

DAWID JEFFERY
London

GABRIEL COUSIN: SA CONCEPTION DU THÉÂTRE POPULAIRE

Dans les spectacles du stade, le public trouve la représentation tragique de sa propre existence, du combat que nous menons contre les forces mystérieuses du destin, de la nature, des éléments. Le spectacle sportif n'est-il pas le continueur — avec des exigences et une profondeur différentes — du théâtre populaire d'hier, et ne préfigure-t-il pas ce qui sera le nouveau théâtre populaire de demain? ¹

Si, d'après Cousin, le grand théâtre populaire des Mystères du Moyen Age n'existe plus aujourd'hui, ses traditions ne sont pas perdues; elles se retrouvent dans les spectacles sportifs. Là, le public n'est pas blasé; au contraire, il prend part à l'action, il est lui-même presque acteur, aussi est-il juge. Un stade d'athlétisme, n'est-il pas un genre de théâtre total, «avec l'athlète-acteur, le héros-champion et l'inconnu-traître qui vient battre le favori à l'improviste» contre un arrièreplan de rythmes, de couleurs, et de cris de la foule?

C'est par le sport que Gabriel Cousin, fils unique d'un père ouvrier, en est venu à sa conception d'un théâtre populaire. Né en 1918 d'un menuisier qui avait connu de longs mois de chômage, Cousin a dû quitter l'école à 13 ans et commencer un apprentissage d'a justeur à la Compagnie Electro-Mécanique du Bourget, métier qu'il exerça pendant 9 ans. Il avoue être encore marqué par les conditions de travail qu'il avait connues tant moralement que physiquement de 13 à 25 ans. C'est cette expérience du travail d'usine qui a inspiré son oratorio-pantomime *L'Usine*, écrite en 1951, et plus tard *L'Aboyeuse* et *l'Automate* où il s'oppose explicitement à la robotisation de l'homme dans l'industrie. Cette dernière pièce fut créée en province en 1961 par le Théâtre Quotidien de Marseille.

¹ G. Cousin, *Sport et Dramaturgie*, „Cahiers Pédagogiques”, décembre 1964, no. 51.

Ce fut pendant les grèves de 1936, pendant que Cousin et ses camarades militants à la Jeunesse Ouvrière Chrétienne occupaient l'usine où ils travaillaient, pour protéger les machines, qu'il découvrit le sens du mot «prolétariat», toutefois sans apprécier le phénomène de la lutte des classes. Un sentiment d'infériorité qu'il commençait à éprouver à l'égard des ingénieurs et les dessinateurs de la Compagnie posa pour lui la question de la dignité humaine, et le poussa à envisager un changement de carrière. Il adhéra alors au Club Olympique d'Aubervilliers et rêvait de devenir un sportif. Il voyait dans le sport une force libératrice qui rehaussait le sentiment de la dignité humaine chez les ouvriers en les incitant à faire valoir leurs capacités. La pratique du sport élargissait les horizons sociaux, moraux et politiques. Face aux cheminées d'Aubervilliers et du Bourget, le stade offrait une ambiance autre, tonifiante, appuyant le sens de l'ordre, dans la tenue par exemple, et une appréciation de la discipline morale. Le stade faisait des petits prolétaires des êtres neufs, conscients de leurs capacités et de leurs possibilités.

Au stade d'Aubervilliers, Cousin commença à se rendre compte du fait que les principes qu'on y inculquait aux sportifs étaient applicables à d'autres domaines de la vie. Le sport était «un moyen de mieux vivre; il était la joie de vivre». Plus tard, il comprit la valeur de la répétition du geste et de l'action; elle aide à acquérir une facilité qui va, pour le sport ou le travail manuel, jusqu'à ce que l'on appelle «automatisme», mais ce n'est pas l'automatisme du robot. Peu à peu il en vint à une appréciation esthétique des gestes corporels, de l'harmonie du corps, et à jouir de l'effort physique et moral que lui imposait la lutte sportive. Les complexes d'infériorité qu'avait ressenti le jeune Gabriel Cousin du monde du travail, s'effaçaient à mesure que Gabriel Cousin, l'athlète, faisait valoir ses talents au stade: en 1936 il fut dans la finale du championnat junior sur 800 mètres, et en 1939 il fut troisième aux championnats de France sur 400 mètres. Aux Jeux Olympiques de Berlin, en 1936, il fut profondément choqué par le geste grossier d'Hitler envers le champion olympique Jesse Owens. Cette confrontation avec le racisme inspira plus tard sa pièce *L'Opéra Noir* que Gabriel Garran montera dans son théâtre populaire à Aubervilliers en 1967. Par contre, le film de Leni Riefenstahl sur les Jeux de 1936, *Les Dieux du Stade*, lui apporta la révélation de la danse naturelle, la plastique des images. Ce sentiment esthétique, nouveau pour Gabriel Cousin, s'alliant à la ferveur de la communion collective lors des championnats, allait plus tard s'infuser dans les spectacles du groupe, Les Compagnons de la Saint-Jean, dont Cousin sera membre, au lendemain de la guerre de 1939—45. Cousin avait trouvé sa voie.

La part du sport dans les différentes étapes de l'éducation, le style de vie, l'épanouissement de l'individu, la contribution à la révolution par le côté éducatif, social, moral, en font la base de la culture populaire actuelle. Le

jeune ouvrier ne pourra désirer la culture (je le sais par expérience) que s'il sent sa place dans la société, que s'il éprouve la dignité dans son corps et dans son être entier².

Pour Cousin, le sport est un élément primordial de la culture et de l'évolution de la personnalité. C'est grâce au sport qu'il en vint lui-même à connaître la beauté d'un geste, l'harmonie d'un style, la nécessité d'un rythme.

Cette évolution de la personnalité de Cousin fut interrompue par la guerre. Prisonnier de guerre, il fut envoyé en Autriche, où il travailla sur l'autoroute, avant d'être repatrié comme ouvrier spécialisé dans une usine de la banlieue parisienne affectée à la fabrication de pièces pour la Kriegsmarine.

En 1942 il devient moniteur d'éducation physique et, suivant un stage à l'École de Bagatelle sous la direction de J-M. Conty, il eut son premier contact avec la littérature, par l'intermédiaire de la littérature sportive, les *Olympiques* de Montherlant, le *Chant du Monde* de Giono, les *Plaisirs des Sports* de Prévost, et les *Notes et Maximes* de Giraudoux, entre autres. Il assista à Bagatelle à son premier spectacle théâtral, le *Huit cents mètres* d'André Obey. Après la Libération, il fit partie des pionniers de ce qu'on appela alors la «culture populaire», et avec les Compagnons de la Saint-Jean, il participa à des tournées de grands spectacles en plein air, célébrant la fin de l'occupation allemande.

Pour Cousin, l'éducation physique est non seulement un moyen de développer la culture chez l'individu, mais aussi les rapports des hommes entre eux. Elle constitue en plus la base des techniques d'expression corporelle. Si l'homme cultive et affine ses possibilités corporelles et ses capacités sensorielles, il saura goûter d'autant mieux cette vie physique, il sera capable de reconnaître l'élégance, la justesse et la grâce dans leurs manifestations artistiques non seulement chez les champions du stade, mais aussi chez les danseurs et acteurs du théâtre. D'accord avec Antonin Artaud et Jean-Louis Barrault sur l'importance du jeu comme lien entre l'athlète et le comédien, et source commune du sport et de l'art dramatique, Cousin accorde à ces deux activités liées le privilège d'être le miroir et l'aboutissement de la culture populaire, d'être, en somme, une sorte de synthèse du comportement humain. On se trouve en présence de la notion de «théâtre total», ayant pour origine les spectacles sportifs. Cette notion allait bientôt constituer la base de la théorie du théâtre populaire qu'on trouve chez Gabriel Cousin. Il n'est pas étonnant de constater que les pièces de théâtre qui l'influencèrent le plus au début de sa carrière de dramaturge, c'est-à-dire à l'époque de la Libération, furent celles où les costumes, le jeu, et surtout les chœurs, jouaient un

² G. Cousin, *Le Sport et la Culture populaire*, „Cahiers de Peuple et Culture”, mai 1947, no. 2.

grand rôle, comme par exemple *Les Perses* d'Eschyle, *Le Soulier de Satin* de Claudel, dans la mise en scène de J-L Barrault, et le *Meurtre dans la Cathédrale* de T. S. Eliot, mis en scène par Jean Vilar. A l'Ecole de Bagatelle, où Cousin fit son monitorat d'éducation physique, c'est un ancien ami d'Artaud, J-M Conty qui enseignait la théorie et la pratique du théâtre. Il s'agissait, non seulement des principes d'Artaud lui-même, mais encore de ceux de Jacques Copeau, dont le gendre, Jean Dasté, avait formé une troupe pour faire des tournées théâtrales dans les provinces françaises pendant l'Occupation. C'est à Conty que Cousin devait son passage du spectacle sportif à celui du théâtre. A la même époque, Cousin suivait des cours de mime et de danse avec Travail et Culture, et c'est là qu'il rencontra Jean Sery et Jacques Lecoq, qui faisaient partie des Compagnons de la Saint-Jean à partir de 1944.

Ce groupe, composé d'une vingtaine de jeunes stagiaires de Travail et Culture, et aussi de moniteurs de sport, se réunirent plusieurs fois entre 1944 et 1946 pour préparer des spectacles en plein air. Ils élaboraient leur travail ensemble et menaient une vie communautaire. Ils animaient les grandes fêtes de la Libération qui avaient lieu partout en France pendant cette période-là. Malgré l'éclatement des Compagnons en 1946 et malgré la rupture de Cousin avec l'organisation Peuple et Culture, créée à Grenoble en 1945 pour stimuler la culture populaire et développer l'enseignement en dehors des universités, et malgré le refus de Cousin de se joindre à la troupe de Jean Dasté, Les Comédiens de Grenoble, Cousin continua à réfléchir sur le problème du théâtre populaire. Pour Cousin ce fut Dasté, qui, par sa conception du jeu et de la présentation, avait réussi le mieux à créer un théâtre vraiment populaire. Il avait, en plus, organisé à Saint-Etienne un Festival des Places Publiques.

En dépit des tentatives faites depuis Firmin Gémier et Jacques Copeau en direction d'un théâtre populaire par le mouvement de décentralisation dramatique d'après-guerre, Cousin croyait qu'un théâtre véritablement populaire n'existait pas encore en 1964, l'époque où il écrivit son article *Pour un théâtre populaire contemporain*, dont quelques éléments furent édités la même année sous le titre *Sur quelques problèmes de création par un auteur en régime capitaliste* (paru dans la revue „Affrontement”).

Puisque le public populaire fréquentait le cinéma, le music-hall les spectacles sportifs, on pouvait très bien «organiser, animer, sensibiliser les masses» pour que le théâtre eût un public populaire. Cousin se rendait compte du fait qu'à ce public il fallait un répertoire qui, tout comme celui des grands spectacles en plein air des Compagnons de la Saint-Jean, et suivant les théories de Copeau, répondrait à ses préoccupations, éclairerait ses problèmes et cristalliserait ses idées. Cousin était persuadé que, contrairement à ce que pensaient beaucoup d'hommes de théâtre, le public populaire, c'est-à-dire la grande masse des gens, s'intéresserait aux

problèmes de leur temps, la guerre, les rapports entre les sexes, le racisme, si ces problèmes étaient discutés au théâtre.

Il proposa comme définition du théâtre populaire: «une fête, un lieu, et un spectacle commun». D'abord, pour que le public apprécie le théâtre, il faudrait qu'il y eût un esprit de fête, commun à tous, et cela ne serait possible que si l'on mettait le théâtre matériellement à la portée de la grande masse des spectateurs. Ce serait une fête où l'on viendrait se récréer, non pas seulement dans le sens d'un simple divertissement, mais plutôt dans le sens étymologique de «re-crée», ranimer par une seconde existence. Le théâtre nous refait: en face de l'épuisement de la vie quotidienne, il nous remet à l'oeuvre avec une conscience neuve. Quant au lieu de rassemblement qu'est le théâtre, il ne faudrait plus qu'il sépare le public en couches sociales, ni que les comédiens soient séparés du public comme dans les théâtres à l'italienne. Mieux vaut revenir au gradins du stade, à l'amphithéâtre antique. En traitant de problèmes communs à tous, le spectacle stimulera une réaction collective. Il faudrait créer un répertoire qui entraîne à la confrontation et à la discussion.

Le théâtre doit être pour l'homme sa propre révélation. Il doit y voir sa propre condition. Condition sociale peut-être, mais surtout et avant tout, condition humaine. Il doit se reconnaître en voyant et en entendant le spectacle. Ce doit être le miroir de la société dans laquelle nous vivons, avec tout ce qu'elle implique de liens, de rapports, bons ou mauvais, avec l'homme, et des hommes entre eux. Révélation et miroir ne veulent pas dire: vulgarité, réalisme, schématisme ou naturalisme. Mais au contraire: complexité, transposition (poétique, satirique ou historique), poésie et dialectique³.

Mais comment les auteurs de théâtre populaire vont-ils dégager les divers courants d'idées de la période dans laquelle ils vivent? Cousin croit que l'observation personnelle et l'expérience vécue de l'écrivain suffiront à cette tâche. Il s'agit de prendre du recul, dans l'espace et dans le temps, pour arriver à développer un esprit critique.

Dégager les héros de notre temps, exprimer notre vie actuelle, organiser des sujets issus des événements historiques de notre époque, montrer que la misère, l'injustice et la guerre ne sont pas inévitables, représenter la lutte entre l'ancien et le nouveau dans la vie sociale comme dans la morale, sont mes préoccupations je dirai angoissantes (et que le théâtre me permet d'aborder).

Montrer et contribuer à détruire les aliénations dues aux nouveaux mythes, aux nouveaux dieux (l'information et la publicité, la techno-mécanisation, le dogmatisme dans les idéologies, les peurs collectives, qui font accepter le fascisme ou la guerre pour préserver la liberté ou la paix) me semblent un des premiers rôles du poète, du dramaturge⁴.

Les pièces de Cousin servent comme exemple de ce genre de théâtre populaire: *L'Aboyeuse* et *l'Automate* alerte sur les névroses du monde

³ G. Cousin, *Pour un théâtre populaire contemporain*, 1964 [inédit].

⁴ G. Cousin, „Chorus”, revue d'avant-garde, 1962.

moderne et sur les métiers indignes de la condition humaine; *Le Drame du Fukuryu-Maru* souligne le danger des essais de bombes et autres engins atomiques; *L'Opéra Noir* dénonce le racisme qui empêche deux êtres de couleur différente de vivre leur amour; *Le Voyage de derrière la Montagne* évoque la famine endémique dans le tiers monde et son effet sur le mode de penser d'un groupe de paysans pauvres. Pour ces nouveaux thèmes il faudrait une nouvelle forme de théâtre qui utilise tous les moyens scéniques, le jeu corporel, la musique, la danse, et le mime. Quant au langage, il faudra l'adapter aux thèmes et aux personnages. Toutefois, une place très importante est accordée par Cousin à la poésie et aux silences significatifs. Cousin croyait que le théâtre classique français avait trop permis l'envahissement de la scène par la parole au détriment du jeu. Pour arriver à concevoir un répertoire qui convienne à un public populaire, les nouveaux auteurs devraient, selon Cousin, sortir du monde des travailleurs plutôt que d'une bourgeoisie privilégiée. L'art dramatique ne doit pas être coupé du peuple, pas plus que la science, actuellement inaccessible, ne doit rester à l'écart.

Je pense qu'il est urgent que sous une forme artistique et d'essai de théâtre populaire, cette science et ces savants, cet art et ces poètes, soient rapprochés du peuple [...] C'est sans doute la mission du théâtre, d'un théâtre populaire d'aujourd'hui d'exprimer notre époque, de révéler ce qui est en marche, de montrer ce qui opprime les hommes ⁵.

Pour créer un théâtre populaire destiné à amener les spectateurs à une appréciation de leur situation sociale et les pousser à réagir pour changer le monde, les nouveaux auteurs comme Cousin et ses contemporains ne pouvaient ne pas s'attaquer à des sujets touchant directement la société française et même à toute la civilisation occidentale, des sujets brûlants et d'actualité. Pour les auteurs, cette politique suscita de nombreux problèmes, tant sur le plan administratif que sur le plan personnel. Pendant les années 50 et 60, la plupart de leurs oeuvres furent montées dans les Centres Dramatiques et très rarement à Paris; ils étaient donc hors de portée pour les journalistes et les critiques dramatiques qui défrayaient les colonnes des journaux parisiens. La politique des Centres vis-à-vis des places à bon marché n'assura pas aux auteurs un revenu suffisant pour leur permettre de vivre de leurs créations. Les auteurs se trouvaient isolés, et travaillaient dans un climat moral déprimant et, qui plus est, ils trouvaient très limitées les possibilités de recherche de techniques théâtrales convenant aux nouveaux thèmes et au nouveau public. Restait le problème du comédien qui n'avait pas intérêt à développer toutes ses capacités lorsque les pièces n'exigeaient pas de techniques difficiles ou nouvelles. La recherche de nouvelles formes de théâtre et la formation de comédiens capables de les interpréter sont

⁵ G. Cousin, *Pour un théâtre populaire contemporain...*

donc intimement liées. Plus le théâtre se politise, plus les problèmes pour tous ceux qui s'en occupent se multiplient. Cousin, qui découvrit les oeuvres de Brecht après avoir vu la mise en scène de Dasté du *Cercle de Craie caucasien* à Saint-Etienne en 1957, emprunta plutôt à la forme brechtienne qu'au fond politique du théâtre de Brecht. Néanmoins, l'orientation de Brecht coïncidait avec la pensée du marxiste qu'était devenu Cousin.

Pour un auteur disons progressiste, il ne peut suffire en régime capitaliste de montrer le caractère des hommes, de dénoncer leurs tares, leurs erreurs. Il faut montrer que cette société en bloc — basée sur la rapacité-moralement, économiquement, et culturellement, n'est pas défendable en tant que telle. Elle doit être changée et il est nécessaire de mettre à sa place une société à la fois plus morale, plus planifiée, et véritablement plus libre sur les plans culturels, économiques, sociaux, et politiques⁶.

La plus grande tentation pour un auteur soumis à des conditions de travail où règnent la valeur marchande et une censure officieuse du contenu politique, est l'autocensure, qui, à moins qu'il n'ait une certaine naïveté insouciance, lui fait «gommer» son originalité, sachant que son oeuvre pourra être aussi inacceptable par son thème qu'elle est difficile par sa forme, ou coûteuse par la complexité de sa mise en scène.

A ces problèmes, Cousin propose deux solutions: d'abord, trouver de l'argent par le mécénat, c'est-à-dire l'Etat, l'industrie, ou le monde des affaires; deuxièmement, organiser le public de telle façon qu'il participe au travail d'une troupe qui, en un sens, lui appartient. Plus un théâtre est soutenu par des associations culturelles ou des coopératives de spectacles, plus il sera véritablement populaire, rassemblant le peuple entier d'une région. Cousin croit que cette formule aurait le mérite de mieux lier le théâtre aux spectateurs et d'assurer une liberté totale à la création. Il cherche en plus à intégrer le théâtre dans les loisirs et dans l'éducation populaire.

Pour surmonter les difficultés de création, les nouveaux auteurs français des années soixante, Armand Gatti, Georges Michel, Guy Foissy, Pierre Halet, et Gabriel Cousin, se groupèrent pour s'entraider et pour être plus efficaces. Ils demandèrent l'aide de l'Etat pour la recherche et la formation des acteurs etc. par des stages, pour l'exploitation et la diffusion de nouvelles pièces et pour la décentralisation, non pas des théâtres et d'autres lieux culturels, ceci étant déjà fait, mais de la création elle-même qui, jusque-là, souffrait d'une politique et d'un esprit de clocher de la part des Centres; cette politique faisait que toute pièce créée en province restait en province, sans qu'il y eût des répercussions autre part. Les sentiments des nouveaux auteurs se résumèrent ainsi:

⁶ G. Cousin, *Sur quelques problèmes de création par un auteur en régime capitaliste*, „Affrontement”, octobre 1964.

Promouvoir le meilleur théâtre français contemporain est lié à la renommée culturelle de notre pays. Il nous apparaît nécessaire d'agir d'urgence, afin que la nouvelle génération d'auteurs ne soit pas sacrifiée. Si demain les plus belles Maisons de la Culture, rassemblant un public nouveau, n'ont à présenter qu'un répertoire désuet et non accordé aux exigences de notre temps, elles ne seront que de somptueuses maisons culturellement mortes⁷.

Les événements de 1968 amenèrent une rupture dans la progression de la décentralisation dramatique en France. Ce mouvement commença à regresser alors qu'il n'avait pas encore abouti. L'état d'esprit des créateurs changea en même temps, et toute une génération d'auteurs, celle de Cousin qui était dans la tradition de Copeau par sa conception du rapport entre le théâtre et le peuple, et dans la tradition de Brecht qui se voulait politique, se trouvaient encore plus «bloqués» qu'auparavant. Ce phénomène était dû en partie à la prolifération d'auteurs depuis le début du mouvement de décentralisation, d'auteurs dont les pièces ne furent jouées qu'une ou deux fois dans un seul Centre Dramatique ou une seule Maison de la Culture puisqu'il n'existait plus de système d'échanges entre les troupes. Paradoxalement, il y eut une diminution d'activités théâtrales, alors que les perspectives de la décentralisation avaient permis aux auteurs d'en espérer le contraire. A partir de 1968 par conséquent, on était témoin de l'éclosion d'un grand nombre de troupes marginales, qui jouaient dans leurs propres quartiers des villes. En alimentant les petites zones, en jouant même dans leur propre langue (en breton ou en occitan, par exemple), ces troupes faisaient revivre la culture régionale, ce qui était bon signe, mais, en même temps, cette activité empêchait les troupes plus importantes de circuler dans le pays et de faire des tournées dans les campagnes et dans les petites villes.

Pour Cousin, 1968 présenta l'occasion de renouveler l'expérience de l'époque des Compagnons de la Saint-Jean. *Vivre en 68* fut une tentative de théâtre de rue, d'ailleurs dans l'esprit de l'époque. Cette pièce fut présentée à Châtillon-sur-Chalaronne dans le département de l'Ain, dont la municipalité lui accordait l'autorisation de circuler dans la ville jouant les différentes scènes du spectacle dans des lieux différents.

Au cours des années 70, les difficultés auxquelles devaient faire face les auteurs dramatiques et metteurs en scène pour monter des pièces ayant un contenu «révolutionnaire» se multiplièrent: la crise économique, le chômage, et les incertitudes politiques menèrent à une situation où la vie et l'activité culturelles diminuaient, les gens devenant plus passifs à l'égard de la culture, tandis que le gouvernement se montrait de plus en plus autoritaire. Cousin, comme beaucoup de ses camarades de gauche, éprouvait un grand désillusionnement en ce qui concerne les perspectives révolutionnaires en France, et Cousin se sentait pessimiste en

⁷ G. Cousin, *Notes sur quelques problèmes concernant la création d'une dramaturgie française contemporaine*, 1967 [inédit].

envisageant l'avenir. Or, le théâtre populaire qui l'intéresse, qui le motive, c'est celui qui produit un impact sur le public, mais comment intéresser, 'accrocher' un public aussi 'négatif'? L'influence de la télévision se manifestait de plus en plus dans la vie quotidienne des Français: le seul théâtre, à part le théâtre de boulevard, qui pût attirer un public, était le «théâtre de l'absurde», ou un autre théâtre de chapelle à la mode. Selon Cousin, les organisations de gauche avaient laissé passer dès le lendemain de la Libération, l'occasion d'établir un véritable théâtre populaire. S'ils avaient créé des structures culturelles à cette époque-là, «le théâtre, la poésie, la musique et le reste seraient installés dans les usines, sur les bases syndicales et le phénomène culturel de cette deuxième moitié du XX^e siècle n'aurait pas été un 'désert' pour la classe ouvrière».

La situation de l'écrivain en France reflète cet échec de la part des organismes de gauche au lendemain de la Libération: le dramaturge n'a pas de statut officiel; il ne peut pas vivre de son travail; il trouve ses projets 'bloqués'; la décentralisation dramatique s'est arrêtée: tous les carcans de la société pèsent sur lui. Si 1968 apporta une explosion des forces de mécontentement dans presque tous les domaines, sur le plan de la psychologie de masse, selon Cousin, qui vit la révolution comme une sorte de psychodrame de masse qui se cristallise brusquement, la période entre 1968 et 1981 se caractérise par certain rétrécissement mental et politique.

Si, selon Cousin encore, tout gouvernement capitaliste est fondamentalement mauvais parce que les principes de la libre entreprise et de la compétition conduisent l'homme à travailler sans but, ce qui l'épuise moralement et détruit sa nature, la société communiste, elle, n'est pas meilleure si elle conduit à une bureaucratie, à une non-responsabilité, à une reconnaissance non-critique des valeurs sociales. Il va de soi donc que Cousin, dans son oeuvre cherche à aider les gens à mieux apprécier leur véritable rôle dans la société, à mieux s'insérer dans cette société, et à mieux visionner le monde où ils vivent, pour qu'ils soient plus sensibilisés à certains problèmes, plus conscients, plus capables d'intervenir à bon escient, moins 'moutons'. Cousin ne s'oppose pas à un didactisme qui éclaire, et sa création artistique vise à inciter à une action concrète et efficace. Pourtant, sa démarche n'est ni partisane, ni moralisatrice, elle est plutôt poétique. Il s'agit pour lui de créer une forme de théâtre populaire qui soit une synthèse de tous les arts, qui soit axée sur les problèmes de son temps, et qui soit accessible à tous les publics: il se déclare:

Un ouvrier qui découvre la création par le sport, la danse, l'art dramatique et enfin se met à traduire en poésie ce qui se passe en lui. Un homme, ouvrier d'abord, enseignant et animateur ensuite, qui a cherché et assimilé à peu près seul la culture dont il avait besoin, puis a tenté de communiquer

par l'écriture (poésie, théâtre) ses réactions personnelles à des problèmes divers: l'amour, la bombe atomique, la naissance d'un enfant, la mort d'un ami, la nécessité de changer la société et notre art de vivre. J'ai donc tenté de trouver des formes qui coïncident avec ce que j'étais — et ce que je suis — et les autres, un large public populaire auquel j'espérais les proposer⁸.

GABRIEL COUSIN: JEGO KONCEPCJA TEATRU LUDOWEGO

STRESZCZENIE

Gabriel Cousin, współczesny dramaturg francuski, doszedł do swojej koncepcji teatru ludowego poprzez sport. Atletyzm przyniósł temu młodemu robotnikowi świadomość wartości estetycznej gestu, radość z wysiłku fizycznego i duchowego, a zwłaszcza odczucie godności ludzkiej. Stawszy się instruktorem wychowania fizycznego odbył staż w École de Bagatelle, gdzie obecny był na pierwszych swoich przedstawieniach teatralnych. Stosunki zachodzące pomiędzy sportem a teatrem miały ukonstytuować bazę jego teorii teatru ludowego.

Według Cousina repertuar teatru ludowego powinien by odpowiadać zainteresowaniom wielkich mas publiczności i naświetlać obchodzące je problemy. Jego definicja tego teatru obejmuje równocześnie pojęcie rozrywki i zapytania wiodącego do kolektywnej reakcji publiczności. Cousin chce zniszczyć różne alienacje, które nas dręczą, takie jak publiczność życia, przemienianie człowieka w robota, jak ideologie dogmatyczne. Teatr jego, teatr którego formę stanowi synteza wszystkich sztuk, dąży do tego, aby być dostępnym dla wszelkich publiczności.

Przełożyła Stefania Skwarczyńska

⁸ G. Cousin, *Ecrire pour le théâtre en France en 1970*, 1970 [inédit].