

Théâtres de masse  
et théâtres populaires

## *Comparaisons*

Collection dirigée par :

Florence Fix (Université de Rouen-Normandie)

Frédérique Toudoire-Surlapierre (Université de Haute-Alsace)

Comité scientifique : • Antonio Dominguez-Leiva (UQAM, Québec) ; • Vincent Ferré (UPEC, Université Paris Est Créteil) ; • Sébastien Hubier (Université de Reims) ; • Bertrand Westphal (Université de Limoges).

La collection « Comparaisons » comprend des essais, des ouvrages collectifs et des monographies ayant trait au comparatisme sous toutes ses formes (démarches transdisciplinaires, théorie de la littérature comparée, croisements entre littérature et arts, mais aussi sciences humaines et sciences exactes, histoire culturelle, sphères géographiques). L'esprit se veut également ouvert aux transferts culturels et artistiques, aux questionnements inhérents aux différentes modalités de la comparaison.

Sous la direction de  
Paola Ranzini

# Théâtres de masse et théâtres populaires

Les expériences italiennes face  
à des suggestions esthétiques  
européennes

**O**rizons  
2018

## Déjà parus

### Série « Comparaisons »

dirigée par FLORENCE FIX et FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE

- Bengi ATEŞÖZ-DORGE :  
*Écrire la danse ? Dominique Bagouet*, 2012.
- ALICIA BEKHOUCHE :  
*À la conquête du Graal*, 2012.
- FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE, *Notre besoin de comparaison*, 2013.
- YANNICK TAULIAUT, *L'Invisible théâtral de Shakespeare à Ibsen et Strindberg*, 2013.
- ISABELLE BARBÉRIS, *Les Mondes de Copi*, 2014.
- ANTONIO DOMINGUEZ LEIVA, *L'Amour singe*, 2014.
- ALAIN MONTANDON, *La Plume et le ballon*, 2014.
- MURIEL PLANA, *Théâtre et Politique*, tome I : THÉÂTRE POLITIQUE — *Modèles et concepts*, 2014.
- MURIEL PLANA, *Théâtre et Politique*, tome II : THÉÂTRE POLITIQUE — *Pour un théâtre politique*, 2014.
- ARNAUD RYKNER, *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages*, 2014.
- KARL EJBYP OULSEN, *Littérature scandinave et identités européennes — Rencontres et interactions*, 2015.
- DIRK WEISSMANN, *Métamorphoses interculturelles*, Les Voix de Marakech d'Elias Canetti, 2016.
- AUGUSTIN VOEGELE, *Morales de la fiction — de La Fontaine à Sartre*, 2016.
- Sous la direction de FLORENCE FIX :  
*Le Théâtre historique et ses objets : le magasin des accessoires*, 2012.  
*Manger et être mangé, l'alimentation et ses récits*, 2016.  
*Tous malades — Représentations du corps souffrant*, 2017.  
*Théâtre et science*, 2017.
- Sous la direction de BRIGITTE BERCOFF, FLORENCE FIX, PETER SCHNYDER, FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE :  
*Poésie en scène*, 2015.
- Sous la direction de FLORENCE FIX, PASCAL LÉCROART ET FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE :

- Musique de scène, Musique en scène*, 2012.
- Sous la direction de DIDIER SOUILLER :  
*Maniérisme et Littérature*, 2013.
  - Sous la direction d'ISABELLE BARBÉRIS ET FLORENCE FIX :  
*Le Parasite au théâtre*, 2014.
  - Sous la direction d'ARNAUD SCHMITT et PHILIPPE WEIGEL :  
*Philippe Vilain ou la dialectique des genres*, 2015.
  - Sous la direction de DOROTTYA SZAVAI et FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE :  
*Genres et identité dans la tradition littéraire européenne*, 2017.
  
  - Sous la direction de FLORENCE FIX, AURORE MONTESI et PIERRE WAT :  
*Après le temps des rois : les châteaux du Val de Loire et leurs visiteurs*, 2018.
  - Sous la direction de RACHEL MONTEIL :  
*Les Langages littéraires au carrefour des cultures*, 2018.
  - Sous la direction de PAOLA RANZINI :  
*Théâtres de masse et théâtres populaires — Les expériences italiennes face à des suggestions esthétiques européennes*, 2018.



# Introduction

PAOLA RANZINI

L'essentiel de la réflexion qui a conduit à la préparation de ce volume est issu d'un colloque qui s'est tenu auprès de l'Université d'Avignon et qui s'interrogeait sur le théâtre de masse<sup>1</sup>. Or, à l'occasion des échanges et des discussions qui ont suivi les différentes interventions des participants à ce colloque, il est apparu que la notion même de théâtre de masse méritait d'être discutée et précisée, notamment dans son rapport à la notion de théâtre populaire. Une définition unique de théâtre de masse est d'ailleurs impossible à formuler : étant donné la pluralité et la diversité de ses expériences historiques, il faut parler plutôt de théâtres de masse (au pluriel). Mais il est également important de relever que la préférence des artistes, théoriciens et critiques pour la définition de « théâtre de masse » plutôt que pour celle de « théâtre populaire » a un sens précis, tant sur un plan idéologique que sur un plan esthétique. Cette réflexion sur les définitions, les intersections et les différences de théâtre(s) de masse et théâtre(s) populaires s'est prolongée au cours de la préparation de ce volume et a pu s'enrichir de contributions d'autres spécialistes entretemps sollicités, profitant par ailleurs du renouvellement du débat autour de la notion de théâtre populaire

1. *Théâtre de masse : une expérience européenne*, 14-16 octobre 2009, Université d'Avignon et Maison Jean Vilar (Avignon), organisé par le centre de recherche ICTT (Identité Culturelle, Textes, Théâtralité) EA4277 (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse), avec le soutien de la Région PACA.

qui a eu lieu à l'occasion des différentes célébrations en l'honneur de Jean Vilar, pour le centenaire, en 2012<sup>2</sup>.

Nous avons décidé de nous focaliser sur le cas italien, que nous avons appréhendé comme une sorte de laboratoire où l'on assiste à des expériences en réaction à des esthétiques ayant déjà inspiré certaines pratiques du spectacle à l'étranger. Ainsi, dans l'Italie contemporaine nous retrouvons des expériences de théâtre de masse, idéologiquement opposées entre elles (le modèle de propagande prôné par le fascisme, puis, dans l'après-guerre, le modèle issu des hommes et des femmes de la Résistance), mais également des expériences qui s'inspirent directement du modèle vilarien du théâtre populaire.

Il apparaît évident que c'est précisément à partir de ces expériences du XX<sup>e</sup> siècle que les notions mêmes de théâtre de masse et de théâtre populaire ont été remployées, pour ainsi dire, à rebours, pour définir des expériences historiques antérieures. Car le rêve et l'exigence d'un théâtre qui se destine au plus grand nombre, qui s'approprie les espaces de la ville, qui se décline en formes ouvertes pour que les spectateurs aient un rôle actif dans la représentation, au point que l'on arrive à imaginer la fin d'un théâtre fait par des professionnels, ou du moins que l'on préconise l'avènement de nouvelles figures de praticiens et de professionnels du théâtre, sont bien présents à des époques différentes de l'histoire du théâtre européen. Un tel désir s'offre, tour à tour, en tant qu'utopie, non encore réalisée et dont la réalisation est imaginée dans un avenir plus ou moins proche, ou en tant que retour aux origines, aux racines mythiques de l'ancien théâtre grec. Dans tous les cas, à toute époque historique, une telle notion de théâtre se pose en forte opposition polémique à l'encontre de modèles de théâtre du présent qui sont à chaque fois bien identifiés, tout en étant différents selon les époques.

2. Cf. notamment le Colloque International pour le centenaire de Jean Vilar organisé par l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse (EA4277 et UMR8562), l'Université Paris-Sorbonne (PRITEPS) et la Maison Jean Vilar (Avignon), en collaboration avec la Comédie-Française (Paris), la Bibliothèque nationale de France (Paris et Avignon), et le Théâtre National de Chaillot (Paris), 26-31 octobre 2012. Une sélection des communications a donné lieu à la publication d'un numéro thématique de revue : « Vilar à l'œuvre. L'œuvre de Vilar », *Cahiers Jean Vilar*, n° 121, avril 2016.



Les phases essentielles de l'histoire de cette idée de théâtre correspondent à d'importants tournants de l'histoire. Il suffit de songer à la fête telle qu'elle a été définie par Jean-Jacques Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) : un théâtre à la fois populaire et collectif, expression d'une communauté toute entière. Car le peuple n'est plus alors le simple destinataire collectif d'un spectacle, mais il devient le protagoniste d'événements festifs. Ce modèle, dont la valeur morale et politique est au premier plan, a été par la suite pris comme référence par de nombreux théoriciens, en passant par les théâtres révolutionnaires.

Les significations attribuées à un théâtre dit « populaire », « collectif » ou « de masse » sont constamment révisées et précisées au cours du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. Si au XIX<sup>e</sup> siècle, en France, des expériences significatives de théâtre populaire se développent dans le sillage du théâtre de Victor Hugo<sup>3</sup>, le théâtre italien de la même époque, du fait de la particularité de son histoire, superpose la notion de théâtre populaire à la notion de théâtre patriotique<sup>4</sup>. Ainsi, tout au long du *Risorgimento* italien, le théâtre cherche une langue pour devenir le théâtre de la nation (à faire), même si le vrai théâtre populaire demeure l'opéra, Giuseppe Verdi *in primis*<sup>5</sup>. Le peuple, les masses entrent au théâtre également comme personnage collectif, présent dans le texte dramatique et à représenter sur scène. Tout un pan de la dramaturgie inspirée de l'histoire a recours à ce personnage collectif : foule, peuple ou masse, suivant les cas<sup>6</sup>.

Au XX<sup>e</sup> siècle, les notions de théâtre populaire et de théâtre de masse divergent de plus en plus, jusqu'à s'opposer. Ainsi, il ar-

3. Dans son volume, Marion Denizot définit ces expériences, qui comprennent le théâtre de Victor Hugo et les créations de théâtre populaire parisiennes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme les « prémices méconnues » du théâtre populaire. Cf. Marion Denizot (éd.), *Théâtre populaire et représentation du peuple*, Rennes, PUR, 2010. Voir notamment : « Introduction. Le théâtre populaire en France : retour vers un "lieu de mémoire" », p. 7-13.
4. Cf. Paola Ranzini, *Teatro popolare e teatro educatore. Il Risorgimento sulle scene (1848-1870)*, à paraître.
5. Sur cette question, voir : Carlotta Sorba, *Teatri : l'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001 ; Ead., *Il melodramma della nazione : politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Bari, Laterza, 2015.
6. Cf. Elie Konigson (éd.) *Figures théâtrales du peuple*, Paris, Ed. CNRS, 1985. Voir également : Florence Fix, *L'histoire au théâtre : 1870-1914*, Rennes, PUR, 2010.

rive que, d'une part, au nom du théâtre populaire, on refuse un théâtre de masse inspiré d'une idéologie totalitaire et, d'autre part, au nom du théâtre de masse, on dénonce le caractère bourgeois d'un théâtre populaire, que l'on accuse de paternalisme dans sa volonté d'instruire le peuple. Il est donc erroné de considérer le théâtre de masse comme une simple variante du théâtre populaire, tout comme il est erroné de faire du théâtre populaire le point de départ ou le point d'arrivée d'un théâtre de masse. Au XX<sup>e</sup> siècle, ces deux définitions sont difficilement interchangeables : le recours à l'une ou à l'autre est révélatrice d'une filiation théorique, voire idéologique, bien précise.

Dans l'article que l'*Enciclopedia dello spettacolo* consacre au théâtre de masse, on lit :

*Per teatro di massa si intendono i moderni spettacoli che hanno a protagonista le masse. Quindi, in genere, spettacoli storici, rievocativi, celebrativi con intenti propagandistici, i quali per ovvie esigenze si svolgono all'aperto<sup>7</sup>.*

Les expériences de théâtre de masse auxquelles il est fait référence dans cet article sont : le théâtre russe postrévolutionnaire, le théâtre allemand à visée politique des années 1920, le théâtre italien du fascisme des années 1930 et l'expérience de Marcello Sartarelli dans l'après-guerre. Cependant, lorsque ce même article fait allusion au théâtre français, la terminologie utilisée est plus nuancée, le théâtre collectif et populaire étant évoqué comme une catégorie éternelle, comme une typologie de théâtre qui traverse les genres, les pays et les époques, apte à construire une dramaturgie et un spectacle « de masse » :

*Il tentativo di introdurre una drammaturgia di massa sulle scene francesi si deve all'opera di Firmin Gémier, che fin dagli inizi della sua carriera teatrale auspicò un rinnovamento del teatro collettivo e popolare. Per Gémier lo spettacolo di massa avrebbe dovuto orientarsi verso*

7. *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Casa editrice le Maschere, 1954-1968, 12 vol., 7, *ad vocem* « Massa, Teatro di » (« Par théâtre de masse on entend ces spectacles modernes qui ont les masses comme protagonistes. Et, plus en général, tous les spectacles historiques, de célébration et propagande, qui, par des exigences plus qu'évidentes, se tiennent en plein air »).

delle « feste popolari » da ambientarsi su sfondi del tipo Esplanade des Invalides o Parco di Versailles<sup>8</sup>.

Dans l'*Enciclopedia del teatro del Novecento* dirigée par Antonio Attisani (1980)<sup>9</sup>, nous retrouvons un article consacré au théâtre de masse (*Teatro di massa*, par Roberto Tessari) et un article consacré au théâtre populaire (*Teatro popolare* par Clara Gallini). Roberto Tessari observe que la notion même de théâtre de masse est hybride. Après avoir retrouvé ses origines dans la fête, le critique souligne que ce théâtre apparaît à des moments d'importantes crises historiques. Il cite quatre réalisations différentes de cette idée de théâtre de masse : les fêtes révolutionnaires en France, Romain Rolland, les spectacles russes de l'après Révolution et les spectacles de la République de Weimar entre 1920 et 1924. En ce qui concerne l'Italie, seul le *Teatro di massa* de Marcello Sartarelli est rappelé, une expérience qui, selon Tessari, s'inspire directement de l'exemple russe. Nous remarquerons que le critique ne cite pas dans son article le théâtre du fascisme et se limite à des exemples dont l'inspiration idéologique est opposée. Quant au théâtre populaire, la définition que Clara Gallina en propose se relie à la notion de « tradition populaire » et renvoie à une réalité rurale révolue, selon une lecture anthropologique bien plus que politique.

Le *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin ne consacre pas d'entrées spécifiques au « théâtre de masse », mais il comprend des articles dédiés au théâtre populaire et à quelques expériences historiques concrètes de ce dernier, comme le Théâtre du peuple (Maurice Pottecher) et le Théâtre National Populaire (Firmin Gémier et Jean Vilar)<sup>10</sup>. À l'article « Théâtre de masse »

8. *Ibid.* (« La tentative d'introduire une dramaturgie de masse sur les scènes françaises remonte à Firmin Gémier, qui, dès le début de sa carrière théâtrale, œuvra pour le renouvellement du théâtre collectif et populaire. Pour Gémier le spectacle de masse aurait dû s'approcher de fêtes populaires se déroulant dans de grands espaces, comme l'Esplanade des Invalides ou les jardins de Versailles. ») Nous remarquerons qu'aucune entrée de l'*Enciclopedia dello spettacolo* n'est consacrée au « *Teatro popolare* ».
9. Antonio Attisani (éd.), *Enciclopedia del teatro del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1980.
10. Michel Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991 (plusieurs rééditions, jusqu'à 2008) : articles : Anne-Marie Gourdon, « Populaire (théâtre) » ; Ead., « Théâtre national populaire » ; Pierre Voltz, « Peuple (Théâtre du) ». Nous remarquerons que le théâtre populaire est

de son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis souligne l'ambiguïté d'une telle définition, se demandant s'il faut entendre ce concept en tant qu'« un art fait *par* les masses [...] ou [...] un art créé *pour* les masses par une minorité ou une technologie moderne (radio, télévision, etc.)<sup>11</sup> ? » Pavis introduit alors une distinction entre théâtre de masse (fait par les masses : ex. parades fascistes et stalinistes, un genre de spectacle qu'il qualifie d'« affligeant ») et théâtre populaire (théâtre fait pour le peuple), dans la lignée de Romain Rolland et Firmin Gémier. Par ailleurs, à l'article « Théâtre populaire », compris dans ce même *Dictionnaire*, Patrice Pavis précise : « La notion de théâtre populaire [...] est une catégorie plus sociologique qu'esthétique », et observe que « Les créateurs sont à la recherche d'un style, d'un public et d'un répertoire accessible au plus grand nombre<sup>12</sup>. »

Pour les expériences du XX<sup>e</sup> siècle, une ligne de démarcation peut donc être clairement tracée pour distinguer le théâtre du peuple ou populaire (Maurice Pottecher, Romain Rolland, Firmin Gémier, Jean Vilar), et le théâtre de masse, ce dernier s'inspirant essentiellement du théâtre soviétique des années 1920<sup>13</sup> et du *Théâtre politique* (1930) d'Erwin Piscator.

En Italie, nous retrouvons des expériences théâtrales s'inspirant de ces deux lignées, qui se croisent dans une chronologie allant des années 1930 aux années 1970, sans qu'il y ait hybridation, nous semble-t-il. Ainsi, l'Italie fasciste des années 1930 voit dans le théâtre de masse un moyen de propagande et un outil pour la recherche du consensus. Un Colloque de 1934 (*Convegno Volta*), qui réunit les artistes et les intellectuels les plus célèbres de l'époque, met au centre de la discussion précisément le théâtre de masse<sup>14</sup>. De 1934 à 1945, paraissent des productions expérimentales d'un tel théâtre de

considéré, selon les différentes expériences historiques, comme un théâtre « unanime » ou comme un théâtre « d'intervention ».

11. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 19963 (19801, 19872), *ad vocem*. (Réédition : Paris, Armand Colin, 2002).
12. *Ibid.*, *ad vocem*.
13. Voir : Claudine Amiard-Chevrel, « Les actions de masse à Petrograd en 1920 », dans *Les voies de la création théâtrale*, (éd. par Denis Bablet) n°7, 1979, p. 243-276.
14. Cf. Ilona Fried, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico : Roma 1934 : un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Corazzano, Titivillus, 2014 ; Marco Consolini, « Entre théâtre de masse et théâtre d'État : l'étrange oecuménisme

masse : rappelons au moins *18BL*, une histoire du célèbre camion militaire qui donne le titre à la pièce, en trois tableaux, dont le texte fut rédigé par huit écrivains et qui fut représentée en 1934, dans la mise en scène d'Alessandro Blasetti, au parc des *Cascine* de Florence<sup>15</sup>. Nous remarquerons par ailleurs que, parmi les participants au *Convegno Volta*, consacré au théâtre de masse, nous retrouvons Jacques Copeau qui, dans sa communication, anticipe les idées sur le théâtre populaire qu'il exposera dans son célèbre essai du même titre édité en 1941<sup>16</sup>.

Le théâtre de masse est au centre du débat culturel en France à la même époque, grâce au groupe Octobre (Léon Moussinac et Jacques Prévert) qui s'inspire du modèle soviétique et allemand, mais aussi grâce aux grandes célébrations politiques du Front populaire (1936).

Ainsi, à la fin de la guerre, la notion de théâtre de masse est reprise en Italie dans le nouveau contexte politique. Ce sont les années où le Néoréalisme investit la littérature et le cinéma italiens, ces années que, rétrospectivement, Italo Calvino, dans un passage célèbre de la préface à la seconde édition de son roman *Il sentiero dei nidi di ragno* (1946<sup>1</sup>), datée de 1964, a décrites comme les années où une foule de narrateurs anonymes ressentent le besoin de prendre la parole pour raconter les événements qu'ils ont vécus à la première personne pendant la guerre et la Résistance. Dans le théâtre de l'après-guerre immédiat, il est possible de reconnaître des manifestations de cette même envie d'expression, de cette nécessité de donner la parole à une foule de narrateurs-témoins. La notion de théâtre de masse redevient alors d'actualité et prend une signification qui n'a plus rien en commun avec la visée esthétique et politique des spectacles-propagande du fascisme. C'est à Marcello Sartarelli et à Luciano Leonesi que nous devons cette fondation, sur de nouvelles bases, d'un théâtre de masse<sup>17</sup>. Claudio Meldolesi le

idéologique du *Convegno Volta*, Rome 1934 », *Revue d'histoire du théâtre*, « Révolution(s) en actes », octobre-décembre 2015, p. 663-685.

15. Cf. Jeffrey T. Schnapp, *Staging fascism : 18BL and the theater of Masses for Masses*, Stanford, SUP, 1996.
16. Jacques Copeau, *Le théâtre populaire*, Paris, PUF, 1941.
17. À cette expérience novatrice a été récemment consacré un Colloque à l'Université de Bologne : *Il teatro di massa. Marcello Sartarelli e Luciano Leonesi : Storia Memoria Archivio*, a cura di Laura Mariani (25 novembre 2014). Voir :

premier a ramené à l'attention des spécialistes cette expérience qui s'impose dans le contexte du profond renouvellement que traverse le théâtre italien de l'après-guerre<sup>18</sup>. Mais l'expérience du *Teatro di massa*, radicalement novatrice, est bientôt contrée d'une part par le succès des théâtres « publics », financés par l'état ou les collectivités territoriales (1947 : création du *Piccolo Teatro* de Milan), et, d'autre part, par la diffusion en Italie des idées de Jean Vilar sur le théâtre populaire. Ainsi, une fois l'expérience de ce qu'il avait appelé précisément *Teatro di massa* terminée, Luciano Leonesi lui-même se fait l'apôtre du théâtre populaire dans le sillage de l'expérience de Jean Vilar, en fondant le *Gruppo teatrale viaggiante* (GTV, Groupe théâtral en voyage).

L'influence de Jean Vilar en Italie est fondamentale. Le théâtre service public est notamment au centre de la politique culturelle du *Piccolo Teatro* de Giorgio Strehler et Paolo Grassi. La question des rapports qui lient leurs esthétiques et leurs pratiques d'intellectuels et directeurs de théâtre serait d'ailleurs à étudier d'une manière plus approfondie et avec plus de précision, car, comme la chronologie de leurs réalisations le montre, les influences furent plutôt réciproques et non pas à sens unique<sup>19</sup>.

En 1967, le *Convegno d'Ivrea* est à l'origine, en Italie, d'une véritable fracture entre le théâtre de recherche et le théâtre populaire. Ainsi, dans les années 1970, c'est l'animation culturelle qui prend le relais du théâtre populaire, en incarnant une nouvelle forme de théâtre éloignée des milieux artistiques professionnels et faite donc « par » la masse.

Dans toutes ces formes variées qu'a prises un théâtre qui se voulait alternatif, populaire ou du peuple, fait par les masses ou pour les masses, quelques questions importantes demeurent cependant irrésolues : existe-t-il un théâtre dont la visée, extra-artistique, est essentiellement la formation d'un lien social ? Et, *vice-versa*, existe-t-il un théâtre qui, pour être artistique, fait abstraction de toute dimension sociale ? Et encore, que signifie exactement « populaire » ?

[http://www.dar.unibo.it/it/ricerca/centri/cimes/14-15/teatro/calendario/teatro\\_di\\_massa](http://www.dar.unibo.it/it/ricerca/centri/cimes/14-15/teatro/calendario/teatro_di_massa).

18. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni editore, 2008 (Firenze, Sansoni, 1984), p. 407-410.
19. Sur la question, voir au moins : Valentina Garavaglia, *Paolo Grassi e Jean Vilar. Due esperienze in Europa tra economia e conoscenza*, Milano, Ledizioni, 2013.

Faut-il entendre cet adjectif comme une indication quantitative du public ? Le théâtre, pour être populaire, doit-il instaurer un unanimité communautaire ? Ou bien peut-on définir comme populaire tout théâtre militant dont les finalités seraient révolutionnaires ?

Autant de questions qui reviennent dans le théâtre italien le plus récent qui, dans les années 1990, semble avoir retrouvé une dimension populaire dans une forme épique, narrative, qui, par son refus même de toute dimension spectaculaire, affiche un intérêt exclusivement civique et, par son apparente facilité d'approche, peut renouer avec un public ample, un public télévisuel. C'est le théâtre qu'on a appelé « de narration » ou « théâtre récit<sup>20</sup> », dont *Koblaas* (1989) de Marco Baliani et Remo Rostagno est considéré comme l'acte de naissance<sup>21</sup>.

Dans le théâtre italien du nouveau millénaire, une nouvelle piste se dégage : celle d'un intérêt renouvelé pour la réalité. Son approche du réel n'est pas sans être artistique et passe souvent par les expériences et les théories de la *performance*. Car le réel qu'un tel théâtre met au premier plan est avant tout la réalité de la présence — corporelle — du performeur et du public. Un théâtre immersif ou bien un théâtre qui prévoit l'intervention synergique d'un public élargi par l'utilisation des nouveaux médias : ce sont les formes qui, en réintroduisant dans le contexte du théâtre actuel les notions de populaire et de masse, montrent bien que, au début du troisième millénaire, il faut reformuler, une fois encore, les définitions de ces expressions.

Notre volume s'articule en trois parties : la première étudie quelques expériences historiques de théâtre(s) de masse à partir du Moyen Âge et plus précisément des performances orales de la chan-

20. Voir, dans : Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, les articles : « Narrateur » et « Récit de vie. 2. Le renouveau du théâtre-récit ».
21. *Koblaas* est la réécriture d'un récit du même titre d'Heinrich von Kleist. Le spectacle, qui voyait Marco Baliani narrateur et acteur à la fois, seul en scène, assis tout simplement sur une chaise, fut mis en scène par Maria Maglietta. Le texte ne fut publié qu'en 2001 (Perugia, Edizioni corsare). Une traduction française (d'Olivier Favier) est publiée dans le volume : Paola Ranzini (éd.), *Théâtre italien contemporain. Des auteurs pour le nouveau millénaire*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2014, p. 29-80. Sur l'expérience de Marco Baliani à partir de ce spectacle fondateur, voir : Marco Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, Corazzano, Titivillus, 2010.

son de geste (Jean Maurice : *La Chanson de geste ancêtre du théâtre de masse ?*). La question du lien théâtre/peuple durant le Romantisme implique une double perspective d'étude ; car si le peuple est le public idéal auquel le théâtre se destine, il est également le personnage collectif auquel les pièces de sujet historique donnent un rôle central (Filippo Bruschi : *La représentation du peuple dans le premier théâtre romantique*). Pour ce qui est du domaine italien, la modalité de la figuration du peuple en tant que personnage collectif devient une question essentielle dans quelques productions « mineures » mettant en scène les insurrections populaires de 1848 (Paola Ranzini : *Un exemple de représentation des masses : les émeutes de 1848 dans le théâtre patriotique du Risorgimento*). Comme nous l'avons dit plus haut, dans les années 1930, en Italie, c'est le Fascisme qui met au goût du jour un théâtre de masse (par la masse et pour les masses) : deux études sont consacrées à la notion de théâtre de masse telle qu'elle est alors déclinée. Claudio Pirisino (*Théâtre de masse, viatique pour le nouveau théâtre populaire ?*) montre comment, dans les plis du débat sur le théâtre de masse imposé, dès 1933, par Mussolini, se dessinent des positions partiellement dissidentes, telles que celles de deux intellectuels, le critique Silvio D'Amico et le metteur en scène Anton Giulio Bragaglia, qui annoncent plutôt le théâtre populaire de l'après-guerre. Gianfranco Pedullà propose une vision d'ensemble de l'esthétique et de l'idéologie ayant inspiré le théâtre de l'époque fasciste (*Le théâtre de masse en Italie à l'époque du fascisme*). Les trois chapitres qui terminent cette première partie sont consacrés à la période de l'après-guerre en Italie, lorsque le théâtre de masse revient au premier plan dans l'expérience de Marcello Sartarelli et Luciano Leonesi, qui fondent ce qu'ils appellent précisément *Teatro di massa* (1958), en faisant de la scène le lieu d'expression des classes auxquelles la reconstruction éthique et politique de l'Italie postfasciste est idéalement confiée. Nous présentons le témoignage de l'un des initiateurs de cette expérience, Luciano Leonesi (*Un témoignage sur le « Teatro di massa »*), ainsi qu'une étude de Piero Ferrarini qui met en évidence le sens de ce théâtre dans son contexte historique et social (*Le « Teatro di massa » de Marcello Sartarelli et Luciano Leonesi : une expérience artistique novatrice*). La dernière étude de cette partie, de Laura Mariani (*Les récits des résistantes comme théâtre*), s'intéresse en revanche à la contribution des femmes dans ce théâtre et ce contexte particuliers.



La deuxième partie de notre volume (*Théâtres populaires : l'après Jean Vilar*) se concentre sur les formes de théâtre populaire, en commençant par l'exemple de Jean Vilar. Car, bien plus que les expériences de Firmin Gémier et Jacques Copeau, ce fut la définition du théâtre populaire par Jean Vilar qui influença le théâtre italien des années 1950-1960. L'étude de Jacques Téphany (*Le public au centre*) met au centre de l'activité de Jean Vilar son rêve de transformer les masses populaires en public de théâtre, se donnant comme devoir de présenter à ce public, jusque-là exclu du théâtre, sous une forme d'une grande valeur artistique, les œuvres des classiques, mais aussi des pièces contemporaines. L'étude de Gianni Poli (*La notion de « public » et la notion de « populaire » : Le Théâtre d'Art selon Jean Vilar*) revient sur les notions qui fondent l'expérience du TNP de Jean Vilar : « un public de masse, un répertoire cultivé, une dramaturgie d'avant-garde » et s'arrête sur les qualités de ce théâtre « service public », où la simplification des mises en scène, la suppression des décors redondants et le répertoire de classiques s'allient dans un effort de démystification de l'expérience théâtrale. Afin d'aborder la notion de théâtre populaire dans la pratique de la scène, Eve Duca (*Pirandello dans la Cour du Palais des Papes : des mises en scène populaires ?*) se penche sur la mise en scène de deux pièces de Luigi Pirandello au Festival d'Avignon : *Henry IV*, dans la mise en scène de Jean Vilar (1957), et *Ce soir on improvise*, dans la mise en scène de Gérard Vergez (1970). Bien que ces mises en scène aient comme finalité commune celle de rendre accessible au peuple le théâtre classique, leurs approches, radicalement opposées, montrent une conception différente de la notion de « populaire » : dans le cas de Vilar, tout effet spectaculaire est éliminé afin de donner la priorité au texte et attirer l'attention du spectateur sur les dialogues ; dans le cas de Vergez, on assistait en revanche à une mise en scène pleine d'artifices, on admirait un décor abondant, un jeu des acteurs exagéré, allant jusqu'à l'ajout de gags afin de provoquer le rire du public et proposer une ambiance de fête. L'étude de Valentina Garavaglia (*Pour un théâtre du peuple : l'expérience de Paolo Grassi*) pose la question de l'influence que le modèle vilarien eut en Italie en analysant la conception du théâtre « du peuple » et « pour le peuple » selon l'intellectuel Paolo Grassi, fondateur puis directeur, avec Giorgio Strehler, du *Piccolo Teatro* de Milan, d'après les articles qu'il a publiés dans le quotidien socialiste

*Avanti !* à partir de 1945. Lorianio Macchiavelli (*Du « Teatro di Massa » au théâtre populaire : Luciano Leonesi et le « Gruppo Teatrale Viaggiante »*) revient sur l'expérience de Luciano Leonesi, pour souligner l'importance de l'influence du TNP de Jean Vilar dans sa fondation, en 1958, du *Gruppo Teatrale Viaggiante* (GTV, Groupe Théâtral en Voyage), dont la finalité était de créer un théâtre pour le peuple en rendant accessible au peuple une culture jusque-là réservée aux élites et en se produisant dans des lieux alternatifs, tels que les usines ou les salles polyvalentes des différents quartiers, y compris les quartiers périphériques. L'étude de Gianni Poli (*L'expérience d'un théâtre d'entreprise au circuit national : l'Italsider*) retrace une partie de l'histoire du théâtre au sein des entreprises, dans les années 1960, à travers l'exemple de l'Italsider, la plus grande entreprise sidérurgique italienne de l'époque. En effet, à partir de l'exigence partagée d'une décentralisation culturelle et théâtrale, de nombreuses entreprises œuvrèrent pour permettre à leurs employés d'accéder à la culture au travers du théâtre, allant jusqu'à produire les spectacles. Ce fut précisément le cas pour l'Italsider, qui pendant près de vingt ans produisit de nombreuses pièces de théâtre classique ou contemporain. L'étude de Paola Ranzini (*« Utopia » (1975), ou la fondation esthétique du spectacle pour un public populaire. Polémiques, défis, échecs*) s'interroge sur les qualités que, selon la critique militante des années 1970, un spectacle de théâtre populaire se devait d'afficher. Ainsi, son étude s'attache au malentendu qui a fait que la critique contemporaine italienne, en opposant l'artistique au politique et donc au « populaire », n'a généralement pas apprécié la création, en 1975, par Luca Ronconi, du spectacle *Utopia*. Il s'agissait d'un spectacle-fleuve dont la dramaturgie était fondée sur différents textes d'Aristophane, et dont la genèse opposait l'esthétique d'un grand créateur et la destination du spectacle, commandité pour être représenté devant le public du *Festival de l'Unità* (le festival du parti communiste italien). Lydie Toran s'interroge sur la notion de populaire au théâtre à partir de l'analyse d'une mise en scène célèbre d'Ariane Mnouchkine : *L'Âge d'or, première ébauche* (1975), une création collective dont la dramaturgie est élaborée à partir d'interviews recueillies dans des usines, des lycées placés en ZEP ou encore des maisons de retraite.

Après l'étude de ces expériences pour lesquelles les étiquettes de « théâtre de masse » ou de « théâtre populaire » sont légitimées

par la référence à des manifestes et à des écrits théoriques de leurs fondateurs, et notamment, pour le cas italien, du théâtre de masse des années 1930, du *Teatro di massa* (1948) de Marcello Sartarelli et Luciano Leonesi, puis du théâtre populaire inspiré des idées villariennes (1950-1960), la dernière partie de notre volume s'arrête sur cette opposition de pratiques et d'esthétiques qui s'est développée en Italie à la fin des années 1960 (*Une dichotomie italienne ? Théâtre populaire vs théâtre de recherche*). Dans cette partie, des esthétiques différentes sont alors interrogées dans un cadre général dont les coordonnées sont tracées par Gerardo Guccini dans son étude : *Théâtre populaire de recherche : des formes novatrices alternatives dans la culture postdramatique*. Par ailleurs, si l'étude de Guido Ferrarini (*Un nouveau comédien pour un théâtre populaire*) questionne les qualités demandées au comédien pour qu'il soit apte à véhiculer sur scène l'esthétique du théâtre populaire, les études qui suivent se consacrent à des formes renouvelées de théâtre populaire telles qu'elles sont définies dans les créations de Dario Fo (Antonia Proto Pisani : « *Mort accidentelle d'un anarchiste* » et « *Il faut libérer Marino, Marino est innocent* » de Dario Fo : *un théâtre d'enquête aux mille facettes*) et dans le théâtre de narration qui s'impose en Italie à partir des années 1990. À ce sujet est consacrée notamment l'étude de Simone Soriani (*Le monologue d'affabulation : jongleurs, acteurs-histrions, Dario Fo et le théâtre des narrateurs*) qui analyse les différents éléments que l'on peut qualifier de « populaires » dans le théâtre de Dario Fo et dans le théâtre italien de narration des années 1990. Car ces théâtres entendent renouer avec un théâtre populaire d'une manière différente par rapport aux théâtres populaires inspirés de Jean Vilar ou aux théâtres de masse, qu'ils soient d'inspiration communiste ou fasciste. Car le théâtre populaire selon Dario Fo et, dans son sillage, selon les acteurs-narrateurs des années 1990, comprend toute une tradition « alternative » de théâtre, la tradition du théâtre d'acteur opposée à la tradition du théâtre érudit, qui est le théâtre des auteurs. Ainsi ce nouveau théâtre populaire fait revivre tous les éléments qu'il considère comme les éléments essentiels d'une telle tradition, et notamment sur un plan de modalité de représentation. Ainsi, ce théâtre se construit sur des oppositions conscientes : monologue d'affabulation, narration *vs* dialogue et représentation ; distanciation épique *vs* incarnation des personnages ; langue régionale ou dialecte, même d'invention, *vs* langue littéraire ;

suggestion allusive d'une scène nue *vs* décor naturaliste ; rapport de communication directe avec un public « actif » contre un spectateur passif qui ne fait que regarder. Ce théâtre insiste sur la continuité d'une telle tradition populaire qu'il veut ramener à la vie. Ainsi, sont considérées comme étant des phases différentes d'un même théâtre populaire l'activité des conteurs et des jongleurs du Moyen Âge, l'activité des comédiens italiens dell'*Arte*, les théâtres forains, les théâtres des saltimbanques et des clowns, le théâtre des Variétés du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce théâtre populaire est donc défini par des éléments intrinsèques et pas seulement par sa destination à un public populaire. L'étude d'Irina Possamai (*Le « Teatrino clandestino » et les mécanismes sous-jacents à l'histoire et à la société*) se consacre plutôt au théâtre dit « de recherche ». Notre conclusion fait référence à quelques productions contemporaines : les conditions renouvelées de la réception théâtrale, de par leur intégration des nouveaux média et par leur immersion dans le présent de la performance et de la relation avec le public, ainsi que la préférence accordée pour des sujets ancrés dans l'actualité du débat politique, donnent finalement une nouvelle vie, sous une forme radicalement différente, à ces esthétiques qui, à différentes époques de l'histoire du théâtre européen, ont visé à définir et à bâtir un théâtre « populaire » ou « de masse ».

Première partie

Expériences historiques  
de théâtre(s) de masse



## La chanson de geste ancêtre du théâtre de masse ?

JEAN MAURICE

En parlant de la chanson de geste, je semble *a priori* en décalage avec la problématique du théâtre de masse. Décalage, d'abord, au regard du genre envisagé. Mais il faut considérer que cet avatar médiéval français de l'épopée, au moins en son âge d'or, est le support d'un spectacle, ou au minimum de ce qu'on appellerait de nos jours une performance, et cette dimension concourt efficacement à ses visées idéologiques principales. L'autre décalage concerne la chronologie. À moins cependant que, dans la chanson de geste plus que dans ce que, traditionnellement, on appelle théâtre médiéval, et notamment théâtre médiéval profane, soit établie la présence de certaines composantes essentielles de ce qu'on appellera beaucoup plus tard le « théâtre de masse », avec toutefois les transpositions historiques et idéologiques indispensables.

Ma démarche sera donc dictée par la prise en considération de ces décalages. Je rappellerai, d'abord, en quoi la chanson de geste constitue un spectacle de type théâtral ; j'examinerai ensuite la pertinence de la notion de « masse » appliquée à la chanson de geste, en montrant comment sa dimension spectaculaire, justement, contribue à créer cet effet de masse.

Il existe bien un « théâtre médiéval », auquel d'ailleurs Vilar fait parfois allusion, par exemple quand il réfléchit à l'importance

des lieux de création originels d'une œuvre dramatique<sup>1</sup>. Mais les spécialistes, lorsqu'ils en parlent, admettent que ce n'est que par analogie approximative avec les temps modernes.

D'abord, parce que le terme même de théâtre n'existe pas au Moyen Âge. L'absence d'un concept générique susceptible d'englober dans une classe unifiante les mystères, les farces ou les sotties, constitue déjà un indice probant : la production dramatique n'est pas, en tant que telle, perçue selon des contours conceptuels spécifiques, au moins jusque dans les années 1350. Aussi, de nombreuses notions aristotéliennes grâce auxquelles on la saisit traditionnellement, comme comédie, tragédie, acteur ou public, sont-elles inadéquates à cette époque<sup>2</sup>. Parler de théâtre médiéval, c'est, faute de mieux, catégoriser la littérature en fonction de critères en bonne partie anachroniques.

Ensuite, et c'est bien entendu lié, parce que la part prépondérante prise par l'oral dans les productions littéraires du Moyen Âge brouille forcément les frontières de ce que nous appelons le théâtre. Presque toutes ces productions sont récitées ou chantées. Même les romans peuvent être collectivement lus à haute voix. Avec ce mode de consommation des textes, le champ spécifique du genre théâtral tend à se dissoudre. Quelles que soient les œuvres, elles sont reçues par le truchement d'une expression dramatique, fût-elle minimale. Quasiment, il n'est de littérature que sous forme de performances, au moins jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle. Or, de toutes ces performances, les plus élaborées sont les chansons de geste.

Ces poèmes qui, conformément au sens étymologique de « geste », relatent des exploits guerriers, sont en effet chantés, au minimum psalmodiés, et, de surcroît, leur division en laisses assonancées sollicite la musicalité propre à la langue. La cohésion phonétique ainsi obtenue reçoit le renfort d'un jeu sur la mélodie avec différents timbres codifiés marquant le début, le milieu et la fin des

1. Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Paris, Gallimard, « Idées », 1955, p. 163.
2. Ainsi, la notion de « mélange des genres » n'a pas de sens pour le théâtre médiéval, puisque par définition tous les tons se mêlent. Là encore, Vilar ne s'y trompe pas : « Je t'assure qu'un mystère du Moyen Âge contient plus d'irrévérences envers Dieu, plus de moqueries graves envers l'homme, plus de propos salaces que la plus immorale de nos pièces. » (Propos recueillis par Melly Touzoul et Jacques Téphany, *Jean Vilar mot pour mot*, Paris, Stock, « Théâtre ouvert », 1972, p. 41).