(如鐵路局 SNCF)、青年團體(如法國音樂青年協會，Jeunesses Musicales de France)(Wehle 1981 : 77-80)。「戲劇與文化協會」(Théâtre et Culture，T.E.C.，1945)的成員是大巴黎地區工人觀眾，大部份皆是法國工會(Confédération Générale du Travail，C.G. T.)會員，由法國共產黨支持組成，後擴及三十多個外省，顯示國立民眾劇院並未忘記或排斥工人協會之加入。1960 年左右，該院又推出早場戲、公演前預演、團體訂票優惠等專案，民眾觀眾，包括工人觀眾在內，似乎以行動表示對於國立民眾劇院的支持。然而，若從當時民眾觀眾參與的情況而言，卻出現人數偏低且比例不均的現象(Simon 1987 : 108)。

欲瞭解民眾觀眾參與情形，需思及組成成份，而上述協會數目並不能解釋替代之(雖然各成員範圍廣泛)。若說十九世紀第二帝國時期以來的戲劇觀眾以巴黎中產階級為主，那麼維拉所努力的就是將戲劇觀眾的成份由一般觀眾(P.(g)，Public général)中的菁英觀眾(P.(é)，Public d'élite)，擴大到他所認知的民眾觀眾(P.(V)，Public populaire vilarien)；沙特批評沒有工人觀眾(P.(o)，Public ouvrier)；巴特卻肯定一批新觀眾(P.(n)，Public nouveau)的出現(包括小布爾喬亞、學生、工人)；這些不同論點所著重的民眾成份如何組成劇場的民眾觀眾(P.(P)，Public populaire)？從結構層面而言，筆者嘗試將上列觀眾成份彼此之關連以方程式條列如下：

沙特及巴特的觀眾皆包含在維拉所認知的民眾觀眾範圍中，亦即：

$$P.(V) = P.(o) + P.(n) + P.(g)$$

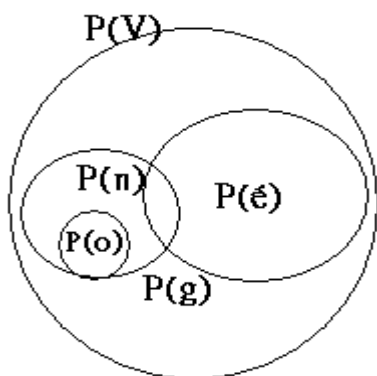
但維拉強調民眾劇場應讓全法國人民接受，故尚應包括原已被重視的菁英觀眾：

$$P.(V) = P.(o) + P.(n) + P.(é) + P.(g)$$

至此，工人觀眾、新觀眾、菁英觀眾、一般觀眾之總體結合應組成了民眾觀眾：

$$P.(o) + P.(n) + P.(é) + P.(g) = P.(P)$$

但這些觀眾彼此的範圍區域其實有所重疊，如新觀眾中包括工人觀眾，維拉所定義的民眾觀眾亦包含工人觀眾；又如菁英觀眾其實也屬於一般觀眾等，故再試以圖形方式表達如下：



從上列程式及圖示推論，維拉民眾劇場觀眾應可與民眾觀眾劃上等號，因為：

$P.(V) = P.(o) + P.(n) + P.(é) + P.(g)$ 且 $P.(o) + P.(n) + P.(é) + P.(g) = P.(P)$ ，故：

$$P.(V) = P.(P)$$

然而，若要如此定論維拉民眾劇場已達到讓民眾(或全法國人民)參與(或積極參與)的目標，卻又失之偏頗，因為觀眾的組成成份與參與比例必須同時考量才能得到具體且客觀的評斷。換言之，觀眾成份的組合尚不足以說明或證明維拉的民眾劇場理想已完成使命。

(四)結果與討論

根據法國戲劇學者西蒙(A. Simon)所言，1965-1980年間，巴黎五十二家劇院觀眾從四百五十萬降至二百五十萬(Simon 1987：108)，而1965年間法國戲劇觀眾人口僅約一百萬，此數據雖屬維拉晚期，仍可看出戲劇人口在當時所謂民眾劇場盛行期所佔比例之薄弱。換言之，維拉時期雖有數百個協會與國立民眾劇院配合活動，但其戲劇人口總比例仍顯微弱。再者，西蒙提到觀眾中的工人及農人比例平均約佔2%，而所謂的白領階級(les cols blanc)則佔絕大多數(108)，顯示民眾參與比例之不均。法國劇評家李克萊克(G. Leclerc)也分析國立民眾劇院觀眾比例，學生與職員佔24%及25%，工人介於2-3% (Leclerc 1971：97)；諷刺的是，李克萊克提到：「如果工人觀眾發現了高乃依，功勞百分之九十要歸於演員菲力浦(G. Philippe)，若沒有他，《席德》(Le Cid)將令許多觀眾失望」(97)。可見工人觀眾看戲動機不是為了劇作而是舞台(電影)明星。格謀諾(P. Quémeneur)就直接了當、直言不諱地挑明：「欣賞《漢堡王子》(Le Prince de Hombourg)的觀眾...，只有巴黎智識份子」。(…le public...n'est composé que d'intellectuels parisiens.) (Leclerc 1971：96) 這些數據及批評一方面顯示當時政府所推行的戲劇政策尚有待檢討之處；另一方面則顯見民眾劇場離「讓最大數的人看戲」之理想似乎還有一段距離。

戲劇，不是法國人民最常從事的文化活動。法國文化部研究發展處(Département des études et de la perspective)一份針對法國人民文化活動參與情形(1973-1989)調查結果顯示：法國戲劇人口比例(12%)遠低於電影人口(52%)(Donnant et Cogneau 1990：103)；就職業別來看，高階位與自由業者(cadres supérieurs et professions libérales)觀戲的成長率高於工人(1973年分別是19%與15%；1988年是27%與16%)(107)；就看戲次數而言，前者亦遠超過後者(39%與6%)(109)；工人觀眾唯有一項活動高於自由業與高階位者，那就是在家看電視(農72%、工68%、自由業45%)(39)。維拉當時所關心的勞動階級、工人、士兵、年輕或窮學生...，其實一直居於少數/弱勢/邊緣，而菁英觀眾仍是多數/強勢/中心。直到今天，以亞維農藝術節參與觀眾成份為例(1999)，仍出現高階智識職位者為主力觀眾的現象(45.8%)，而工人及農人之份量微乎其微(0.3%與0.2%)(Ethis 2002：217)。

回到維拉時期的民眾觀眾，看戲人口偏低或參與比例不均是否應由維拉或其所主掌之國立民眾劇院一肩扛起所有責任？若因此而指責國立民眾劇院並未真正地民眾化，是否有失公允？於此，維拉認為倘若國立民眾劇院尚未民眾化，究因文化尚未民眾化，哲學、文學、科學及其它皆如此...，文化應由所有的人共同推動，特別是作家，藝術家，教育家，科學家，教育者，為何獨獨苛求於國立民眾劇院？(Vilar 1975：238) 維拉如是說著：

“ Si le théâtre n'est pas encore absolument populaire au TNP, c'est aussi parce que la culture n'est pas encore devenue populaire, non plus que la philosophie, la littérature, les sciences et le reste... Je ne vois pas pourquoi on exigerait du seul TNP la réalisation d'un tel programme qui devrait concerner tout le monde, et en premier lieu tous les écrivains, les artistes, les universitaires, les hommes de science, les éducateurs. ”
(*Le théâtre, service public*：238)

維拉上述「文化尚未民眾化」，更深入的說，就是指著當時的社會環境尚未形成適合戲劇或民眾戲劇發展的條件，巴黎劇院盛行著通俗笑劇、而經典劇作及劇作家被誤解或被忽略、導演取代劇作家地位、民眾觀眾不得其門而入(劇院)、戲劇未獲得國家重視...，維拉認為解決途徑只有一個，且解決之道不在於藝術層面；若要演出好的戲劇，必須建立一個社會：“ Il s'agit donc de faire une société, après quoi nous ferons peut-être du bon théâtre. ”(Vilar 1955：105) 這個社會，對於維拉而言，是一個讓最大多數的法國民眾能夠接觸認識欣賞法國及國外的經典與當代劇作的社會、是一個得到國家政策支持與補助戲劇演出的社會、是一個正義伸張戰爭消弭英雄出世道德普揚的社會，是一個可以期待文化民眾化的社會...。維拉的民眾劇場在當代劇場浪潮中，居有一席之地應不容置疑，雖然有人以「戰後的烏托邦」(une utopie d'après-guerre)(Loyer 1997：146)來形容他的劇場理念，

但筆者仍相信他建立了某種浪漫情懷的戲劇道德精神與戲劇社會關懷，誠如艾畢哈榭所言，維拉的成就是一種「理念的勝利」(le triomphe d'une idée)(Téphany 1995 : 219)，意謂著市民精神的勝利。即使觀眾不如他所願地全民動員，他仍如勇敢的戲劇鬥士，立於二十世紀五十年代的法國戲劇浪頭，承先啟後。

本研究計畫成果，業以法文論文發表於淡江大學 2004 年城市與現代性國際研討會議，全文詳於附件。

(五)文獻探討

首先，維拉本身所寫之文章經整理集結成書者，可舉《從戲劇傳統》(*De la tradition théâtrale*, 1955)、《字字集》(*Mot pour mot*, 1972)《戲劇，公營事業》(*Le théâtre, service public*, 1975)、《備忘錄》(*Mémento, du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955*, 1981)等書為要，對於瞭解維拉民眾理念之助益甚多：

《從戲劇傳統》一書是認識維拉早期戲劇觀念(1944-1952 年間)之重要文集。十一篇短文，維拉闡述對於法國劇壇自十九世紀中葉以來演變之感想(9)，並就導演(21, 69)、劇作(37)、作家(127)、演員(139)、總監(107)、舞台(27)、民眾觀眾(167,173)等劇場元素表示其觀念及作法。如維拉認為劇作家指示是劇場最高指導原則，劇場的創作者是劇作家(65)，導演是“舞台監督”(régisseur, 30)，演員是“表達者”(interprète, 23)，舞台風格簡化、精純(27)等。而維拉對於國立民眾劇院的任務認定，亦在該書明白陳述(177)。

《字字集》則將維拉對於民眾劇場的整體概念以小辭典編排方式依字母順序列述，是查詢如國立民眾劇院(227,228)、民眾劇場(196)、觀眾(145)、民眾觀眾(144,145)、公營事業(226)等詞彙意涵(對維拉而言)不可缺少的參考書籍。

維拉對於戲劇及民眾劇场的理念之深入探討，以《戲劇，公營事業》為要。該書集結維拉於 1937-1970 年間發表於報章雜誌或接受媒體訪問或從未發表之文集八十餘篇，所及範圍包括戲劇概念、民眾劇場及國立民眾劇院、TNP 劇團及演員、民眾、舞台總監、劇作家、亞維農、國家立場等，本計畫特別受用於該書關於民眾劇場及國立民眾劇院部份(145-282)，有助瞭解維拉推動公營事業(173)、搬演古典劇目(203)、民眾劇場定義(278)等觀念，特別是《維拉解釋...》(Jean Vilar s'explique...)(188-191)轉載維拉 1955 年 10 月 15 日於《Bref》雜誌反駁沙特對於民眾劇場非工人劇場之論點，對於本計畫民眾辯義部份提供直接引證資料。

另有《從服務到戲劇》(*Du Tableau de service au théâtre*, 1985)記載維拉 1944 至 1967 年間戲劇演出要事或感想；《維拉自述》(*Jean Vilar par lui-même*, 1991)則以編年史方式紀錄維拉生平事紀。

再者，法國戲劇學者針對維拉時期民眾劇場所寫之著作：

西蒙《維拉你是誰？》(A. Simon, *Jean Vilar, qui êtes-vous ?* 1987))一書，以維拉

劇場生涯為軸，依年代進展探討其不同階段之關鍵發展，如 1932-1945 年間歷經杜蘭「演員工作坊」至自創「七人劇團」(27-30)，奠定維拉演技實力並培養劇場管理概念及美學觀念(17-26, 41-46)；而 1947-1971 年間是維拉在亞維農及國立民眾劇院極盛期，西蒙從國家戲劇政策及維拉節慶訴求相立觀點切入探討亞維農經驗(53-55, 47-51)；另從民眾意涵不同論調探討民眾劇場與民眾的依存關係(95-113)，西蒙評論態度中立，觀點客觀而不執頗，在民眾意涵方面，肯定維拉帶動新民眾的參與，即使某類成員的比例為數極微(113)。

懷爾《維拉之民眾劇場》(Ph. Wehle, *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, 1981))一書，以維拉演員生涯為始，爬梳其戲劇觀念之培育過程(19-51)，強調維拉於國立民眾劇院任內在組織或號召民眾觀眾方面之運作模式與成效(55-63)，同時介紹民眾劇院演出劇目內容與舞台風格(115-217)。懷爾切入觀點皆以維拉立場出發，換言之，其陳述內容可視為維拉理念之實踐紀要。

國立民眾劇院(李克萊克《維拉的國立民眾劇院》(G. Leclerc, *Le TNP de Jean Vilar*, 1971))一書，以質疑甚至反對角度與態度將國立民眾劇院放在 1951-1963 的政治社會時事背景下進而審思維拉國立民眾劇院的劇目、舞台、民眾等面向所牽引或代表之複雜戲劇社會使命之力有未逮。他將古典劇目諷稱為「想像博物館」(le musée imaginaire)，意指古典劇目與當時觀眾間存有距離，他表列 1951-1963 年間國立民眾劇院演出劇目(78-85)及民眾觀眾之組成成份(94-99)，顯示不同社會階級之不均參與比例(98)，直指維拉結合階級、打破社會藩籬之虛誇說法，忽略了社會階級對立的事實(93)。李克萊克此項觀察對於本計畫之研究方向極具啟發。

三者，沙特及巴特對於民眾劇場的評論，以《情境戲劇》(J.-P.Sartre, *Un théâtre de situation*, 1992 版)及《書寫戲劇》(Barthes, *Écrits sur le théâtre*, 2002 版)兩書為要，雖皆不是特別針對維拉民眾劇場而寫，但沙特提及工人劇場以質疑民眾劇場的民眾性(Sartre 1992 : 74-87)，是本計畫對於民眾辯義的重要資料；另巴特對於維拉民眾劇院的態度雖從支持轉為冷淡，但仍肯定民眾劇院帶動一群新民眾看戲(Barthes 2002 : 120)。

值得一提的，是直至九十年代仍見民眾劇場相關著作問世，如達方尼邀集法國劇場界曾受維拉影響或持續研究維拉劇場美學理念且至今仍活躍劇壇之創作者或評論者從不同角度談寫維拉(J. Téphany, *Jean Vilar*, l'Herne, 1995)；另外尚有羅耶《維拉的市民戲劇》(E. Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar*, 1997)，從戲劇政策發展過程及角度審視維拉民眾劇場之實踐盲處。

(六) 參考文獻：

- Balazard (Simone), *Le Guide du théâtre français contemporain*, Syros, Paris, 1989.
Barthes (Roland), *Écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, Paris, 2002.

- Corvin (Michel), *Le théâtre nouveau en France*, Que sais-je?, PUF, Paris, 1963.
- Crucifix(Isabelle)(rédacteur en chef), *Institutions et vie culturelles*, La Documentation Française, Paris, 1996.
- Deshoulières (Christophe), *Le théâtre au XXè siècle*, Bordas, Paris, 1989.
- Donnant (Olivier) & Cogneau (Denis), *Les pratiques culturelles des français 1973-1989*, La Documentation Française, Paris, 1990.
- Ethis (Emmanuel)(sous direction de), *Avignon, le public réinventé, le festival sous le regard des sciences sociales*, La Documentation Française, Paris, 2002.
- Évrard (Franck), *Le théâtre français du XXè siècle*, Éllipses, Paris, 1995.
- Jomaron (Jacqueline de)(sous la direction de), *Le Théâtre en France*, Armand Colin, Paris, 1992.
- Leclerc (Guy), *Le T.N.P. de Jean Vilar*, Union Générale d'Édition, Paris, 1971.
- Loyer (Emmanuelle), *Le théâtre citoyen de Jean Vilar*, PUF, Paris, 1997.
- Sartre (Jean-Paul), *Un théâtre de situation*, Éditions Gallimard, Paris, 1992.
- Simon (Alfred), *Jean Vilar, qui êtes-vous?*, La Manufacture, Lyon, 1987.
- Téphany (Jacques)(dirigé par), *Jean Vilar*, l'Herne, Paris, 1995.
- Vilar (Jean)
- De la tradition théâtrale*, L'Arche, Paris, 1955.
 - Mot pour mot*, Éditions Stock, Paris, 1972.
 - Le théâtre, service public*, Gallimard, Paris, 1975.
 - Mémento, du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955*, Gallimard, Paris, 1981.
 - Du tableau de service au théâtre*, Cahiers théâtre Louvain 53, 1985.
 - Jean Vilar par lui-même*, Association Jean Vilar, Avignon, 1991.
- Wehle (Philippa), *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, Actes Sud, Paris, 1981.

四、計畫成果自評：

本研究計畫爬梳維拉民眾劇場理念及其對於民眾之定義，並與巴特及沙特等人對於民眾劇場之肯定或質疑予以比較，輔以民眾觀眾實際參與數據對照，瞭解維拉民眾理念與實務之差距現象。研究內容與原計畫方向相符，達成預期目標，研究成果亦發表於淡江大學 2004 年城市與現代性國際學術研討會。未來尚需繼續探討維拉民眾劇場美學理念與實踐，期能完成維拉與民眾劇場之整體研究計畫。

五、附件：研究成果會議論文發表

Théâtre populaire et décentralisation théâtrale :

un regard sur leur rapport et leur public

Zong LIANG

Professeure associée, département de français, Université Tamkang

Le théâtre est encore en France quelque chose de lourdement cérémonieux et de difficilement praticable.

Jean VILAR, *Mémoire*, 1960

De la scène à la ville, de la ville à l'État

Le théâtre n'est pas une action qui se déroule uniquement sur scène. Si l'on prend le théâtre comme une œuvre réalisée sur scène, on ne pense qu'à l'auteur, qu'au metteur en scène ou qu'à l'acteur. Mais le monde du théâtre comprend d'autres domaines beaucoup plus complexes que ceux qui se présentent sur scène. Du point de vue administratif et politique, le théâtre est un produit réalisé par des participants de la scène, mais transmis ensuite à la salle, à la ville et à l'État. Autrement dit, on pourrait considérer la représentation théâtrale comme un déplacement géographique ou une procédure concrète de la scène à la salle, de la salle à la ville et de la ville au pays. Cette remarque nous permet d'avoir une vue panoramique sur la diffusion du théâtre dans la ville et dans le pays. En plaçant le théâtre sur le plan national, nous voudrions mener ici une réflexion sur la relation entre le théâtre, la ville et l'État - une relation qui est au cœur de la politique théâtrale.

En France, la décentralisation théâtrale et le théâtre populaire sont mentionnés souvent en raison du même contexte : démocratiser le théâtre pour le public de masse dans toute la France. Dans les années cinquante, sous l'impulsion de la IV^e République, le gouvernement met en pratique la politique de décentralisation théâtrale et fait implanter, à partir de 1946, des institutions dramatiques en vue de promouvoir les activités théâtrales en dehors de la capitale. C'est presque en même temps que le théâtre populaire, l'un des théâtres représentatifs de la deuxième moitié du XX^e siècle, va établir sa réputation grâce aux efforts de Jean Vilar. En tant que directeur du festival d'Avignon de 1947 à 1971 et directeur du Théâtre National Populaire

(ci-après : TNP) de 1951 à 1963, il est considéré à la fois comme héritier et précurseur du théâtre populaire pendant les années d'après-guerre.

Quels sont les rapports entre le théâtre populaire et la décentralisation théâtrale ? Les militants du théâtre populaire suivent-ils pas à pas les démarches de l'État ou bien se sont-ils positionnés sur un autre plan ? Ce qui nous intéresse le plus, c'est de connaître la réaction du public dit populaire. A-t-il bien participé au théâtre selon le souhait de l'État et des partisans du théâtre populaire ? Notre recherche vise précisément à répondre à ces questions.

Coïncidence politique et idéologique

Dans plusieurs œuvres traitant du théâtre français au XX^e siècle, le théâtre populaire est classé dans les chapitres sur la décentralisation théâtrale ¹. Franck Évrard considère le rêve d'un théâtre populaire, accessible à tous, animant un nouveau mode de diffusion, comme l'un des trois bouleversements essentiels dans le développement historique du théâtre français au siècle dernier ². Le nouveau mode de diffusion qu'Évrard a mentionné implique l'installation de centres dramatiques nationaux dans plusieurs villes sur tout le territoire. A la Libération, la province ne dispose que de cinquante et un théâtres, contre cinquante-deux à Paris. Face à cette distribution déséquilibrée, la décentralisation se charge de deux missions importantes : l'une est d'implanter des institutions dramatiques en région et en banlieue, l'autre de rechercher sur le plan social de nouveaux publics. De 1946 à 1952, la création de quatre centres dramatiques suffit à expliquer cette politique volontariste ³. Elle explique aussi l'ambition remarquable de l'État, qui cherche à fonder une communion nationale pendant la Résistance et après la Libération. Le théâtre populaire, qui, depuis la fin du XIX^e siècle, cherche à abattre la cloison formée par les spectateurs

¹ Notons ici J. de Jomaron, *Le théâtre en France*, pp. 908-913 ; Ch. Deshoulières, *Le théâtre au XX^e siècle*, pp. 95-102 ; S. Balazard, *Le guide du théâtre français contemporain*, p. 68 ; F. Evrard, *Le théâtre français du XX^e siècle*, pp. 61-65 ; J.-P. Wurtz, *Le théâtre*, dans *Institutions et vie culturelles*, p. 87-93.

² Les deux autres bouleversements sont les suivants : l'avènement du metteur en scène, d'abord au service du texte, puis comme créateur à part entière qui affirme l'autonomie du théâtre face à la littérature ; le passage d'un théâtre du beau langage selon le mot de Louis Jouvet, parvenu à sa maturation esthétique avec Jean Giraudoux et Jean-Paul Sartre, à un théâtre nouveau qui rompt avec les conventions de la dramaturgie, héritées d'Aristote (F. Evrard, *Le théâtre français du XX^e siècle*, Ellipses, Paris, 1995, p. 119).

³ De 1946 à 1952, quatre centres dramatiques nationaux ont été créés sous l'impulsion de Jeanne Laurent : le premier centre dramatique national de l'Est à Strasbourg (Alsace, 1946) ; la Comédie de Saint-Étienne (Saint-Étienne, 1947) ; le Grenier de Toulouse (Toulouse, 1949) ; le Centre dramatique du Sud-Est (Aix-en-Provence, 1952). Après l'établissement du ministère de la Culture en 1959, ce sont les Maisons de la Culture qui remplacent peu à peu les centres dramatiques nationaux. Notons le Centre dramatique du Nord (Tourcoing, 1960) ; la Maison de la Culture au Havre (1961) ; la Maison de la Culture à Bourges (1962).

bourgeois parisiens, à triompher des divisions ou des conflits de classe, à réunir l'ensemble des couches sociales dans une même célébration, semble être un partenaire de l'État ou un participant de la politique. Comme Jean Caune l'a analysé, au moment où la France est impliquée dans une phase de reconstruction, le théâtre populaire est un "support" pour maintenir la réunion nationale ⁴.

Il est clair que le théâtre populaire est considéré comme un maillon d'une grande chaîne de la politique d'État. Dans un article publié par le ministère de la Culture, Jean-Pierre Wurtz essaie d'éclaircir le rapport de compagnonnage entre le théâtre et la République. Selon Wurtz, ces deux "compagnons" ont des objectifs communs qui sont caractérisés par l'implantation d'institutions dramatiques et culturelles dans les régions et en banlieue parisienne, par la recherche de nouveaux publics que l'on pourrait qualifier de populaires et par la remise en cause du fondement de l'activité théâtrale, s'appuyant sur les auteurs contemporains, sur la création de ce temps ⁵. Les remarques de Wurtz soulignent l'importance de l'espace étendu, de la participation du public populaire et de la création contemporaine. C'est une mission géographique, sociale et artistique. Wurtz désigne un tel mouvement sous le vocable de décentralisation dramatique ou décentralisation théâtrale ⁶. Jeanne Laurent, sous-directrice des spectacles et de la musique à la direction générale des Arts et Lettres, définit elle-même le sens de la décentralisation sur trois plans : celui de l'élargissement du public, celui de l'appropriation du patrimoine, celui de la création de nouvelles œuvres ⁷.

Face à un contexte politiquement favorable au rassemblement du public, comment réagit le théâtre populaire pour continuer sur le chemin du développement ? Vilar, du festival d'Avignon au TNP, de 1947 à 1963, s'est engagé tout au long de sa carrière dans le débat du théâtre populaire. Vilar n'est pas le premier militant (rappelons ici les noms de Maurice Pottecher, Romain Rolland, Firmin Gémier, Jacques Copeau, Charles Dullin...), mais c'est lui qui rencontre le plus de difficultés dans les domaines idéologiques et esthétiques. Pour Vilar, le théâtre doit être un service public, indispensable et important comme le pain et le vin dans la vie quotidienne du peuple français - "tout comme le gaz, l'eau, l'électricité" ⁸. L'ambition de Vilar est de "faire partager au plus grand nombre ce que l'on a cru

⁴ J. Téphany (dirigé par), *Jean Vilar*, L'Herne, Paris, 1995, pp. 248-249.

⁵ J.-P. Wurtz, *Le théâtre*, dans *Institutions et vie culturelles*, La Documentation Française, Paris, 1996, pp. 87-88.

⁶ Id., p. 88.

⁷ J.-M. Djion, *La politique culturelle*, Le Monde, Paris, 1996, p. 169.

⁸ J. Vilar, *Le théâtre, service public*, Gallimard, Paris, 1975, p. 173.

devoir réserver jusqu'ici à une élite" ⁹. L'État ne peut échapper à sa responsabilité de remplir une telle mission civique et nationale. Avec le soutien de Laurent, Vilar garde un lien relativement étroit avec la politique d'État. La direction du TNP signifie une certaine collaboration et une certaine confiance entre l'individu et la collectivité, même si les conditions matérielles (surtout financières) deviennent ultérieurement difficiles à conquérir (le budget est dérisoire, sans contrat officiel sauf un cahier des charges). Malgré tous les conflits prévus ou imprévus, le théâtre de Vilar est classé comme l'une des étapes de la mise en place de la décentralisation dramatique. N'oublions pas que les dates de la création du festival d'Avignon (1947) et de l'arrivée de Vilar à la direction du TNP (1951) vont de pair avec celles des implantations des centres dramatiques nationaux et des Maisons de la Culture à l'époque d'André Malraux... Cette coïncidence dans le temps est probablement la quatrième raison pour laquelle le théâtre populaire et la décentralisation sont liés dans le même cadre de discussion.

Cependant, la pensée de Vilar nous apprend qu'il ne se considère pas comme un participant de la politique d'État.

Un autre plan, une autre voie

Le festival d'Avignon n'est pas créé sous l'impulsion de l'État, mais à l'occasion d'une exposition de peinture et de sculpture contemporaines, organisée, en 1947, par le critique et collectionneur Christian Zervos et le poète René Char. Ils invitent Vilar à monter en Avignon une ou plusieurs pièces. Vilar refuse dans un premier temps, à cause des conditions scéniques, qui ne conviennent pas au théâtre. Mais après un peu de temps de réflexion, Vilar accepte finalement la proposition de ses amis et décide de jouer trois œuvres inédites, représentées en France pour la première fois (*Richard II*, *Tobie et Sara*, *La Terrasse de Midi*). Créer une communion sous forme de fêtes parmi les citoyens, comme ce que les Grecs ou les Romains ont fait à leur époque, est depuis longtemps l'un des rêves de Vilar. Scène en plein air, ambiance naturelle sans séparation entre acteurs et spectateurs, tout paraît plein d'attraits et de défis pour Vilar ainsi que pour son équipe.

Mais Vilar n'a jamais avoué que son festival a pour but de réaliser la politique de décentralisation. Il estime que le festival d'Avignon, contrairement aux centres de province, est fondé sur un "tout autre plan" ¹⁰. Quel est cet autre plan se différenciant

⁹ Id.

¹⁰ J. Vilar, *ibid.*, p.81.

de celui des centres dramatiques ? Tout d’abord, le festival est un théâtre de tréteaux, de fêtes, de plein air et de pleine pierre, ce n’est pas un huis clos. Quitter la capitale, pour Vilar, c’est quitter les bourgeois parisiens ; aller en Avignon, c’est aller chez le public de province et faire le théâtre devant lui. Ensuite, démocratiser les chefs-d’œuvre, c’est jouer Corneille, Molière ou Shakespeare au lieu de Labiche, Feydeau ou Scribe. Aux yeux de Vilar, le théâtre ne devrait pas être considéré comme une exploitation commerciale, il n’est pas un divertissement mais un témoin de l’âme de la cité ¹¹. Le grand répertoire, soit français ou étranger soit classique ou contemporain, se charge d’une fonction non de loisir mais d’instruction. Comme Vilar l’a bien dit : “La culture appartient à tous” ¹², le théâtre populaire doit être accessible à tous. Pour Vilar, le théâtre populaire signifie apprendre ; et apprendre, libérer l’homme ¹³. Il dit ainsi :

“Voici ce que nous allions présenter, (...) sans parisianisme, sans souci de carrière, sans autre but que d’amener aux plus belles œuvres le plus grand nombre. (...) Cette culture que l’on disait être l’apanage d’une certaine classe allait devenir, nous allions nous y employer, le bien de tous.” ¹⁴

En ce qui concerne la direction du TNP, elle se doit d’assumer trois obligations majeures : un public de masse, un répertoire de haute culture, une régie qui n’embourgeoise pas, ne falsifie pas les œuvres ¹⁵. Vilar explique ensuite que le mot “National” implique un service public appartenant à toute la France, tandis que “Populaire” implique le devoir de “porter à tous les charmes d’un plaisir dont ils n’auraient jamais dû être sevrés” ¹⁶. Vilar souligne que le mot “Populaire” est son souci prioritaire. En effet, c’est par ce souci que Vilar se distingue des autres metteurs en scène de son époque. Comme Alfred Simon l’a remarqué, “de tous les géants de la mise en scène, il (Vilar) est le seul à avoir mis le problème du public au cœur de la problématique du théâtre” ¹⁷. Une fois nommé directeur du TNP, la première mission à accomplir, pour Vilar, est d’assembler, d’unir le public, parce que “l’art du théâtre ne prend enfin toute sa signification que lorsqu’il parvient à assembler et à unir” ¹⁸. La méthode la plus efficace pour y arriver est d’organiser des associations.

¹¹ Ibid., p. 503.

¹² Ibid., p. 441.

¹³ Ibid., p. 252.

¹⁴ Ibid., p. 241.

¹⁵ Id.

¹⁶ Ibid., p. 178.

¹⁷ A. Simon, *Jean Vilar, qui êtes-vous?*, La manufacture, Paris, 1987, p. 13.

¹⁸ J. Vilar, op. cit., p. 144.

Les associations populaires, au TNP, constituent la base permanente du public. De 1951 à 1963, environ sept cents associations entretiennent des liens avec le TNP. Celles-ci sont généralement divisées en trois catégories : associations culturelles, entreprises, groupements de jeunes ¹⁹. Notons ici : Les Arts et la Vie, amenant des personnes qui appartiennent à l'enseignement et aux professions libérales, Travail et Culture (TEC), s'adressant aux ouvriers du pays, Union Française des Œuvres Laïques d'Éducation Artistique (UFOLEA), composée d'instituteurs, de professeurs et d'employés municipaux, Jeunesses Musicales de France (JMF), groupant des jeunes des grandes écoles et des collèges, ainsi que des industries nationales et des banques, etc. Il est évident que le public devient plus réceptif et animé à travers des conférences, des débats, des lectures publiques, des séances pratiques d'initiation à la technique du théâtre. Il faut mentionner aussi des matinées et des avant-premières arrivant à susciter des abonnements collectifs qui jouent un rôle important dans le recrutement du public-spectateur. Nous avons l'impression que ces associations bien organisées et liées étroitement au TNP pourraient expliquer que Vilar ait réussi à réunir un public de masse. L'opinion de Sonia Debeauvais, chargée des relations avec le public au TNP, de 1955 à 1966, nous paraît assez affirmative : "Il est évident qu'une organisation du public, (...) n'aurait pas réussi si les spectacles n'avaient pas remporté l'adhésion des spectateurs. Dans un théâtre, quel qu'il soit, tout part de la scène et tout y revient. Et c'est heureux." ²⁰

Cependant, la participation des associations n'occupe qu'une place dérisoire par rapport à celle du public français au théâtre. Selon Simon, seulement un million de Français fréquentent plus ou moins régulièrement le théâtre à l'époque de Vilar (vers 1965) ²¹. Ce critique dramatique a indiqué que "même au moment où le public dit populaire ne cessait de se développer, le public de théâtre représentait toujours une proportion infime de la population française" ²². Il s'agit pour nous, maintenant, d'une part de dévoiler la notion de public populaire, et d'autre part de connaître la composition sociologique de celui-ci.

Le public populaire

Élève d'un des maîtres actifs du Cartel et apprenti de l'Atelier, Vilar a été très

¹⁹ Ph. Wehle, *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, Actes Sud, Paris, 1981, p. 77.

²⁰ S. Debeauvais, *Public et service public au TNP*, dans "La décentralisation théâtrale", sous la direction de R. Abirached, Vol. 1, Actes Sud, Paris, 1992, p. 123.

²¹ A. Simon, op.cit., p.108.

²² Id.

influencé par Dullin dans le domaine du gérant et du metteur en scène (Vilar préfère le nommer régisseur). Son idée d'assembler le public suit en quelque sorte les traces de devanciers aussi remarquables que Dullin, tels Gémier et Copeau. Guy Leclerc a affirmé que les expériences de Vilar rejoignent le courant Gémier et le courant Copeau. Il a même posé une équation connue : "Copeau + Gémier = Vilar"²³. On sait bien que Gémier a passé toute sa vie à faire des tournées en province avec son chariot ambulant, à créer un théâtre communautaire utile à la nation et au citoyen. On sait bien aussi que Copeau, en fondant son Vieux-Colombier à Paris, ne cesse jamais de chercher à établir un lien sans restriction avec son public, par voie de tréteaux nus, de scène dépouillée. L'un et l'autre tentent successivement de former un théâtre pour le peuple français. Chez Vilar, qui compose ce public populaire ? Quel est l'esprit vilarien sur ce sujet ? Quel débat idéologique a-t-il provoqué ? Est-ce que tous les efforts de l'État et de Vilar atteignent bien leur but initial ?

Pour Vilar, le théâtre populaire signifie, rappelons-nous, un service public, le devoir de "porter à tous les charmes d'un plaisir dont ils n'auraient jamais dû être sevrés"²⁴. Le théâtre doit être accessible à tous, à ceux qui composent la partie la plus vive de la société, "aux hommes, aux femmes de la tâche ingrate et du labeur dur"²⁵. Le public populaire est le public sans distinction ni de classe ni d'origine, "du petit magasinier de Suresnes à l'imposant magistrat, de l'ouvrier de Puteaux à l'agent de change, du facteur rural au professeur agrégé"²⁶. Une telle définition ne suffit malheureusement pas pour répondre à toutes sortes de questions, en particulier aux attaques idéologiques venant de certains intellectuels, comme Jean-Paul Sartre.

Dans une interview donnée à Bernard Dort et parue dans la revue *Théâtre Populaire*, n° 15, septembre-octobre 1955, Sartre critique clairement le fait que le TNP n'a pas réalisé le théâtre populaire à cause du manque de public ouvrier. Il pense que la situation du TNP, subventionné par l'État, forme une limite au choix du répertoire classique, tandis que le public ouvrier, lui, doit avoir des pièces écrites pour lui et parlant de lui²⁷. Si Sartre déclare que le TNP n'a pas de public populaire, c'est parce que ce public, à ses yeux, n'est pas le public ouvrier. L'idée de Sartre consiste à établir un théâtre populaire pour un public ouvrier, tandis que Vilar vise tous les publics. Les remarques de Sartre ne restent pas sans répliques. Vilar s'en charge à deux reprises. Dans sa première réponse, publiée dans *Bref*, n° 7, du 15 octobre 1955

²³ G. Leclerc, *Le T.N.P. selon Jean Vilar*, Union Générale d'Édition, Paris, 1971, p. 13.

²⁴ J. Vilar, op. cit., p. 178.

²⁵ Ibid., p. 146.

²⁶ Id., p. 147.

²⁷ J.-P. Sartre, *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris, 1973, pp. 75-76.

(le même texte paraît un mois plus tard dans *L'Express* du 24 novembre 1955), il souligne :

“Pour moi, théâtre populaire, cela veut dire théâtre universel.” ²⁸

Plus loin, il précise :

“En France, aujourd’hui, un public populaire n’est pas forcément un public ouvrier : un employé des postes, ma dactylo, un petit commerçant qui travaille lui aussi largement ses huit heures par jour, tous font partie du peuple.” ²⁹

La deuxième réponse paraît cinq ans plus tard, dans *Théâtre Populaire*, n° 40, 4^e trimestre 1960. L’argumentation que Vilar exprime paraît pleine de passion et d’insistance. Il réplique point par point aux objections que Sartre lui a adressées et explique les raisons pour lesquelles il s’est engagé dans le théâtre populaire. En ce qui concerne le public, il critique directement le fait que le théâtre que son adversaire lui réclame est “un théâtre ouvrier, un théâtre prolétaire et pour ainsi dire militant”. C’est un théâtre que Vilar “ne réalisera en aucune façon, ni de près ni de loin” ³⁰.

Le public populaire que Vilar cherche à atteindre n’est pas limité à une certaine classe, comme la classe ouvrière que Sartre revendique. Le public populaire du TNP est en quelque sorte un nouveau public, déparisienisé et désembourgeoisé. Roland Barthes, l’un des rédacteurs de la revue *Théâtre Populaire* à l’époque, affirme l’ampleur du champ sociologique que Vilar a suscitée au TNP :

“Grâce à lui (Vilar), des milieux jusque-là tenus séculairement éloignés de l’art dramatique : petits-bourgeois, étudiants ou lycéens pauvres, ouvriers même, ont eu pour la première fois accès à un théâtre de haute qualité, (...) et il semble que ce public nouveau ait véritablement mordu au répertoire et au nouveau style proposés ; c’est un public qui non seulement change, s’élargit, mais aussi s’enracine.” ³¹

Bien que Barthes changera ultérieurement d’attitude et d’opinion envers le TNP, ses remarques correspondent plus ou moins aux appels de l’État, qui, dans sa réforme de la politique théâtrale, fait sans cesse des efforts pour favoriser la recherche de nouveaux publics dits populaires. Elles répondent également aux attentes de Vilar,

²⁸ J. Vilar, op. cit., p. 188.

²⁹ Id., p. 189.

³⁰ Ibid., p. 233.

³¹ R. Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 120.

pour qui le théâtre est “destiné tout simplement au plus grand nombre”³².

Il nous reste enfin à savoir si les efforts de l’État et de Vilar ont atteint le but qu’ils se sont fixé.

Composition sociologique du public populaire

Dans la réalité, qui vient au théâtre ? D’après des statistiques (1952) citées par Leclerc, le public du TNP est composé pour la plupart d’employés et de fonctionnaires (25 %), d’étudiants et de lycéens (24 %). Quant aux ouvriers, ils ne représentent pas plus de 2 à 3 % du public³³. Un rapport de la Maison de la Culture de Caen (1964) nous permet aussi de connaître la composition du public populaire et d’arriver à un résultat presque pareil : les employés et les cadres moyens sont beaucoup plus nombreux à fréquenter le théâtre (27,8 % et 22,4 %) que les ouvriers et les agriculteurs (1,6 % et 0,6 %) ³⁴. Peu d’ouvriers dans les théâtres populaires, donc. En outre, plusieurs journalistes, après avoir assisté eux-mêmes à certains spectacles du TNP (1953), remarquent bien que le public qui applaudit frénétiquement *Le Prince de Hombourg*, par exemple, “n’est composé que d’intellectuels parisiens”³⁵ et que les ouvriers qui s’assoient dans la salle ont pour but plutôt d’admirer l’interprétation de Gérard Philipe que de découvrir la grandeur de Corneille³⁶.

La question ici n’est pas de démontrer si le théâtre de Vilar est oui ou non un théâtre ouvrier (Vilar l’a déjà renié à plusieurs reprises), mais de confirmer le déséquilibre dans la participation du public populaire. Si l’on réexamine les réformes proposées par la décentralisation théâtrale et par le TNP de Vilar, on aperçoit clairement qu’un écart existe entre idée et réalité. Si l’on continue à observer les statistiques dirigées par le ministère de la Culture pour les années quatre-vingts, on voit bien que le théâtre n’est pas l’activité la plus pratiquée par les Français. Ce résultat n’a pas beaucoup changé jusqu’à nos jours. En effet, comme Simon l’a remarqué, à partir des années soixante, le progrès de la décentralisation dramatique est plein d’ambiguïtés³⁷. Pourrait-on conclure ainsi que les efforts de l’État et de Vilar ont connu un échec, sans aucune possibilité d’y trouver un sens, ni moral ni social ?

Face à une telle difficulté, inévitable, Vilar semble prévoir déjà l’impossibilité de

³² J. Vilar, op. cit., p. 233.

³³ G. Leclerc, op. cit., p. 97.

³⁴ Id., p. 98.

³⁵ Id., p. 96.

³⁶ Id., p. 97.

³⁷ A. Simon, op. cit., p. 108.

faire le théâtre pour tous (même s'il a tant essayé de rendre le théâtre accessible à tous). Il le dit lui-même :

“Le théâtre est encore en France quelque chose de lourdement cérémonieux et de difficilement praticable.” ³⁸

Selon Vilar, réaliser le théâtre populaire n'est pas de la responsabilité du seul TNP, au contraire, c'est la charge de toute la société, de tout l'État. Il déclare ainsi :

“Après tout, si le théâtre n'est pas encore absolument populaire au TNP, c'est aussi parce que la culture n'est pas encore devenue populaire, non plus que la philosophie, la littérature, les sciences et le reste.” ³⁹

En conclusion : triomphe d'une idée

Aujourd'hui, après une cinquantaine d'années de fonctionnement, la décentralisation dramatique présente un résultat relativement satisfaisant : notons trois grands réseaux institutionnels publics (cinq théâtres nationaux - quatre à Paris et un à Strasbourg ; quarante-trois centres dramatiques nationaux et régionaux ; soixante-deux scènes nationales, héritières directes des anciennes maisons de la culture et des centres d'action culturelle et de développement culturel, avec statut d'association Loi 1901), des compagnies indépendantes (environ mille deux cents compagnies dramatiques se déclarent professionnelles), des organismes spécialisés et des festivals. Le soutien public apporté aux théâtres nationaux ou régionaux exprime la volonté de l'État de favoriser l'implantation du théâtre dans tout le pays. En témoignent les documents publiés par le département des Études et de la Perspective du ministère de la Culture. Cependant, les pouvoirs publics ne nient pas non plus la faible fréquentation des théâtres. D'après une étude, sur cent Français de quinze ans ou plus (de 1973 à 1989), la proportion des cadres supérieurs et des professions libérales dans le public du théâtre est passée de 19 % à 27 %, celle des ouvriers de 15 % à 16 % ⁴⁰.

Il est évident que ces écarts montrent les limites de l'action publique. Mais on ne peut, de toute façon, négliger les réformes publiques par lesquelles le théâtre a connu une évolution positive. Les efforts du gouvernement sont impressionnants, comme

³⁸ J. Vilar, op. cit., p. 238.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ *Les pratiques culturelles des Français 1973-1989*, La Documentation Française, Paris, 1990, p. 107.

Wurtz l'a montré, ce sont des efforts poursuivis et amplifiés dans le sens d'"un rééquilibrage entre Paris et les régions, et de l'aménagement culturel du territoire, ainsi que de la démocratisation de la culture, de la lutte contre la fracture sociale et culturelle"⁴¹.

Concernant le théâtre populaire, le festival d'Avignon et le Théâtre National Populaire de Chaillot continuent leur fonction. L'idée lancée par Vilar sur le théâtre populaire est considérée, par les uns, comme l'une des grandes utopies de l'après-guerre⁴², et par les autres, comme un triomphe⁴³. Robert Abirached indique que le triomphe de Vilar est fondé sur le rapport au public, son organisation, son accueil, son confort, son plaisir...⁴⁴ Rappelons que le public est le souci principal de Vilar. Malgré la participation passive du public, le théâtre populaire se caractérise par un rôle civique dans la vie du public-citoyen. Le public du théâtre est en même temps le citoyen de la ville, le peuple de la nation. Tout est fait pour lui, c'est aussi lui qui relie la politique dramatique et le théâtre populaire, de l'époque de Vilar à nos jours, un combat sans ni fin ni limite.

Bibliographie

- BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, Paris, 2002.
- DJION Jean-Michel, *La politique culturelle*, Le Monde, Paris, 1997.
- DONNANT Olivier & COGNEAU Denis, *Les pratiques culturelles des Français 1973-1989*, La Documentation Française, Paris, 1990.
- ÉVRARD Franck, *Le théâtre français du XX^e siècle*, Ellipses, Paris, 1995.
- LECLERC Guy, *Le T.N.P. de Jean Vilar*, Union Générale d'Édition, Paris, 1971.
- LOYER Emmanuelle, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar*, PUF, Paris, 1997.
- SARTRE Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris, 1973.
- SIMON Alfred, *Jean Vilar, qui êtes-vous ?*, La Manufacture, Paris, 1987.
- TÉPHANY Jacques (dirigé par), *Jean Vilar*, L'Herne, Paris, 1995.
- VILAR Jean,
--*De la tradition théâtrale*, L'Arche, Paris, 1955.
--*Le théâtre, service public*, Gallimard, Paris, 1975.
- WEHLE Philippa, *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, Actes Sud, Paris, 1981.

⁴¹ J.-P. Wurtz, *Le théâtre*, dans *Institutions et vie culturelles*, 1996, p. 93.

⁴² E. Loyel, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar*, PUF, Paris, 1997, p. 102.

⁴³ J. Téphany (dirigé par), op. cit., p. 219.

⁴⁴ Id., p. 222.