

LES STAGES DE RÉALISATION

*Histoire et modernité
d'un dispositif original d'intervention culturelle
du ministère de la Jeunesse et des Sports*

-§-

ENTRETIENS

- § -

**Christiane Guillaume
Christiane Faure**

**Henri Cordreaux
Gabriel Monnet
René Jauneau
Michel Philippe**

**Jean-Pierre Toublan
Jean-Pierre Brière
Christine de Toth
Claude Decailot
Michel Simon
Didier Hugot**

**Jean-Luc Galmiche
Denise Barriolade**

par

Franck Lepage

Janvier 1995

**Institut national de la jeunesse
et de l'éducation populaire**

SOMMAIRE

CHRISTIANE GUILLAUME	4
Administration centrale 1941-1974	
CHRISTIANE FAURE.....	51
Administration centrale 1941-1974	
HENRI CORDREAU (I)	56
Instructeur national spécialisé d'éducation populaire. Art dramatique Avant 1945 : entretien réalisé par Maryline ROMAIN	
HENRI CORDREAU : (II)	79
Instructeur national spécialisé d'éducation populaire. Art dramatique Après 1945	
GABRIEL MONNET	94
Instructeur national spécialisé d'éducation populaire. Art dramatique	
RENÉ JAUNEAU	125
Instructeur national spécialisé d'éducation populaire. Art dramatique	
MICHEL PHILIPPE	168
Instructeur national spécialisé d'éducation populaire. Art dramatique	
JEAN PIERRE TOUBLAN	202
Conseiller technique et pédagogique théâtre. DRJS Reims	
JEAN-PIERRE BRIÈRE.....	210
Conseiller technique et pédagogique Loisir social. DDJS Evreux	
CHRISTINE DE TOTH.....	221
Conseiller technique et pédagogique théâtre. DRJS Nice	
CLAUDE DECAILLOT	240
Conseiller technique et pédagogique Danse. DRJS Lyon	
MICHEL SIMON	247
Conseiller technique et pédagogique Image et son. DRJS Nancy	
DIDIER HUGOT	264
Conseiller technique et pédagogique Arts plastiques. DRJS Clermont Ferrand	
JEAN LUC GALMICHE	270
Conseiller technique et pédagogique. Administration centrale. DJVA	
DENISE BARRIOLADE.....	277
Chef du département initiatives et insertion. Administration centrale DJVA	

AVERTISSEMENT

Ce document rend compte d'une commande du directeur de la jeunesse et de la vie associative, Joël Balavoine, faite à l'INJEP, à propos des instructeurs et des CTP d'éducation populaire. Ces interviews ont été menées par Franck Lepage, chargé de mission. Elles ont donné lieu à une publication¹ et à un colloque tenu en Avignon du 20 au 22 juillet 1996, dont les actes ont été également publiés par l'INJEP².

Joël Balavoine fut également à l'origine du Comité d'histoire des ministères chargés de la Jeunesse et des Sports (CHMJS) et son premier président.

Ces textes, simplement retranscrits et non soumis à leurs auteurs, ont été relus pour des corrections superficielles de l'orthographe, sans intervenir sur la « parole » des interviewés. Les six premiers témoins ont disparu ainsi que Claude Decailot.

Des notes de bas de page, notées (DB), ont été ajoutées en 2020, pour faciliter la compréhension des textes rédigés 27 ans avant. Elles demeurent néanmoins insuffisantes tant il est difficile, a posteriori, d'identifier certains noms.

Malgré ces réserves, il a semblé utile au CHMJS de mettre ces textes à disposition du public.

Les enregistrements ont été déposés aux Archives.

*Denise Barriolade,
membre du Comité d'histoire des ministères chargés de la Jeunesse et des Sports,*

le 25 janvier 2021.

¹ *Les stages de réalisation, 1945-1995. Histoire et modernité d'un dispositif original d'intervention culturelle du ministère de la Jeunesse et des Sports – Entretiens – Franck LEPAGE - INJEP, 1996, 199 p. – Collection mémoire, n° 25.*

² *L'éducation populaire ou la culture en actions – 1946-1996 – Les stages de réalisation, 50 ans d'aventure artistique, Document de l'INJEP, hors-série 5, sept. 1997.*

CHRISTIANE GUILLAUME

Ministère de la Jeunesse et des Sports

Administration centrale

1941-1974

CHRISTIANE GUILLAUME

Entretien
par Franck Lepage
27/04/1993

Version non corrigée par l'auteur

Franck Lepage : *Mademoiselle Guillaume, dans quelles circonstances avez-vous été amenée à faire carrière au ministère de la Jeunesse et des Sports ? Et d'abord quelles étaient vos occupations avant ?*

Christiane Guillaume : J'ai été retardée à la fois dans mes études secondaires et dans mes études universitaires. J'ai passé la seconde partie de mon "bachot", j'avais presque dix-neuf ans. Et pendant un temps, après, j'ai suivi des cours à l'école du Louvre et à l'Institut d'art et d'archéologie, j'ai juste passé un examen sur l'histoire générale de l'art à l'école du Louvre. Ensuite, je me suis beaucoup occupée d'un patronage de zone dans le 13ème arrondissement. On faisait, à des jeunes qui avaient huit ou neuf ans, à la fois le catéchisme - c'était pour la paroisse - mais aussi des activités, des occupations tous les jeudis, puisque c'était le jeudi que les jeunes étaient en congé à ce moment-là.

Je m'occupais aussi des familles, c'est-à-dire que j'étais appelée à aller les voir en moyenne une fois par semaine, les unes et les autres. C'étaient de véritables bidonvilles, les bidonvilles de l'époque, dans la zone qui était à la périphérie de Paris. C'étaient des gens extrêmement misérables, sauf certains qui tiraient un bon parti d'une petite maison qui était en bois, une cahute recouverte de tôle ondulée, mais dont l'intérieur était très propre. Ils avaient un petit jardinet avec un chien, enfin quelques mètres carrés, un chien dans un tonneau et ils étaient contents comme ça. Ils vous offraient quelque chose mais c'était rare. Les autres étaient des chiffonniers, des gens qui vendaient des glaces l'été ou qui ne faisaient rien. La promiscuité, cinq personnes dans une même pièce. Ce que l'on faisait pour eux, c'était d'occuper les jeunes dans leurs jours de congés et de faire quelques cadeaux utiles et un peu d'agréments pour les enfants. Je me suis occupée de cela pendant deux ans, mais ce n'était pas l'essentiel de mes occupations qui étaient donc plutôt l'histoire de l'art.

Et puis j'ai été de nouveau interrompue par ma santé. Quand j'étais au lycée, je ne faisais jamais plus d'un trimestre et on m'envoyait au vert en Bretagne et là, dans l'humidité de la Bretagne, je me portais comme un charme ! Mais à Paris, cela n'allait pas du tout. Et plus tard, j'ai dû aussi aller en montagne parce que je n'avais, ce que l'on appelait à l'époque "pas viré ma cuti", fait une primo infection, quelque chose de ce genre, donc j'ai dû me reposer un temps et interrompre mes études. Mon désir, après mon bachot, aurait été de faire des études scientifiques, plutôt recherches de laboratoire et études en laboratoire et évidemment, ce n'était pas tout à fait indiqué, étant donné la santé que j'avais, d'être enfermée dans un laboratoire, alors je me suis orientée plus tard, vers le droit et j'ai donc fait une licence en droit.

Parallèlement, je faisais pas mal de sport, d'ailleurs dans mon adolescence, je ne me portais bien que quand je faisais du sport, ce à quoi mon père m'a obligée, quand je suis revenue avec lui. À l'époque c'était seulement de l'éducation physique, puis quand en 1932, je suis revenue habiter dans ce quartier-ci, avec une soeur et un beau-frère, je me suis trouvée à proximité de Roland Garros. À l'époque, c'était là que se faisait l'entraînement d'athlétisme du Stade français. Je me suis lancée à faire de l'athlétisme et très vite j'ai fait de la compétition. J'avais fait par ailleurs du ski, puisque j'avais eu l'occasion d'aller en montagne.

Ensuite, dans les années 1942-1943 et juste après la Libération en 1944, j'ai créé la section de handball au Stade français et j'ai continué à m'en occuper, et je m'en occupe encore. J'ai fait aussi du tennis occasionnellement, mais plutôt l'été sur des tennis de campagne, de propriété, que l'on commençait par mettre en état quand on arrivait, en grattant les mauvaises herbes, et je dois dire que c'est dans le sport que je me suis le plus amusée, mais celui qui m'a le plus passionnée, c'était le ski. J'ai aussi bien aimé l'athlétisme qui est quand même la base de tous les sports et par ma taille, je faisais du sprint et du saut en hauteur.

C'est là que commence l'histoire, tout à fait occasionnellement. Mon idée, ayant fait du droit, était de poursuivre en présentant le barreau pour être avocate auprès d'un tribunal pour enfants. C'était mon projet, et là-dessus les événements ont fait que je me suis orientée tout à fait différemment et que je suis restée trente-trois ans à la jeunesse et à l'éducation populaire.

Mon arrivée dans cette administration date de 1941, et tout ce qui concerne les activités culturelles - et en particulier les instructeurs spécialisés - remonte seulement à 1944, c'est-à-dire à l'arrivée de Jean Guéhenno comme directeur de la culture populaire et des mouvements de jeunesse, en octobre 1944. C'est Guéhenno qui, prenant cette direction, a souhaité que l'on crée un corps d'instructeurs spécialisés, qu'il a intitulé ainsi, qui soient à la fois de bons pédagogues et de bons techniciens, pour mieux former aux techniques culturelles les animateurs en général et, en particulier les animateurs d'associations de jeunesse, ou les mouvements de jeunesse.

À l'origine les techniques qui ont été illustrées par la présence d'instructeurs spécialisés, étaient l'art dramatique, les arts plastiques, la musique qui comprenait l'initiation musicale et le chant choral, le cinéma, et également l'initiation à l'éducation populaire en général, c'est-à-dire l'organisation de cercles d'études, de débats, de visites dirigées... C'était un secteur un peu plus global, un peu moins spécialisé et un peu moins spécifiquement culturel et artistique. Il y a eu assez vite aussi une spécialité pour la radio avec Robert Barthès. C'était un instructeur spécialisé mais il est mort très prématurément.

À l'origine, ce secteur-là était dirigé par Monsieur Jean Bayen, et il avait spécialement sous ses ordres Hubert Gignoux, qui centralisait, comme il a dû vous le dire, toutes les activités théâtrales et art dramatique.

Dès 1944, Monsieur Bayen et Hubert Gignoux ont donc travaillé à ce secteur ainsi que Mademoiselle Faure qui est revenue aussi d'Algérie, qui était inspectrice - des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire - et qui s'est intéressée à ce secteur culturel. Moi, à ce moment-là, je m'occupais davantage des Centres régionaux d'éducation populaire (des CREP) qui servaient à l'organisation de stages, soit de stages publics, soit de stages directement organisés par les associations, mais j'étais en liaison avec elles. Ensuite, tout a été rattaché à mon bureau.

Mais dès ce moment-là, il y a eu tout un contingent d'instructeurs d'art dramatique qui nous est arrivé. Ils avaient travaillé avec Léon Chancerel et la plupart avait été prisonniers ensemble, à l'Oflag 4 D, où ils avaient commencé à travailler et à faire de l'art dramatique comme André Crocq, qui est mort depuis longtemps, Jean Rouvet qui est mort aussi et qui a travaillé au TNP. Parmi ceux revenus de l'Oflag 4 D : Henri Cordreaux, Yves Joly le marionnettiste, Hubert Gignoux, Jean Rouvet, Olivier Hussenot qui a travaillé avec Pierre Grenier (l'équipe Grenier-Hussenot) et André Crocq. Tous étaient là déjà, dès cette époque. Puis un petit peu plus tard, Marie Dienesch qui a travaillé avec Hubert Gignoux.

Un peu plus tard est arrivé Gabriel Monnet, puis Jean Lagénie et, plus jeune, René Jauneau. On peut aussi ajouter Jacques Debary que l'on a vu pendant un temps à la télévision dans *Les cinq dernières minutes*. Il a fait des feuilletons policiers à la télévision qui étaient d'ailleurs fort bien faits, et il avait dirigé des troupes de théâtre amateur.

Il y a aussi une autre technique qu'avait instaurée notre inspecteur Jean Nazet, **Erreur ! Signet non défini**.et dont son émule, Michel Philippe, a très bien continué le travail. Nous avons eu aussi un autre instructeur dès l'origine, Charles Antonetti qui avait travaillé avec Jouvet, je crois, sûrement avec Dullin et qui travaillait encore avec Jean-Louis Barrault parce qu'une de ses spécialités était le mime.

Q : Et tous ces gens-là ont convergé en 1944 vers la direction de la culture populaire à l'Éducation nationale ?

Justement, moi je suis rentrée en 1941 pour m'occuper des Centres de jeunesse, qui avaient été créés par Pétain. C'est une époque que peut-être certains n'apprécient pas, mais c'était une oeuvre intéressante, c'est-à-dire que c'étaient des centres où les jeunes jusqu'à quinze, seize ans pouvaient se réunir, plutôt que d'être, comme beaucoup l'étaient, dans la rue du fait de la mobilisation des instituteurs ; et dans ces Centres de jeunesse, on pratiquait une formation intellectuelle complémentaire, des activités techniques, c'est-à-dire qu'on leur faisait apprendre un métier, un apprentissage. Il y avait des Centres de jeunesse pour garçons avec des métiers plus masculins et des centres de jeunesse pour filles avec des métiers plus féminins. Et troisième activité, des activités artistiques, c'est-à-dire que cela pouvait être du chant choral, du dessin, du jeu dramatique, etc. Il y en avait partout, dans toute la France.

Q : Vous étiez responsable de la section féminine, chef de la section féminine du service de la formation des jeunes dans ce qui était à l'époque un haut-commissariat, avec Lamirand comme ministre ?

Oui, mais il n'est pas resté très longtemps, il est parti plutôt en claquant la porte parce qu'il ne voulait pas se compromettre, et il a été remplacé par Abel Bonnard. Ça a été une grande dérive malheureusement et certaines de nos écoles de cadres, notamment masculines, se sont nettement marquées.

Q : Vous m'avez dit que vous n'avez jamais perçu une dimension trop pétainiste...

J'ai eu des amis qui étaient au ministère à ce moment-là et qui s'occupaient de la bibliothèque et dans cette bibliothèque, il y avait des livres d'anglais, en anglais, et on leur a fait supprimer. Il y a de ces mesquineries qui étaient ahurissantes. Mais chez nous, vraiment non. C'était surtout l'école de cadres de La-Chapelle-en-Serval qui s'est orientée vers la collaboration.

Mais nous n'avions que très peu de rapports avec les garçons. La section qui s'occupait des garçons, de la formation pour les animateurs du côté masculin, s'occupait surtout de recruter des animateurs qu'ils envoyaient généralement à Marly. C'était Marly qui travaillait pour eux, donc il n'y avait pas de vrais problèmes. Nous n'avons jamais eu de problèmes avec nos directeurs d'écoles, encore qu'à Champrosay plus tard, ça a peut-être tourné un peu plus mal. Mais les Centres de jeunesse étaient dirigés par des gens qui n'étaient d'aucune couleur, d'aucun parti et qui n'étaient absolument pas influencés par les occupants. C'est ainsi qu'à notre école de Saint-Cloud par exemple, il y avait une *Kommandantur* et tous les matins, c'était la manie du maréchal Pétain, on montait les couleurs et ils ne disaient absolument rien, on n'a jamais été inquiet de ce point de vue-là.

Moi, étant donné que j'avais fait partie du ministère, au moment de la Libération, il y a eu un temps mort et pendant un mois, je n'ai plus eu le droit de rentrer au ministère. J'ai dû être accompagnée par un garçon et je ne savais pas ce qu'il était : il était dans les bureaux, je le connaissais à peine, mais il était FFI ; puis il y avait le gardien qui avait revêtu l'uniforme du directeur de La-Chapelle-en-Serval, avec une casquette. Ce gars ne m'a pas vue. Je voulais

reprendre une paire de chaussures que j'avais laissée là et dont j'avais besoin. On marchait beaucoup, alors c'était plus prudent ! (Rires !) C'est tout et pendant un mois, je n'ai pas eu le droit d'exercer.

Il y a eu ensuite une commission de censure et là, j'ai été défendue mordicus par un inspecteur général de l'époque, qui était d'ailleurs un garçon très bien, et Jean-Marie Conty³, je ne sais pas si vous en avez entendu parler ? Il a fait après ça de l'art dramatique, enfin il en faisait déjà à ce moment-là, et ensuite il s'est occupé de cinéma, c'était un grand baroudeur, un grand garçon énorme mais maigre comme un clou et quand je le voyais venir à notre cantine où il n'y avait pas grand-chose à manger à ce moment-là, je me demandais comment ce grand corps pouvait se nourrir avec si peu de choses. Tous les deux en particulier m'ont défendue, si bien que l'on m'a redonné ce qui m'était dû pour ce mois et j'ai été réintégrée. Je peux dire que je n'étais absolument pas inquiétée. Il faut dire que du côté des filles, il n'y avait pas beaucoup d'inquiétude à avoir, que le travail que nous faisons était un travail uniquement éducatif, nous formions des éducatrices et c'est tout. Du côté des garçons, c'était plus délicat parce que justement les Centres de jeunesse étaient très importants pour essayer d'occuper au maximum les jeunes pour que l'on ne les envoie pas au STO. Il y avait le chef du bureau du personnel qui s'est battu griffes et ongles pour en protéger le maximum, les faire disparaître, les faire rentrer dans des centres. Vraiment à ma connaissance, à aucun moment, en tout cas dans mon secteur, on n'a été inquiété à ce point de vue-là. Je peux dire que je n'ai pas été marquée et j'ai été mise à l'index comme tout le monde, pendant un mois il n'y avait plus personne au ministère.

Q : On ne vous a pas demandé dans les Centres de formation de mettre en école les thèses de la révolution nationale ?

Il faut dire que nous avons formé simplement les éducatrices dans un stage de dix jours, ce n'est pas grand-chose, mais en général les éducatrices étaient, ou des enseignantes, ou des assistantes sociales, ou des dirigeantes de mouvements de jeunesse, qui étaient acquises tout à fait à leur rôle social et éducatif, qui ne s'occupaient que de ça et qui n'ont jamais fait de politique. Et dans les centres, nous avons eu de la chance, parce que les personnes étaient recrutées parmi les meilleures que nous avons sorties par nos stages, c'étaient la plupart du temps des assistantes sociales ou des directrices d'école qui ont pris la direction des centres de jeunesse. Ce qui a été très symptomatique, c'est qu'un travail parallèle devait normalement être accompli en zone Sud (nous étions donc en zone Nord), mais nous étions très séparés puisqu'il y avait une ligne de démarcation qu'on ne pouvait pas franchir. Nous nous demandions bien, nous qui étions en zone Nord, ce qui se passait en zone Sud et quand la ligne de démarcation est tombée, c'est-à-dire qu'on a eu une France unie, qui n'était plus divisée en deux, on a fait un grand rassemblement à Champrosay de toutes les directrices de centres et des responsables régionaux. Dans chaque région, il y avait un responsable homme et une responsable femme. Elles sont toutes venues et ont retrouvé les nôtres, celles qui étaient en première zone occupée, et on s'est aperçu que nous avions parlé exactement le même langage, que nous avions fait exactement le même travail. Il n'était absolument pas question de politique ni de quoi que ce soit. Le mérite de Pétain, pour nous, avait été de créer ces centres de jeunesse et cela a été l'occasion pour nous d'aider les jeunes et vraiment de n'avoir qu'une préoccupation, c'était leur éducation, c'est tout.

Q : Vous m'avez dit tout à l'heure que vous aviez travaillé dans ce patronage pendant onze ans, c'est ça ? C'est-à-dire de quel âge à quel âge ?

³ Jean-Marie Conty : Ancien sportif de haut niveau, Jean-Marie Conty devient, pendant la guerre, responsable de l'éducation physique en France. Son intérêt pour le théâtre le pousse à trouver des liens entre sport et théâtre et il est à l'origine de *L'Éducation par le jeu dramatique*. C'est vers la fin de la guerre qu'il rencontre Jacques Lecoq⁸, et Gabriel Cousin, qui sous son impulsion se dirigeront vers le théâtre et ont créé la troupe *Les Compagnons de Saint-Jean*. (DB).

C'était après mon bachot, de vingt à trente ans.

Q : Vous étiez bénévole comme animatrice ?

Absolument, c'était le jeudi à l'époque : on prenait les jeunes et on les occupait comme on pouvait, ce n'était pas toujours facile, c'était dans une cour remplie de mâchefer (rires !). C'est une de mes amis qui m'avait demandé de venir au patronage et j'avais dit : [inaudible] mais voilà, il fallait choisir entre les enfants du quartier et les diabolins qui venaient de la zone. J'ai dit que j'aimais beaucoup mieux ceux-là. Alors, leur grand jeu était de nous subtiliser les clefs, parce que nous avons trente-six clés pour toutes les portes, seulement à l'époque je courais vite, alors en trois enjambées je les avais rattrapés et après ça, j'étais tranquille et ils ne me les prenaient plus. On organisait des jeux dans la cour quand il ne faisait pas mauvais, à l'intérieur s'il pleuvait et on leur faisait aussi le catéchisme puisque nous dépendions d'une paroisse.

Q : En 1944, si je comprends bien vous êtes au bureau des stages. En 1946, vous êtes rattachée à l'éducation physique et aux sports et là, il y a deux bureaux, c'est-à-dire entre 1946 et 1958. Est-ce que ça va encore changer ? Il y a le bureau de la jeunesse et le bureau des activités culturelles, c'est ça ?

Oui, parce que je crois que c'est à Monsieur Raymond Cortat qu'on avait confié cette partie de notre activité, puisqu'il y a une partie qui est allée à la direction des sports, c'est-à-dire avenue de la Bourdonnais, et Monsieur Cortat en a eu la charge, alors que j'avais encore un chef de bureau qui était Monsieur Turion, avec lequel j'ai continué le travail qui était celui d'organisation du calendrier des stages dans les divers établissements...

Q : C'est-à-dire que le bureau des stages a toujours continué d'exister alors ? Ça ne s'appelait peut-être plus le bureau des stages en fait...

À ce moment-là, ça s'appelait toujours le bureau des stages et je crois qu'il a toujours continué.

Q : Alors qui dirigeait le bureau des activités culturelles après 1946 ? C'est Turion ?

Non, monsieur Turion dirigeait le bureau des stages quand nous étions rue des Feuillantines, puis nous avons dû revenir en 1948, je crois, rue de Châteaudun. Là tout a été regroupé entre les mains de Monsieur Cortat et notre service du personnel est revenu ainsi que le budget, toujours incorporé avec le budget des sports et le personnel des sports. Monsieur Cortat a tout repris, c'est-à-dire que le bureau de Monsieur Turion a été repris par Monsieur Cortat à ce moment-là.

Q : Et ce bureau de Monsieur Cortat s'appelait comment ?

Il s'appelait bureau de la jeunesse et de l'éducation populaire et à ce moment-là, c'est moi qui ai repris la section activités culturelles. Je continuais toujours à être chef de section jusqu'au jour où j'ai pris la suite du bureau. Ce n'est qu'en 1958, à l'arrivée de Monsieur Herzog que celui-ci a nommé un sous-directeur, Monsieur Robert Brichet mais Monsieur Cortat est resté un moment avec Monsieur Brichet.

J'étais toujours chef de section et Monsieur Cortat était sous les ordres de Monsieur Brichet, chef du bureau de la jeunesse et de l'éducation populaire. Je continuais à être chef de section et

je pense que c'est deux ans après, à peu près vers 1960 que Monsieur Cortat a dû nous quitter et que Monsieur Brichet m'a confié ce bureau.

À une année près, quelquefois, je peux me tromper. Tout ce que je sais, c'est que je ne suis devenue chef de bureau qu'au départ de Monsieur Cortat à qui j'ai succédé. Il a été malade d'abord et ensuite il a repris des activités aux arts et lettres.

Q : C'est lors de vos années au bureau des stages, pendant la guerre, que vous faites la connaissance des premiers instructeurs ?

Oui. Les Centres de jeunesse dont je m'étais occupée à mon arrivée en 1941 étaient très antérieur aux maisons des jeunes, et c'était conçu surtout pour accueillir des jeunes qui à l'époque se trouvaient désœuvrés du fait d'une école désorganisée.

Et nous avons eu la chance d'avoir parmi nos instructeurs des hommes qui auraient sans doute fait, s'il n'y avait pas eu la guerre, une carrière professionnelle, et qui, ne pouvant pas rentrer dans la profession au moment de la guerre, se sont mis pour beaucoup au service de ces Centres de jeunesse. Ce qui leur a donné le goût de la pédagogie, c'est-à-dire d'enseigner ce qu'ils savaient et ce qu'ils aimaient, du point de vue artistique. Ce qui nous a permis d'avoir à ce moment-là, vraiment une élite du point de vue de ces instructeurs, du fait qu'ils avaient acquis une certaine pédagogie auprès de ces jeunes et qu'ils étaient bien formés déjà techniquement puisqu'ils voulaient en faire leur métier. C'est le cas de Charles Antonetti, c'est le cas de Pierre Hussenot, Lucette Chesneau, qui est une autre instructrice d'art plastiques et de bien d'autres encore qui nous sont arrivés comme cela. Puis, il y a ceux qui venaient de l'Oflag 4 D, qui avaient travaillé avec Léon Chancerel, et qui étaient les « Comédiens routiers », qui avaient aussi eu l'occasion d'exercer la spécialité qui était la leur.

Pour beaucoup, ces Centres de jeunesse ont été une sorte de tremplin pour entreprendre le travail qu'ils ont fait auprès de nous et ils étaient regroupés à l'époque, quand ils travaillaient dans les Centres de jeunesse, en une association qui s'appelait « Jeunes France » et qui était dirigée à l'époque et présidée par quelqu'un qui a été très longtemps le patron des éditions du Seuil, rue Jacob, et qui s'appelait Paul Flamand. Il présidait cette association qui regroupait justement tous ces artistes qui n'avaient pu faire carrière dès ce moment-là, dans le milieu professionnel et qui se sont engagés dans cette voie pédagogique. Ils se regroupaient à « Jeune France », ce qui était pour eux une occasion d'échanges, ce qui était intéressant, et il y avait aussi bien des instructeurs d'art dramatique que de cinéma, d'art plastiques, surtout art dramatique, art plastiques et musique aussi.

C'était une association, loi 1901, tout à fait indépendante que nous aidions mais qui avait été créée à l'initiative de Paul Flamand pour justement regrouper ces genres de talents qui étaient devenus des pédagogues.

Dans le secteur des arts plastiques avec Lucette Chesneau, Pierre Hussenot, Lucien Lautrec, et Gilles Duché, nous avions là nos meilleurs instructeurs, Gilles Duché s'étant spécialisé surtout dans la décoration théâtrale. Voilà l'origine de ces instructeurs et ce qui a fait que nous avons eu là des gens d'une qualité exceptionnelle c'est-à-dire des gens qui étaient destinés à la profession et qui avaient déjà des notions de pédagogie.

Q : Cela représentait combien de personnes ?

Au départ dix-huit, puis après cela, il y en a eu une trentaine d'instructeurs à l'échelon national, puis petit à petit, ils en ont formé d'autres qui nous ont permis de décentraliser et d'avoir des instructeurs régionaux qui avaient travaillé avec eux, et certains sont arrivés à peu près au niveau de leur maître... mais l'élite était vraiment dès le départ. Nous avons été très gâtés, avec des gens comme Olivier Hussenot qui a travaillé avec Jean-Pierre Grenier, comme Charles

Antonetti qui travaillait avec Jean-Louis Barrault, Charles Dullin, Hubert Gignoux qui était un excellent instructeur aussi et tous les autres, André Crocq, Jean Rouvet, qui est allé après cela au TNP, comme assistant de Jean Vilar pour l'animation du TNP quand il nous a quittés, et puis André Crocq et Jean Lagénie.

Pendant la guerre, c'était sous la responsabilité du haut-commissariat à la jeunesse, sous notre responsabilité par l'intermédiaire des Centres de jeunesse, que nous gérons les centres de jeunesse. Moi, j'étais à la formation des jeunes, c'est-à-dire que je m'occupais justement des cadres de ces centres de jeunesse et il y avait un autre secteur qui était l'enseignement technique qui s'occupait de la partie formation professionnelle dans ces Centres de jeunesse. Puis en 1944, ceux-ci ont disparu, ils ne se justifiaient plus de la même manière, les jeunes ayant pu retourner à l'école normalement et quand Jean Guéhenno a eu l'idée de créer ce corps d'instructeurs spécialisés, tout naturellement nous nous sommes tournés vers « Jeune France » ce qui a fait boule de neige avec ceux qui revenaient de l'Oflag 4 D, enfin tous ceux qui ont souhaité faire ce qu'ils avaient déjà fait, c'est-à-dire l'enseignement de leurs propres techniques, de leurs propres spécialités.

Ils auraient pu aller chez Jeanne Laurent à la direction des arts et lettres, mais encore une fois cette partie pédagogique les a tentés, je crois. S'ils avaient été chez Jeanne Laurent, ils auraient peut-être pu animer, être à la tête, ou faire partie d'un centre dramatique, mais c'était du professionnalisme et à vrai dire ils ont reculé parce que, en fait, ils avaient perdu du temps au point de vue professionnel, et ils ont préféré continuer dans le domaine pédagogique.

Q : Vous avez eu des rapports avec Jeanne Laurent, vous-même ?

Pas directement avec Jeanne Laurent, c'était surtout mon chef de bureau de l'époque qui était Raymond Cortat qui en avait, mais en réalité nous étions très séparés, parce qu'il y avait le côté amateur, c'était nous, et le côté professionnel, c'étaient eux (rires !).

Q : Déjà, c'était aussi clair que cela ?

Oui, c'était très clair. Il y avait des rapports cordiaux, d'autant que Monsieur Raymond Cortat était lui-même un homme de lettres, très cultivé qui avait donc de très bons rapports avec la direction des beaux-arts mais c'était vraiment le professionnalisme et l'amateurisme, deux choses totalement différentes, et le côté pédagogique ne les intéressait pas spécialement, parce que notre rôle était de former des animateurs, amateurs, d'associations, de mouvements de jeunesse et de troupes amateurs, alors qu'eux étaient uniquement des professionnels.

J'avais fait beaucoup de sport moi-même et c'est le hasard qui m'a amenée à la jeunesse. J'étais au moment de la capitulation chez des amies à Ploumanac'h, et le frère d'une de ces amies est parti pour Paris, il venait d'être démobilisé et a écrit à sa soeur en disant qu'il y avait un travail fou à faire ici auprès des jeunes, et du coup, cela m'a tentée et je suis partie. J'ai fait, pour me préparer à ce travail trois sessions - parce qu'à l'époque, il y avait des sessions - non pas de formation technique, mais pour former les éducateurs qui allaient s'occuper des jeunes dans les centres de jeunesse, les préparer à une sorte d'esprit d'équipe ; il y avait aussi bien des intellectuels que des artistes, que des techniciens ; par exemple au point de vue technique, il y avait des couturières qui avaient travaillé chez Lanvin et qui sont venues chez nous. Elles étaient au chômage et cela les intéressait de former des jeunes. Alors, dans tous les domaines, c'était un peu pareil et ces stages duraient seulement une dizaine de jours et avaient pour objet de faire

se rencontrer des gens qui devaient être appelés à travailler ensemble, en équipe, pour former les jeunes des centres de jeunesse.

À l'époque nous étions un peu comme le coucou, dans le nid ni de l'un ni de l'autre, à divers endroits et j'ai fait mon stage pour moi-même parce que même les gens qui devaient travailler dans les bureaux, et c'était mon cas, allaient faire ce stage. Je suis allée à Champrosay, il y avait une école de cadres, un peu de triste mémoire parce qu'il y a eu une orientation un peu moins grave qu'à La-Chapelle-en-Serval, mais terriblement tournée vers la collaboration.

Dans la formation et dans les stages, cela ne se sentait pas du tout et nous avons eu des gens très bien formés là. Après cela, j'ai été appelée à assister un chef de stage, à Boussy-Saint-Antoine je crois, et ensuite j'en ai dirigé. J'ai fait trois stages de dix jours et je suis rentrée réellement en fonction fin décembre 1940 et tout à fait en fonction, c'est-à-dire rémunérée, à partir de janvier 1941. Alors là, c'est le point de départ.

Je faisais moi-même du sport par goût, du ski, de l'athlétisme et c'est là qu'a démarré justement mon goût pour le handball ; quand j'ai fait ma session à Champrosay, nous avions un moniteur d'éducation physique qui était un spécialiste de handball. Il nous faisait faire toutes sortes d'exercices physiques et une initiation au handball et comme je faisais à ce moment-là de l'athlétisme au Stade français, je me suis dit "pourquoi ne pas créer une section au Stade français ?" C'est comme cela que cela a démarré mais en réalité, c'est en 1942-1943 que j'ai eu mes premières équipes. J'ai continué comme dirigeante puis pendant assez longtemps j'ai joué tout en dirigeant cette section. Je continuais à faire de l'athlétisme, du ski et beaucoup d'autres sports, mais au ministère, je ne me suis jamais occupée de sport, parce que j'étais dans le secteur jeunesse et éducation populaire, dès le départ.

Q : Il y avait parmi les écoles de cadres de Vichy, (je crois qu'il y en avait une à Saint-Cloud) qui était plus spécialisée sur les questions artistiques...

C'était Mademoiselle Roy qui la dirigeait avec Mademoiselle Tessier, qui doit vivre encore. C'est-à-dire que Saint-Cloud a ouvert plus tard et vous avez un peu raison quand même en disant cela, en ce sens que, par exemple, l'école de Champrosay a fermé à la Libération. Il n'y avait plus lieu de faire cette formation générale, formation d'équipes destinées à travailler dans ces Centres de jeunesse, puisqu'ils étaient supprimés.

Toute la partie technique est passée à l'enseignement technique à proprement parler, qui dépendait de l'Éducation nationale et nous n'avions plus rien à y faire. Et effectivement, Champrosay ne nous appartenait pas, Boussy-Saint-Antoine encore moins, je ne sais plus à quel endroit encore nous avons fait des stages de ce genre, c'était cette préparation générale, formation d'équipes de gens qui devaient travailler ensemble dans les Centres de jeunesse, tandis que l'école de Saint-Cloud, à ce moment-là, formait les animateurs de telles ou telles spécialités. Vous avez tout à fait raison, à ce moment-là nous avons eu des centres qu'on appelait des CREP, Centres régionaux d'éducation populaire ; il y en avait d'abord à Saint-Cloud, aux environs de Paris, puis il y en a eu un à Marly qui était donc le Centre national, mais la même chose pour des formations spécialisées ; et il y avait Phalempin dans le Nord, Clairelande dans le Centre de la France, Romagne dans l'Ouest, Terrenoire dans le Sud-Est, du côté de Grenoble il y en avait un aussi, à Marseille, aux Marquisats à Annecy, également. Les Marquisats ont été très influencés par Peuple et culture, très liés avec Peuple et Culture, mais c'était quand même un Centre régional d'éducation populaire, alors que Marly était national.

À partir de 1945, se sont créés ces différents centres, petit à petit, un peu partout, qui étaient non pas eux-mêmes spécialisés mais qui recevaient des stages beaucoup plus spécialisés que

ceux que l'on avait avant, c'est-à-dire que c'étaient des stages d'art dramatique ou des stages d'art plastique, de musique, de cinéma, etc.

Des formations de formateurs, c'est-à-dire d'animateurs qui devaient apporter aux jeunes... Là où nous avons eu une liaison beaucoup plus étroite avec les beaux-arts, c'est quand s'est créé, avec Malraux, le ministère de la Culture, et Malraux a même voulu prendre chez lui, au ministère de la Culture, un certain nombre de nos activités. Je sais qu'il a pris le cinéma, je ne me souviens plus s'il a pris l'art dramatique ou non...

C'était un gros morceau, mais cela ne va pas durer (rires !), il nous l'a rendu assez vite parce qu'il a trouvé que c'était plutôt gênant qu'autre chose, il ne savait pas par quel bout le prendre ce travail-là...

Q : Quand Jeanne Laurent met en place la décentralisation dramatique et les Centres dramatiques nationaux, comment se passe le départ de Gignoux qui va là-bas...

Ce n'est pas pareil. Quand Gignoux est allé diriger le Centre régional de Rennes puis celui de Strasbourg... il a quitté Jeunesse et Sports. C'étaient des centres régionaux d'art dramatique qui effectivement relevaient du ministère des Beaux-arts et de l'Éducation nationale encore à ce moment-là, mais comme tous ces ministères, tantôt ils dépendaient de l'Éducation nationale, tantôt ils étaient indépendants, c'était notre cas aussi, nous avons été plusieurs fois rattachés à l'Éducation nationale, et plusieurs fois détachés. Quand Hubert Gignoux est parti, il est allé à Rennes d'abord puis à Strasbourg, et c'est là qu'il nous a sorti Jauneau, qui est un produit de Strasbourg...

Nous avons très bien compris, oui parfaitement, cela s'est fait assez vite d'ailleurs, Gignoux n'est pas resté très longtemps chez nous, parce que là, il est allé former des professionnels : c'étaient des élèves qui suivaient un cours d'art dramatique mais d'une façon continue, à temps complet, internes pendant, un an, deux ans ou trois ans, peut-être y avait-il des degrés et certains restaient-ils plus longtemps que d'autres.

C'était un peu différent car chez nous il formait des acteurs amateurs, et des animateurs amateurs. C'étaient des enseignements d'art dramatique, comme il y a des cours, c'était une école, une école d'art dramatique.

Q : Le départ de Monnet se fait semble-t-il sur un malentendu ou sur une censure des Coréens de Vinaver qu'il avait voulu monter... Gabriel Monnet dit avoir très peu apprécié une lettre qui lui était arrivée, dans laquelle il était écrit que son activité dans les Coréens de Vinaver était contraire aux principes de l'éducation populaire et c'est quelque chose qu'il a gardé en mémoire...

Oui, cela je comprends tout à fait parce qu'en général nous les laissions très libres de leur choix justement et là, il y a eu une sorte de petit jury composé, je pense, de mon chef de bureau à l'époque, de Léon Chancerel qui était peut-être un petit peu "retardataire" et puis d'une ou deux autres personnes qui ont refusé à Monnet de monter ce spectacle. Il est un petit peu retombé sur ses pieds en montant *L'Antigone* de Sophocle dans une adaptation de Vinaver et dans les costumes des *Coréens* (rires !). Je pense que cela a été très dur pour lui, d'abord parce qu'il avait envie de monter ça, ensuite ce mode de refus, cette sanction venant comme cela du ministère ne lui a pas plu évidemment. Dire que ce soit cela qui l'ait fait partir... Est-ce la dernière chose qu'il ait montée chez nous *L'Antigone* de Sophocle adaptée par Vinaver, cela venait après Annecy et cela se passait à Gap, je ne saurais pas trop dire, peut-être que cela lui est resté en travers... C'est fort dommage, il ne l'a pas fait sentir, il a simplement dit qu'il avait envie de travailler maintenant pour lui-même et d'acquiescer autre chose. C'est comme cela qu'il est allé travailler chez Dasté.

Ils devaient être deux ou trois personnes qui se sont concertées et peut-être un inspecteur général de l'époque aussi, Monsieur Arents, ou Monsieur Henri Adenis⁴ ?

Chez nous, à l'époque, il n'y avait pas vraiment un directeur, les chefs de bureau étaient rattachés directement au ministre. Le premier directeur que nous ayons eu, c'était d'ailleurs un sous-directeur, Monsieur Bricchet, qui a été nommé par Maurice Herzog mais c'était très antérieur à cela. Non, c'est du temps de monsieur Cortat et je crois que Léon Chanceler a eu là une influence d'ancien « Comédien routier », mais c'était autre chose (rires !). Enfin si, c'est cela qui l'a fait partir, je trouve cela très dommage mais je pense, en effet, qu'il l'avait mal supporté, c'est certain, et s'il vous l'a dit, c'est vrai. Maintenant comme c'est un garçon qui aimait toujours acquiescer et faire mieux et toujours progresser, il a souhaité, c'est du moins ce qu'il a dit, travailler pour lui-même et progresser. Il ne m'a jamais dit, et je n'ai même jamais imaginé que ce soit vraiment pour ça, mais je sais que cela l'avait choqué beaucoup.

Il faut dire que leurs répertoires étaient dans l'ensemble très classiques. C'étaient en général des pièces de qualité, qu'ils montaient avec un soin infini. En ce qui concerne l'art dramatique, à partir du moment où le travail des instructeurs est bien organisé, ils avaient des premiers degrés qu'ils organisaient dans un CREP, qui duraient une dizaine de jours dans lesquels ils donnaient les premiers rudiments, c'est-à-dire l'initiation à la fois au jeu d'acteur, à la mise en scène, à la décoration enfin tous les aspects de l'art dramatique dans une première initiation. Ensuite il y avait des seconds degrés mais des seconds degrés qui restaient techniques encore, sans une application à proprement parler, qui donc allaient un peu plus loin dans cette formation encore en éventail, assez étendue du point de vue des diverses spécialités du théâtre. Puis il y avait les stages de second degré de réalisation, qui ont d'abord eu lieu dans des Centres régionaux d'éducation populaire, c'est pour cela que vous voyez apparaître Romagne, Terrenoire, Clairelande. Ce sont les premiers stages que l'on a faits dans les centres. Puis, je ne sais plus qui a eu l'idée, si c'est un instructeur ou si c'est moi-même, nous avons pensé qu'on pourrait les faire à l'extérieur, tout en étant pris en charge financièrement, gérés par un CREP, c'est-à-dire que tout ce qui était frais de stage, dépenses, recettes etc. étaient gérés par un établissement, frais de séjour des stagiaires et tout le reste, étaient rattachés administrativement à un centre régional. Cela se déroulait dans un gros village ou une petite ville et dans des endroits très divers que les instructeurs suggéraient eux-mêmes, et si l'on était d'accord, nous disions oui (nous disions rarement non, parce que leurs choix étaient généralement bons), on cherchait à quel centre cela pouvait être rattaché, et tout le stage se déroulait à l'extérieur et durait un mois, avec l'étude du texte, le jeu des acteurs, la mise en place, la mise en scène, la décoration et les costumes faits entièrement par les stagiaires sur place. Ils donnaient un ou deux spectacles à la fin du stage, c'est tout. C'était d'ailleurs dommage, parce que c'était vraiment extraordinaire, c'était une des meilleures choses que j'ai vues souvent. Je les ai presque tous vus.

Q : Et donc, il y avait une qualité...

Extraordinaire, oui en particulier Gabriel Monnet mais également Crocq faisait de très bonnes choses, Lagénie aussi, Antonetti était un peu différent. Il faisait des pièces plus courtes et souvent un peu plus sévères. Ils étaient assistés, ils avaient des assistants d'art dramatique qui étaient en général des stagiaires qu'ils avaient formés et qui avaient des qualités, qu'ils prenaient comme assistants pour la partie dramatique, puis ils avaient comme assistant un instructeur d'art plastiques pour faire toute la partie décoration théâtrale, c'est-à-dire les décors. Tous ont conçu les décors complètement : je me souviens du praticable de *Sainte-Jeanne* à Sarlat, c'était remarquable ou la Soucoupe (décors circulaire) d'Annecy qui était aussi tout à fait

⁴ MM Arents et Adenis : inspecteurs, inspecteur généraux de l'éducation populaire. (DB)

extraordinaire ; tout cela c'était Gilles Duché d'ailleurs, ou bien par exemple *La puissance des ténèbres*, qui n'était pas une datcha mais une petite cabane très russe qui avait été faite par Pierre Hussonot, qui était donc un instructeur d'art plastiques, mais qui s'était très bien mis à tout ce secteur, à cet aspect décoration théâtrale. Il avait monté aussi avec Gabriel Monnet à Phalempin *Noces de sang* où il avait carrément fait construire par les stagiaires une maison toute blanche tout à fait étonnante, et qui permettait des circulations, qui avait une allure folle et tout cela en un mois et avec l'aide aussi d'une costumière de théâtre, parce que les maquettes étaient toujours faites par l'instructeur d'art plastiques, maquettes de costumes...

C'était le plus souvent des costumières qui avaient été formées au Centre dramatique de la rue Blanche où il y avait aussi une section costumières de théâtre, je ne sais pas si cela existe toujours, mais c'est là que nous puissions nos costumières. C'était donc une technicienne, mais qui faisait travailler des stagiaires, tout le monde piquait, tout le monde cousait...

Même dans les premiers stages, c'était très amusant parce que finalement c'était avec de la toile de jute qu'ils travaillaient au départ, tous les costumes étaient en toile de jute parce qu'on ne trouvait pas d'autres tissus. Lucette Chesneau faisait des choses extraordinaires ; elle était instructeur d'art plastiques de très grand talent aussi, se servait normalement de la toile de jute et alors ils faisaient les teintures, on achetait de la toile de jute et on teignait de toutes les couleurs. Ils faisaient des essais, pas de jour, mais toujours sous les projecteurs, pour voir, parce que cela changeait la couleur naturellement...

Q : Tout cela pour une représentation !

Oui, une ou deux.

Q : Finalement très peu de gens ont vu ces choses-là...

Pour eux le travail était terminé, l'essentiel était fait (rires !).

Q : Il n'y a pas eu de souhaits de tournées, par exemple ?

Non, il y en avait quelquefois qui montaient des spectacles de tréteaux, par exemple Crocq, je ne sais plus où il était, peut-être à Pézenas. Il avait monté *Don Perlimplin* de Lorca et il se déplaçait. Il a donné son spectacle à plusieurs endroits différents, dont un à Sarlat. Il est venu à Sarlat où Lagénie montait *Numance*, ou Monnet montait *Sainte-Jeanne* de Bernard Shaw et lui est venu avec son spectacle de *Don Perlimplin* mais pour une soirée. Alors *Numance* a peut-être été donnée deux fois, *Don Perlimplin* une fois quand Crocq est passé, et *La Sainte-Jeanne* peut-être deux fois. Les gens du pays et les gosses surtout savaient tout par cœur déjà (rires !) parce qu'ils assistaient à toutes les représentations et ils savaient par cœur le texte presque aussi bien que les acteurs. Il y avait des gens qui venaient des alentours pour la représentation, mais comme on jouait dans de petites villes, on ne faisait pas un battage extraordinaire. C'était connu alentour mais cela ne représentait pas énormément de spectateurs. On a quand même vu des femmes, qui étaient vraiment des paysannes, abritées sous leur parapluie à la seconde représentation de *Sainte-Jeanne*, où il pleuvait, rester jusqu'au bout malgré le dialogue de Warwick, l'inquisiteur qui n'était pas très facile à comprendre et ils étaient passionnés.

À Gap, quand Monnet a monté son *Antigone* de Sophocle adaptée par Vinaver, c'étaient surtout des paysans. Ce n'était pas à Gap même, il l'a montée dans un petit patelin qui se trouvait au-dessus de Gap⁵, on a sorti les chaises de la petite église qui était là, on était assis sur ces chaises et il y avait très peu de monde ; mais il l'a donnée à Gap aussi, je crois.

⁵ Villages de Savines et Ubaye engloutis par le barrage de Serre-Ponçon en 1960 (informations données par Danièle Jauneau – note de la relectrice)

Je prenais cela sur mes vacances mêmes pour les voir, parce qu'à l'époque nous avions comme directeur Monsieur Gaston Roux... parce que je n'avais pas le droit, c'était le rôle des inspecteurs généraux d'aller visiter et d'aller se promener. Moi je devais rester à mon bureau.

Q : C'était Roux qui n'avait pas voulu des Coréens...

C'est possible oui. Probablement lui avait-on suggéré et il a dû pousser des hauts cris et des colères comme il savait si bien en pousser... Comme c'était un ancien joueur de rugby, on ne peut pas dire qu'il était spécialement ouvert à l'éducation populaire. Nous avons eu beaucoup d'ennuis avec ce brave Gaston Roux. J'ai eu plusieurs instructeurs qui ont été menacés de partir pour des vétilles, et j'ai dû les défendre corps et âmes pour arriver à les faire rester... En effet, nous avons eu là un moment difficile. Cela a été mieux après quand nous avons eu Herzog, parce que Maurice Herzog a eu cette qualité : il a voulu équilibrer ces deux directions sport et éducation populaire qui étaient deux sous-directions à l'époque. Il a créé des commissions de travail, aussi bien pour notre secteur que pour le secteur sportif. Il y avait le haut-comité de la Jeunesse à côté du haut-comité des Sports, enfin tout s'est retrouvé équilibré, ce qui était très intéressant pour nous, cela a fait faire un grand pas à notre secteur. Il est arrivé avec le Général de Gaulle en 1958 et il est resté sept ans, jusqu'en 1965. Malheureusement le Général de Gaulle l'a envoyé à Lyon se casser la figure, parce qu'il n'avait aucune chance de réussir des élections à Lyon où il n'était pas connu du tout, et comme il n'a pas réussi, on a remercié Maurice Herzog. Cependant, c'était quelqu'un de très remarquable, qui n'était pas un spécialiste non plus des questions artistiques, mais c'était un homme intelligent, qui avait aussi été à Kléber-Colombes, donc c'était un gestionnaire qui alliait à la fois beaucoup de compréhension, une grande ouverture et des qualités de gestion. Il avait près de lui Olivier Philip, le fils d'André Philip qui était un remarquable gestionnaire aussi.

Q : Pensez-vous que c'était un peu l'âge d'or du ministère ?

Exactement.

Q : Quel était votre titre exact à ce moment-là ?

Administrateur civil. Je dirigeais le bureau de l'Éducation populaire, un peu plus qu'un bureau au point de vue importance : j'avais une vingtaine de personnes sous mes ordres à l'époque et en principe, je devais rester sur place (rires !). Alors comme je voulais aller voir ce que j'avais organisé, parce que nous avons pas mal travaillé au bureau pour que cela se réalise, surtout que nos instructeurs étaient quand même un petit peu exigeants et modestes en même temps. Je ne leur accordais pas toujours tout ce qu'ils me demandaient, il fallait qu'ils fassent avec ce qu'ils avaient et ils en tiraient un parti tout à fait remarquable. Il y a quelque chose que je n'ai pas nommé, c'est *Goetz von Berlischingen* à Semur-en-Auxois, cela me revient aussi.

Je me trouvais quelquefois d'ailleurs avec notre inspecteur général, mais à ce moment-là, il avait compris ce qu'était l'éducation populaire et il nous a beaucoup servis. Il admettait tout à fait que je vienne, surtout que je n'empiétais pas du tout sur son domaine et cela me permettait d'aller voir quand même ce que réalisaient nos instructeurs avec les moyens qu'on leur avait donnés et là à Semur-en-Auxois, les stagiaires ont fait un autre exploit : comme ils jouaient, il y avait justement Jacques Debary qui tenait le principal rôle, tout en assistant Jauneau et il y avait très peu de recul entre l'emplacement où ils jouaient et très peu de places pour les spectateurs, parce derrière il y avait tout de suite une rivière ; alors avec l'aide d'un spécialiste du pays, ils ont amarré des poutres dans l'eau, il fallait pour cela plonger dans l'eau ! Et ils ont dressé des tribunes. Cela me faisait penser à cet inspecteur général qui était terrorisé et qui se disait

"seigneur, si cela s'effondre quand les spectateurs sont là, cela va être une catastrophe !" (rires !). Finalement, cela a tenu. Enfin c'est pour vous dire qu'ils faisaient tous les métiers, ils ont dressé là leur tribune eux-mêmes, parce qu'ils voulaient que ce soit fait à cet emplacement à cause d'un sentier qui circulait dans un petit bois et qui faisait qu'on entrait d'un côté et sortait de l'autre. Il y avait tout un jeu de scène qui était favorisé par cet emplacement et Jauneau avait choisi cet endroit-là, il fallait s'en accommoder (rires !).

Q : Qui étaient les participants de ces stages ?

Vous voulez dire les stagiaires ?

Q : Oui, parce que j'ai retrouvé des noms qui sont par ailleurs devenus célèbres après comme par exemple Patrice Chéreau, Georges Lavaudan, je crois aussi que Planchon a dû faire un séjour dans un de vos stages, c'est-à-dire des gens qui ont attrapé le virus du théâtre après.

C'est possible. Je me souviens que dans une commission du plan qui était dirigée par Jean Danet, je crois, (il y avait là Lang qui participait à cette commission puis il y avait le directeur à l'époque du théâtre de Nanterre mais comme il a changé depuis, je serais incapable de retrouver son nom). Au cours de cette commission, il a dit : "si les Affaires Culturelles avaient fait pour le théâtre professionnel les mêmes efforts et avaient fait autant qu'a fait le ministère de la Jeunesse et des Sports pour le théâtre amateur, nous n'en serions pas où nous en sommes".

Quel compliment !

Oui.

Avec relativement peu d'argent...

Oui, avec relativement peu d'argent. Cela ne nous coûtait pas plus parce que l'on s'arrangeait pour être dans des lieux qui n'étaient pas trop coûteux. Cela nous coûtait le même prix que s'ils avaient été dans un CREP, c'était la même chose qui était versée par le CREP. Ensuite, pour le traitement des instructeurs, cela ne changeait rien, il y avait leurs assistants qu'il fallait rémunérer, la couturière et puis bien sûr tous les accessoires nécessaires, les frais de matériel. Ils faisaient cela avec un minimum de frais.

Q : Il y avait des réunions dans votre bureau avec Monnet, Gignoux...

Gignoux réunissait les instructeurs d'art dramatique et moi, je les voyais plutôt isolément, en fonction du stage qu'ils allaient faire, et je discutais évidemment longuement avec eux.

Q : Parce qu'ils vous présentaient un projet de stage ?

Voilà, exactement, ils me présentaient un lieu, une réalisation, les moyens qui leur étaient nécessaires etc. Alors nous discussions... Un même été, nous avions un stage de livre vivant avec Monsieur Nazet, nous avions un stage avec Lagénie, avec Crocq, avec Monnet, avec Jauneau, avec Antonetti, Cordreaux...

Le même été... ?

Le même été, et tous les étés, il y avait un stage de deuxième degré de réalisation. Le troisième degré était tout à fait autre chose, puisque c'étaient des stages courts de spécialisation que nous faisions à Marly ou dans un CREP quelconque, principalement à Marly d'ailleurs, qui pouvait porter sur la diction ou sur la mise en scène ou sur le jeu des acteurs. Gignoux notamment avait fait de très bons stages de mise en scène. Tout un stage pour la mise en scène.

Q : C'était quasiment inexistant la formation de la mise en scène en France...

Oui, et Gignoux saurait vous dire comment il faisait, Monnet a dû en faire aussi, je crois.

Q : Et le public de ces stages... ?

Le public de ces stages était composé soit d'animateurs de mouvements de jeunesse, de maisons de jeunes, d'associations culturelles qui voulaient acquérir davantage pour pouvoir apporter davantage à leurs adhérents. Il y avait beaucoup d'enseignants qui animaient souvent des petites troupes.

Q : Ou des réseaux de la Ligue de l'enseignement...

Oui, quoique la Ligue de l'enseignement faisait un peu ses stages à part. Nous avons une concurrence, si l'on peut appeler cela une concurrence des grands mouvements comme celui-là, des grandes associations ou fédérations qui faisaient leurs stages personnellement et qui aimaient mieux le faire seules. Mais nous avons eu pas mal d'enseignants, et même beaucoup de l'enseignement public. La Jeanne de *Sainte-Jeanne* de Bernard Shaw était institutrice. Elle était d'Annecy et extraordinaire d'ailleurs. Extraordinaire, parce que bien formée par Monnet. Nous avons eu beaucoup d'enseignants, parce que beaucoup d'entre eux animaient des choses comme les Francs camarades ; donc ils travaillaient aussi à la Ligue ou bien dans une association de la ville où ils enseignaient, cela les intéressait beaucoup.

Q : Y avait-il parallèlement des instructeurs régionaux ?

Oui, il y en a eu à partir d'un certain moment, en 1967.

Q : Donc, là c'est déjà bien développé parce qu'il y a une autre question que j'allais vous poser : quelle est la croissance de ces instructeurs ?

Il y en a eu assez vite dix-huit, j'ai ce chiffre en tête ; cela a dû commencer comme ça. Après, ils ont augmenté et j'en avais trente sous mes ordres, puis ils ont essaimé et, à ce moment-là, il y en a eu soixante ou quatre-vingts, je crois avec les régions.

Q : Après avec les CTP, on va arriver...

Pour les CTP j'ai justement l'arrêté qui crée le diplôme d'État de conseiller d'éducation populaire (DECEP) ; c'est donc à partir de ce moment-là qu'ils doivent passer un examen pour être conseiller technique d'éducation populaire, en 1964.

Il faut vous dire que les instructeurs spécialisés, et cela été un gros souci pour nous tous -pour eux, pour moi et pour ceux qui s'occupaient d'eux- étaient recrutés par arrêté et à titre provisoire. C'est agréable (rires !) d'être recruté à titre provisoire, cela arrive maintenant aussi malheureusement à cause du chômage. Évidemment, leur situation était tout à fait instable. Petit à petit et grâce à Olivier Philip, on a cherché à leur établir un statut qui fasse reconnaître quand

même leur existence d'une façon plus permanente. Quand on a créé le corps des conseillers techniques et pédagogiques, je ne peux pas vous dire le moment où ils ont eu un autre statut, c'est-à-dire un statut de fonctionnaire, je ne sais pas s'ils sont jamais devenus fonctionnaires, il faudrait faire des recherches dans les archives du ministère. Étaient-ils titulaires ? Ils étaient fonctionnaires bien sûr mais fonctionnaires titulaires à partir de quand ?

Les disciplines se sont étendues avant mon départ déjà, mais j'avais changé de fonction, j'étais conseiller auprès de Monsieur Maheu qui était le directeur de l'éducation populaire à l'époque, et de 1968 à 1974, j'ai eu six ans où je ne travaillais plus seulement pour l'éducation populaire mais où je m'occupais de la coordination du travail des inspecteurs qui travaillaient au bureau dans certains secteurs. J'assistais aussi le directeur de la jeunesse et de l'éducation populaire pour aller le représenter ici ou là, mais c'est monsieur Ricordeau qui m'a remplacée dans mon bureau. Il a beaucoup développé des tas de techniques et, malheureusement, je dois dire avec beaucoup moins d'exigence que nous n'en avions avant. Je crois que le corps des instructeurs spécialisés a perdu beaucoup de son extrême qualité, mais il est certain que, entre les dix-huit du départ et les trente après cela avec les instructeurs régionaux, c'étaient de bons instructeurs qui avaient été formés par les nôtres, comme assistants, pendant longtemps et qui avaient travaillé avec eux, mais certains ne valaient pas, quand même, leurs anciens. Il y en a eu de bons mais à partir du moment où l'on a développé toutes sortes de disciplines, cela s'est élargi et cela s'est affaibli en qualité.

Q : Après dans les années soixante-dix, il y a eu des disciplines purement sociales, il y avait des CTP qui n'étaient plus du tout sur des champs artistiques mais qui étaient sur des champs d'intervention sociale...

Ce n'est pas moi, mais M. René Ricordeau avait raison dans un certain sens, en ce sens que l'on avait peut-être négligé un peu trop ce secteur-là. Nous avons dans ce domaine quelques instructeurs et, en particulier, Madame Lefort Des Ylouses qui était tout à fait à l'origine du ministère puisqu'elle était arrivée rue de Tilsitt, juste en 1940, au moment de la création. Elle s'occupait justement de tout ce qui était cercles d'études, informations sur l'ensemble de l'éducation populaire, enquêtes et Monsieur Ricordeau a beaucoup développé ce secteur-là. Cette personne était licenciée et était quelqu'un d'intelligent qui avait vu se développer le ministère et qui pouvait donc déjà informer et initier les gens sur ce que nous faisons au ministère de la Jeunesse et des Sports, puis faisait venir des conférenciers pour telles disciplines mais plus intellectuelles et sociales.

Des gens comme Joffre Dumazedier ou Joseph Rovin. Benigno Cacères venait faire son petit numéro sur *Des souris et des hommes* (rires !), j'aime beaucoup Cacères, il était très gentil, j'espère qu'il vit toujours. C'était un collaborateur de Rovin à Peuple et Culture et il avait travaillé aussi avec Jean Leveugle qui a été longtemps le directeur du centre d'Annecy, les Marquisats, et qui a ensuite travaillé à Marly puis est venu à la direction.

Pour le cinéma, cela été au départ un brave homme, très charmant et très dévoué, qui allait fouiller partout pour trouver des vieux films de Buñuel... Il était très en rapport avec Langlois qui avait créé le musée du cinéma. Plus tard, nous avons commencé avec cet instructeur donc, Monsieur Marcel Cochin, ensuite il y en a eu un autre qui était Monsieur Pierre Potier et Jean Hermann plus récemment. Les instructeurs de cinéma formaient plutôt les animateurs au ciné-club, à la discussion sur un film et s'occuper de faire connaître un peu l'histoire du cinéma avec des exemples à l'appui, et justement avec tous ces vieux films qu'ils avaient réussi à reconstituer.

Nous avons eu une grande réunion d'instructeurs autour du barrage de Serre-Ponçon, au moment où l'on faisait ce barrage. À ce moment-là, il y avait un grand creux et ils étaient en train de monter les piliers sur lesquels devait s'appuyer le pont sur le lac. Ils étaient sur le barrage et nous avons eu l'idée, je ne sais plus qui mais nos instructeurs étaient plein d'imagination, de regrouper plusieurs stages. Autour de ce travail qui était en cours et qui transformait en somme la région, qui faisait d'une région agricole une région industrielle grâce à ce barrage qu'ils allaient construire. Nous avons eu un stage de photographie avec Serge Lagrange, qui est le fils de Léo Lagrange et qui était instructeur d'art plastique mais qui s'est assez vite orienté vers la photo avec Madame Edmée Cloquet. Ce stage de photographie avait lieu dans un petit village perché et le thème était justement la transformation du coin, d'agricole qu'il était en industriel avec tout le travail de forage pour la création du barrage.

Puis, il y avait un stage de cinéma avec Jean Hermann à Sainte-Savine qui était un petit village qui allait être englouti et un stage de musique avec Raphaël Passaquet qui était un des assistants et élève d'André Verchaly qui est un des grands instructeurs de musique que nous ayons eu. André Verchaly aurait pu occuper une chaire à la Sorbonne avec les titres qu'il avait, mais il a préféré rester chez nous.

Il y eu ensuite un stage d'art dramatique de Jauneau, qui montait *Les Coréens* de Vinaver et il y avait Monnet qui était installé à Gap et qui est monté au-dessus du barrage pour donner son spectacle que j'ai vu. Il y avait donc tout ce regroupement-là. Le cinéma avait sa place aussi pour les stages de réalisation en liaison avec les photographes...

Il y avait donc quatre stages parallèles : le stage de Monnet qui montait *L'Antigone* de Sophocle dans la mise en scène de Vinaver, il y avait Raphaël Passaquet qui faisait un stage de réalisation musicale, c'est-à-dire des musiciens amateurs qui se perfectionnaient pour faire un stage de réalisation musicale, il y avait un stage de cinéma avec Hermann, et il y avait un stage de photographie avec Lagrange. C'était le plus jeune de nos instructeurs, c'était le fils de Léo Lagrange ; Serge Lagrange avait été une recrue de Monsieur Étienne Bécart qui avait été un directeur de la jeunesse et comme il était en très bons termes avec la veuve de Léo Lagrange, il a fait rentrer Serge Lagrange comme instructeur, une fois que j'étais en vacances. En rentrant on m'a dit qu'il y avait Serge Lagrange qui avait été recruté comme instructeur et il s'est révélé un bon instructeur, un peu fantaisiste.

Q : Vous étiez très prudente avec le recrutement d'instructeurs...

Oui, très. *Très exigeante...*

Il a fait des stages de décoration théâtrale, malheureusement il s'est cassé la figure en moto et ça été très grave, il s'était fait une fêlure du rocher. Il s'en est bien remis mais Husenot a dû improviser son remplacement et il s'est orienté après vers la photographie. Comme c'était un garçon qui avait du goût, du point de vue artistique, il a fait des stages de photographie qui étaient de très bonne qualité. C'est ainsi qu'à Serre-Ponçon, il y avait aussi, perché je ne sais plus où sur une hauteur au-dessus du barrage, un stage de photographie. Donc, il y avait quatre stages qui se trouvaient au même endroit, il y avait des rencontres avec les stagiaires, ils allaient voir comment travaillaient les autres, ce qui était intéressant. C'était un objectif intéressant que celui de Lagrange, parce que c'était la transformation d'une région qui était de culture agricole et qui allait devenir une région industrielle et c'est sur ce thème qu'il a fait son stage, c'est-à-dire l'évolution, ce qu'il restait encore de la partie agricole et vers quoi on s'orientait. Il faisait faire d'ailleurs de très belles photos.

Q : Y avait-il des stages de réalisation en musique également ?

Ce n'était pas sous cette forme-là. Les plus chevronnés des stagiaires étaient emmenés sur le lieu d'un festival, souvent à Aix-en-Provence, par Verchaly qui était l'instructeur musical principal, et ils travaillaient à la fois sur des auditions, sur la formation de l'oreille musicale et ils assistaient aux concerts qui étaient assortis d'une critique, d'une discussion en commun. Il n'y avait pas de stages de réalisation à proprement parler, mais c'est ce qui était l'équivalent dans le domaine de la musique. Parce que, en réalité, il ne formait pas des instrumentistes, certains pratiquaient, lui-même était pianiste, sa femme chantait, de sorte qu'il pouvait illustrer dans les stages qu'il faisait, à Marly surtout, des exemples, mais c'étaient surtout des gens qui aimaient la musique, qui avaient une formation musicale et qui venaient initier les jeunes au goût de la musique par l'audition. Par exemple, il leur faisait entendre une partition par un orchestre polyvalent et il s'agissait de reconnaître les instruments, les bois, les cuivres...

Q : Et les arts plastiques ?

Oui, ils réalisaient vraiment des choses, il y avait toujours des stages d'initiation, premier et deuxième degré, c'était le même principe, et quand ils faisaient des stages de réalisation, c'était en des lieux favorables comme à Boulouris, où nous avons un CREPS. C'est plutôt dans les derniers temps où j'exerçais, enfin les dix dernières années peut-être.

Hussenot allait à Boulouris volontiers parce qu'il y avait à la fois des pins, des rochers, et ils peignaient en extérieur des natures mortes... Mais c'était un instructeur étonnant. Il avait fait des stages pour des éducateurs de l'Éducation surveillée et il leur faisait faire des choses beaucoup plus pratiques, artistiques mais pratiques, des papiers découpés à la manière de Monet, ou bien ils étaient au bord de la mer et ils allaient chercher des coquillages pour faire des compositions, des choses qui étaient assez pratiques et qu'ils pouvaient faire faire à leurs jeunes dans leurs centres de jeunesse ou autres. Il savait merveilleusement s'adapter.

Quand je parle de l'Éducation surveillée, c'étaient des centres qui dépendaient de la Justice, de la direction de l'Éducation surveillée. Il a eu comme stagiaires des gens de la SNCF, les gens les plus divers qui soient. Nous avons eu assez souvent des stages qui étaient pour les officiers des Prytanées militaires, parce qu'ils estimaient que, dans leurs écoles, il manquait justement un aspect culturel pour les jeunes qu'ils formaient, et ceux qui venaient suivre nos stages créaient des foyers. Il y avait le club culturel qu'animaient ceux qui étaient venus suivre des stages.

Les instructeurs d'art plastiques s'étaient donc aussi spécialisés petit à petit dans la décoration théâtrale ; c'est le cas de Pierre Hussenot, de Lucette Chesneau et de Lucien Lautrec aussi qui était un très bon instructeur et qui avait d'ailleurs un petit atelier où il avait un petit cours particulier, rue Tournefort⁶ près du Panthéon.

Les stages courts s'échelonnaient sur toute l'année et l'été, il y avait les stages de réalisation.

Pour la partie Livre vivant, monsieur Nazet a monté *Les Misérables*, *Notre Dame de Paris*... et Balzac aussi. Il était professeur de lettres et cet aspect l'a tenté. C'est lui qui avait eu cette idée. Il faisait des découpages, c'est-à-dire qu'il ne prenait que certaines parties d'une oeuvre sans jamais la déformer, en ce sens que c'était exactement le texte, mais ce n'était pas tout le texte, on ne pouvait pas donner *Notre-Dame de Paris* intégralement, mais c'était l'essentiel du texte qui n'était jamais déformé. Il a même monté en Livre vivant, et c'était vraiment une gageure, *Le vieil homme et la mer* en stage et également, *Du côté de chez Swann*, des extraits de Proust et c'était remarquable.

Q : Vous les revoyez ? Monnet et les autres ?

⁶ 10 rue Tournefort : une plaque atteste de sa présence à cette adresse de 1955 à 1991 date de sa mort. (DB)

Hélas non. J'en ai revu très peu. Je vois quelquefois Marinette Aristow qui s'occupait de folklore, qui avait été d'ailleurs à Moissac, pour *La Mégère apprivoisée* avec Lagénie puis Hussenot comme décorateur. C'était très bien aussi, devant la cathédrale de Moissac.

Q : Si je me résume dans cette première période, cette intention artistique, cette volonté d'avoir un pan artistique dans la direction populaire, c'est Guéhenno...

Oui, c'est d'abord Monsieur Jean Bayen et Maurice Gignoux sous Guéhenno.

Après cela Gignoux est donc parti travailler comme instructeur et Monsieur Bayen a quitté la direction, mais je ne me suis pas occupée tout de suite d'éducation populaire, je m'occupais de l'organisation des stages dans les Centres d'éducation populaire. Je ne sais plus quand j'ai commencé à m'occuper des instructeurs, mais j'ai pris quand même assez vite la relève de Gignoux pour les instructeurs d'art dramatique et le corps s'est développé.

Q : Est-ce que pour les différents ministres qui se sont succédé jusqu'à Herzog, cette dimension culturelle et artistique comptait ? Ou est-ce que c'était le sport qui prenait le dessus ?

Cela a compté pour Guéhenno qui a donné cette idée de la création du corps des instructeurs spécialisés. Cela l'intéressait d'avoir des spécialistes qui forment les instructeurs de mouvements et d'associations qui se contentaient peut-être d'une formation insuffisante. Le point de départ est celui-ci puis ensuite, le sport prend terriblement le dessus.

Là nous étions avec Jean Guéhenno indépendants, direction de la Jeunesse et de la Culture Populaire, ou de la Culture Populaire et de la Jeunesse, je ne sais plus. Et au départ de Guéhenno nous avons encore été indépendants avec Albert Châtelet, car nous avons eu Châtelet -qui était professeur de mathématique, de son métier je crois- et qui a repris cela pendant deux, trois ans et notre "malheur" est apparu avec notre fusion avec les sports ; nous avons été relégués à ce moment-là !

Initialement nous étions dans un hôtel de la rue de Longchamp qui était autrefois l'ambassade de Russie ou quelque chose comme ça. Nous avons été éjectés de là et la partie direction des sports était avenue de la Bourdonnais mais il n'y avait pas de place pour nous accueillir. Donc, on nous a parqués dans une petite école maternelle d'une rue qui donne dans la rue Gay-Lussac et dans la rue Claude Bernard, le nom me reviendra... Nous étions assez à l'étroit et nous n'avions pas de gros moyens. Ensuite, tous ont déménagé, aussi bien la direction des Sports que notre secteur, qui n'était pas une direction, qui était un bureau, avec Monsieur Cortat à sa tête, mais Monsieur Cortat a été je crois, avenue de la Bourdonnais et il dépendait plus ou moins d'ailleurs des Beaux-arts. À ce moment-là, il y avait une espèce de jonction, puis finalement, tout a été réuni quand nous nous sommes trouvés rue de Châteaudun, où il y avait à la fois la direction des sports, la direction générale de l'éducation physique, des sports et de la jeunesse avec deux sous-directions, une sous-direction des sports et une sous-direction jeunesse et éducation populaire, et tant que Gaston Roux a été là, la part a été surtout belle pour le sport et moins pour la jeunesse. Donc, c'est à partir du moment où Herzog est arrivé que l'équilibre s'est vraiment fait entre les deux secteurs.

Q : Mais comment expliquez-vous cela, cette prédominance du sport, il y avait des raisons ? C'était la puissance des fédérations sportives, c'était quoi ?

Non, c'est-à-dire qu'il fallait bien nous incorporer à quelque chose. Or, il existait la Jeunesse et les Sports et on a pensé que notre secteur, comme nous travaillions aussi pour la jeunesse, pouvait être incorporé, réuni avec les sports. Mais comme les sports s'étaient beaucoup développés, nous sommes arrivés là comme une toute petite partie de cette direction. Alors elle

s'est appelée direction générale de la jeunesse et des sports mais ce sont les sports qui avaient pris le dessus, dès le départ, et nous, nous étions une pièce rapportée.

En même temps, à ce moment-là, en 1958, je crois que c'est le moment où le ministère de la Culture a dû être créé, Herzog arrive donc comme secrétaire d'État à la Jeunesse et aux Sports, ce qui déjà donnait une importance plus grande. Ce n'était plus une direction générale, c'était un secrétariat d'État. Je ne pense pas que ce soit dès la première année mais peut-être l'année suivante, le temps que le ministère de la Culture se crée pour se substituer à la direction des Beaux-arts. C'est à ce moment-là, à la création du ministère de la Culture, que Malraux a jugé bon de s'annexer certaines parties de notre Éducation populaire ; je ne sais plus très bien, je crois que c'est le cinéma qu'il a pris, la danse, je ne crois pas qu'il ait pris l'art dramatique.

C'est-à-dire que c'était un accord avec Herzog qui n'a pas pu faire autrement, parce que c'était sous l'autorité du Général de Gaulle à l'époque, et l'on a considéré qu'il y avait un secteur qui était chez nous et qui devait être au ministère de la Culture. En réalité, il a voulu étoffer le ministère de la Culture. Nous avons dû lui transférer les crédits correspondants et quand c'est finalement revenu chez nous, il ne nous les a pas rendus (rires !) : c'est une anecdote ! C'est Olivier Philip qui s'est beaucoup démené pour obtenir, après, le retour de ce secteur chez nous. C'est là que m'échappe un peu ce qui est passé provisoirement, car cela a dû durer un an, un an et demi à peu près, il y a eu un arrêté qui a pris la décision du transfert, ou peut-être un décret de la partie musicale, parce qu'il y avait une direction de la musique avec Landowski déjà. Je ne sais pas si c'était lui ou quelqu'un d'autre qui s'occupait de la direction de la musique, le cinéma je pense, la musique et la danse.

Q : C'est-à-dire que l'on vous prenait un segment administratif, à savoir les personnels et les crédits...

Oui, c'est ça, parce que sans cela, nos instructeurs d'art plastique, de danse ou de musique n'auraient plus rien eu à faire, ils seraient restés sans attribution.

Q : Il y a encore autre chose, c'est qu'ils vous ont demandé un certain nombre de fédérations ou d'associations nationales...

Oui, également dans ces secteurs-là. Je m'excuse, mais les souvenirs sont un peu lointains... Certainement, des associations de ces secteurs là et probablement des fédérations de cinéma, de ciné-clubs, les Jeunesses musicales de France. On leur a laissé d'ailleurs les Jeunesses musicales de France parce que ce n'était pas tout à fait dans nos attributions, c'était un peu plus professionnel. C'étaient des professionnels qui donnaient des concerts pour des jeunes.

Mais cela les gênait plutôt qu'autre chose et les associations elles-mêmes n'étaient pas très contentes, pas très satisfaites de cette situation.

Je pense que c'est Olivier Philip en accord avec les services de Malraux, qui a négocié tout cela. Cela s'est fait quand même assez cordialement entre les deux.

Q : Est-ce que l'ambiance était si bonne que cela avec les Affaires culturelles ?

Elle n'était peut-être pas très bonne pendant qu'il y en avait qui étaient chez lui, parce qu'il y avait une espèce de double appartenance. Même dans les choses qui étaient passées chez lui, il y en avait qui étaient restées chez nous parce qu'il considérait que ceci devait être à la Culture, et cela chez nous.

Enfin, cela été un partage vraiment artificiel. Je crois que cela tenait à ce que Malraux voulait étoffer son ministère qui venait de se créer et qu'à ce moment-là Maurice Herzog n'était peut-être pas encore suffisamment informé de l'importance de ces associations, ou de ce secteur qui

relevaient de chez nous. Puis, il a dû s'incliner devant Malraux. Malraux était soutenu par le Général de Gaulle, donc il n'y avait rien à faire. Et finalement, je crois que d'une part, par l'intervention des associations, d'autre part par l'intervention de Maurice Herzog et d'Olivier Philip, et des associations qui se trouvaient mal à l'aise de cette situation, on a fait un retour. Finalement est-ce qu'il est resté quelque chose chez eux ? C'est possible, mais en réalité tous nos instructeurs sont revenus chez nous. Je crois même qu'ils ne sont pas partis, qu'ils n'ont jamais été aux Affaires culturelles. Je me demande bien ce que nos instructeurs de cinéma auraient fait si le cinéma était parti là-bas, je ne vois pas très bien là. Heureusement que cela n'a pas duré longtemps.

Cela a duré, je ne sais pas si c'est deux ans mais tout au moins un an et demi, sûrement.

Q : Malraux a demandé à Bricbet la permission de créer des "Maisons de la Culture et de la Jeunesse", puis finalement devant le refus de Bricbet, a demandé que les Maisons des jeunes et de la culture" sous tutelle de Jeunesse et Sports, retirent le mot "culture". Avez-vous suivi cette affaire ?

C'est-à-dire qu'ils ont créé aussi les Maisons de la culture aux Affaires culturelles et il ne faut évidemment pas mêler les deux choses, ce sont deux choses totalement différentes ; souvent on fait la confusion entre Maison de la culture et Maison des jeunes et de la culture. À un moment donné, il y a eu un chef de bureau aux Affaires culturelles, Francis Raison⁷, qui avait très bien compris ce qu'il en était. Nous avons fait une réunion de nos instructeurs spécialisés, il est venu et a très bien compris comment devait s'articuler notre travail, celui de nos instructeurs et le travail des Maisons de la culture. En ce sens que nous, nous formions des animateurs pour des mouvements de jeunesse, organismes d'activités culturelles et autres, et eux leur offraient des moyens, c'est-à-dire que ce que nous souhaitions beaucoup, c'était qu'ils réussissent à faire des expositions qui sortent des Maisons de la culture, des concerts qui soient mis à la portée des gens, c'est-à-dire que ce serait, pour nos animateurs formés, une occasion de montrer à leurs jeunes ou à leurs adultes, qu'ils avaient, dans ces centres ou ces activités culturelles, des réalisations. Nos instructeurs formaient les animateurs et les animateurs se servaient des Maisons de la culture pour illustrer leur travail. Il avait très bien compris la chose et cela a bien marché pendant un certain temps, mais en réalité, après, les Maisons de la culture n'ont pas joué ce rôle que nous espérions qu'elles joueraient. Monsieur Raison n'est pas resté très longtemps, je crois, au ministère de la Culture, si bien que cette conception qui nous paraissait la meilleure s'est un peu effritée et n'a pas eu vraiment de suite prolongée. Cela en a eu pendant un temps parce que tant que les Maisons de la culture marchaient bien, c'étaient quand même des références desquelles pouvaient faire état nos instructeurs auprès de leurs animateurs. Les animateurs eux-mêmes trouvaient là de la substance, trouvaient là par exemple des reproductions de grands peintres qu'ils pouvaient mettre dans les Maisons des jeunes avec des échanges. Il y avait des Maisons de la culture qui organisaient des espèces de roulements de reproductions pour les Maisons des jeunes, des activités musicales, des représentations par des professionnels. Ils étaient toujours dans le domaine professionnel et nous restions toujours dans le domaine amateur.

Inversement nos instructeurs formaient des animateurs qui eux se tournaient vers les Maisons de la culture pour trouver un aliment à leur formation.

Q : Est-ce qu'à votre connaissance, il y a eu une tentative de nouer des liens structurels conventionnels entre le ministère de la Culture et Jeunesse et sports, par exemple pour créer cette articulation entre les Maisons de la culture et les Maisons des jeunes et de la culture ?

⁷ Francis Raison a été directeur du théâtre de 1966 à 1969 (DB).

Non, cela n'a jamais été que des rapports de personne à personne ou des initiatives de personnes. Prenons l'exemple de Grenoble où il y avait une bonne Maison de la culture, il y avait aussi des Maisons des jeunes et de la culture et c'était entre le directeur de la Maison de la culture et le directeur des Maisons des jeunes du secteur de la région, mais il n'y a rien eu à l'échelon national.

Q : Et comment expliquez-vous cela, parce qu'il aurait y pu avoir des protocoles de ministre à ministre...

J'explique cela par le fait que les Affaires culturelles étaient très jalouses de leurs prérogatives et ne tenaient pas tellement à frayer avec nous parce que nous étions des amateurs.

Vous avez senti cela ?

Oui, certainement, et s'ils nous ont rendu nos associations et nos activités, c'est parce qu'ils considéraient que ce n'était pas de leur domaine, et qu'eux avaient un rôle plutôt supérieur. Enfin, nous aurions souhaité, nous, que ces deux activités soient complémentaires et cela n'a jamais été complètement réalisé. Cela l'a été individuellement, comme je le disais, dans certains secteurs où les gens s'entendaient bien et avaient compris l'intérêt d'une relation mutuelle, de rapports mutuels. J'allais pour ma part à des réunions des Affaires culturelles, il y avait des commissions des Affaires culturelles sur leurs propres problèmes, mais nous étions toujours représentés, c'est moi qui y allais.

Il y avait toujours une représentation de la Jeunesse et des sports. Mais c'était difficile de se faire entendre parce qu'ils considéraient que leur domaine était très différent du nôtre, c'était un peu difficile.

Monsieur Herzog a voulu instituer — je crois que cela ne s'est pas beaucoup perpétué — une commission dans laquelle se trouvaient représentés tous les ministères qui s'intéressaient à la jeunesse, alors il y avait un représentant de la justice pour l'Éducation surveillée, un représentant des Affaires culturelles, des Affaires sociales, du Travail...il avait senti la nécessité de coordonner nos actions parce que nous travaillions pour l'Éducation surveillée, ils travaillaient donc sur des jeunes. Le ministère du Travail, c'est pareil, l'Éducation nationale que je n'ai pas citée, mais c'est essentiel, tous les ministères qui s'intéressaient, à un titre ou à un autre, à la jeunesse étaient représentés.

On ne pouvait pas tout englober, donc ce qu'il fallait, c'était établir des ponts avec chacun de ces ministères et cela s'est très bien fait sous Herzog.

Cette commission se réunissait chez nous, je ne me rappelle plus, mais c'est nous qui en avons l'initiative, c'est le secrétariat à la Jeunesse et aux Sports qui réunissait ces personnes. Il y avait aussi le haut comité de la jeunesse qui était une autre institution, où étaient représentées aussi des associations ; alors que jusque-là n'existait que le haut comité des sports, Herzog avait institué le haut comité de la jeunesse, c'est-à-dire l'équivalent du haut comité des sports et qui réunissait à la fois des spécialistes, des représentants d'associations, des représentants aussi éventuellement de ministères. Là notre direction était représentée, mais je ne sais plus qui présidait ce genre de choses. Après cela, je crois qu'on les a fusionnés, après le départ d'Herzog, c'est-à-dire qu'il n'y avait plus qu'un haut comité qui était à la fois sport et jeunesse. On se réunissait chez nous, à l'Institut national des sports (INS) à Vincennes.

Les réunions les plus intéressantes étaient celles de la commission interministérielle parce qu'il n'y avait pas d'associations représentées, tandis qu'au haut comité de la jeunesse elles l'étaient, comme la fédération des Maisons des jeunes et de la culture, Peuple et culture. Là c'était

uniquement interministériel avec les ministères que le problème de la jeunesse intéressait à un titre ou à un autre. C'étaient des initiatives d'Herzog.

Herzog a été notre meilleur secrétaire d'État, sans comparaison et très bien secondé par Olivier Philip, mais lui-même était un homme très précis, très courtois et qui avait ce sens de la communication. C'est lui qui a institué plusieurs de ces organismes-là qui étaient vraiment des organismes de liaison, de coopération.

Q : Olivier Philip suivait ces questions d'art, de culture à Jeunesse et Sports, il avait conscience de cette tutelle ?

Oui, il s'y intéressait beaucoup comme à tout ce qui concernait le secrétariat d'État. C'était un homme d'une efficacité extraordinaire, je crois que je n'ai jamais vu quelqu'un d'aussi efficace qu'Olivier Philip. Il avait une capacité de travail et un esprit de synthèse remarquables, de sorte qu'il secondait très bien Herzog, qui, lui aussi, avait l'esprit très clair. Quand il avait à défendre son budget à l'assemblée nationale, il avait un petit carré en carton dans la poche et cela lui suffisait pour développer et obtenir à peu près ce qu'il voulait. Il nous a, en tout cas pour notre secteur, très bien défendu.

Q : Après, cela n'a pas été pareil avec Comiti et avec les suivants ?

Non, cela a été moins bien.

Q : Vous avez vous-même connu très bien la Fédération française des MJC parce que je crois que vous avez vous-même siégé dans ses conseils d'administration...

Oui, dans tous les conseils. J'y étais très heureuse tant que Herzog était là. Quand après cela est venu Missoffe, cela n'était pas facile, parce que Missoffe ne leur accordait pas ce qu'ils souhaitaient et la fédération avait maille à partir avec lui, et comme je le représentais au conseil d'administration, ce n'était pas très facile ! Il fallait que je défende la position de Missoffe tout en partageant tout à fait l'objectif et les vues d'André Philip (rires !).

Q : Du temps d'Herzog, comment est-ce que Jeunesse et Sports vivait sa tutelle sur les associations nationales d'éducation populaire

C'était très bien. La FFMJC était un organisme sur lequel il s'appuyait beaucoup, mais il avait aussi beaucoup de considération pour la Ligue de l'enseignement par exemple.

Il avait d'excellents rapports avec toutes les associations, il les réunissait aussi entre elles, il y avait des commissions qui réunissaient les associations et on voyait s'entendre parfaitement des associations laïques et des associations confessionnelles sous la direction d'Herzog. Il avait vraiment cette qualité de faire se rencontrer des gens d'appartenances, de conceptions différentes et de formations différentes et les faire s'entendre entre elles. Il comptait beaucoup avec chacune d'elle, chacune ayant ses caractéristiques et sa personnalité. Mais on s'entendait d'autant mieux avec la Fédération des Maisons des jeunes que c'était André Philip qui était à la tête et qui était un grand bonhomme.

Il faut dire que les successeurs d'Herzog n'avaient pas la même manière de faire cohabiter, si j'ose dire, des organismes aussi différents et il y a donc eu un peu un recul mais on a continué quand même à les aider, mais à les aider souvent moins et en comprenant peut-être moins l'importance de leur rôle. Il y a le FONJEP qui s'est créé et qui a été un organisme dont Monsieur

Gabriel Vessigault⁸ a dû vous parler, parce qu'il est à l'origine du FONJEP. Cela a été un organisme administratif très précieux pour nous, parce que finalement il s'occupait de la gestion de tous les cadres rémunérés des grands organismes. Alors on s'est un peu plus appuyé sur le Fonjep.

Surtout, ce qui a un peu reculé, c'est la partie culturelle, les associations proprement culturelles et l'aspect culturel, peut-être des Maisons des jeunes aussi ou, qui leur apparaissait moins évident ou moins utile.

Il y a surtout eu un recul au point de vue culturel au ministère, un peu moins de compréhension à cet égard qui s'est forcément un peu répercuté sur certains organismes qui continuaient à y attacher de l'importance. C'est-à-dire qu'on a voulu beaucoup administratiser les choses, il fallait mettre de la clarté dans les choses et les organiser. Le FONJEP a été une des réalisations très importantes, la création du corps des instructeurs et des examens du concours qu'on leur faisait passer. Tout cela s'est bien structuré. Dans cette partie-là, quelqu'un qui a joué un très grand rôle, c'est Monsieur Robert Brichet.

Robert Brichet était un homme extrêmement rigoureux, très précis, juriste et qui administrait très bien. Il a bien compris aussi l'intérêt de toutes ces choses, mais cela c'est surtout sous Herzog, parce que quand Missoffe est arrivé, Monsieur Brichet qui devait passer de sous-directeur qu'il était à directeur, a été mis de côté par Missoffe qui a fait venir Jean Maheu. Cela a été très mal ressenti de la part de l'ensemble du personnel, parce qu'on estimait beaucoup Monsieur Brichet, qui était sous-directeur et si Herzog était resté, il serait devenu directeur. Ce poste de directeur a été donné à Jean Maheu à ce moment-là. J'ai aussi beaucoup travaillé avec Jean Maheu, j'ai eu un peu de mal à m'adapter à sa conception mais c'était un homme très intelligent et qui avait des idées nouvelles par moment qui étaient bonnes. C'était un bon administrateur et je me suis très bien faite au travail avec lui, mais j'étais son conseiller et j'ai été nommée auprès de lui assez vite. Mais j'ai toujours regretté mon secteur.

Q : Vous avez eu affaire à Pierre Moinot ?

Non, j'en ai entendu parler par Mademoiselle Christiane Faure qui était quelqu'un de très lettrée, littéraire et qui avait été assez en rapport avec lui. C'est surtout la belle-sœur d'Albert Camus. Elle a travaillé chez nous, et est arrivée à peu près au moment de Jean Guéhenno⁹. Elle était inspectrice de la Jeunesse, et était professeur de lettres en Algérie puis elle est devenue inspectrice de la jeunesse et de l'éducation populaire à l'époque, parce qu'ils avaient eu la chance là-bas de ne pas fusionner avec les sports. Elle est arrivée chez nous puis est partie à la retraite deux ans avant moi et a justement travaillé beaucoup avec Brichet. Elle a connu aussi Herzog avant, elle a travaillé aussi beaucoup avec Jean Leveugle qu'elle appréciait. C'était une grande amie de Jean Nazet aussi et ils parlaient le même langage. Elle connaissait Moinot.

Q : Parce que Moinot avait défendu un temps l'idée d'asseoir le programme des Maisons de la culture sur le modèle des Maisons des jeunes et de la culture et il a tenu un discours en ce sens dans la préparation de la commission culturelle du Plan, et peut-être aurait-il été quelqu'un qui aurait permis cette articulation entre l'Éducation populaire, Jeunesse et sports et la culture.

⁸ Gabriel Vessigault, inspecteur JS, 1^{er} délégué général du FONJEP. (DB)

⁹ Christiane Faure : affectée à la direction des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire auprès de Jean Guéhenno d'octobre 1944 à janvier 1946. Rentre à Alger, à la suite du rattachement de cette direction avec Sports et EPS. (DB)

À mon avis c'était différent, parce que les Maisons des jeunes et de la culture réunissaient des usagers, la Maison de la culture aussi bien sûr, mais à mon avis, c'était différent. Les Maisons de la culture, selon ma conception et telles qu'elles ont fonctionné pendant un temps, offraient des prestations et les Maisons des jeunes et de la culture accueillait des jeunes ou des adultes pour des activités qui leur étaient proposées, mais des activités très diverses qui pouvaient même ne pas être culturelles ; des activités d'été, de montagne ou de plein air.

Alors pouvait-on faire fusionner les deux en une seule institution ? Peut-être en rapprochant leurs points de vue, mais je crois qu'ils étaient quand même assez distants et malheureusement, j'ai l'impression que ceux qui ont conçu les Maisons de la culture n'ont pas su assez bien définir justement ce qu'elles étaient par rapport à nous, ce que nous étions par rapport à eux. Je crois qu'on pouvait faire une distinction, certes, parce que ce n'était pas la même chose, mais avec des liens étroits quand même et qui ont rarement existé si ce n'est, comme je vous le disais, à titre individuel, telle ou telle ville ou lieu.

Q : certains instructeurs (Monnet, Gignoux) ont été séduits par le discours culturel, par la revendication du pouvoir au créateur, c'est quelque chose qu'ils ont quand même très bien entendu à un moment, probablement avaient-ils aussi envie de pouvoir créer...

Oui, c'est sûr mais ils étaient créateurs aussi à leur manière, dans leur travail. Ils étaient terriblement créateurs, parce qu'ils interprétaient des œuvres toute faites, mais la manière dont ils les interprétaient, la manière dont ils formaient les gens à les interpréter et leur conception même, faisaient d'eux des créateurs. Quelqu'un comme Monnet était vraiment un superbe créateur.

Nous avons très bien compris et admis son passage à la Culture, parce que normalement le directeur de la Maison de la culture devait comprendre comment il pouvait servir ceux qui venaient de la Jeunesse.

Q : Comment avez-vous vécu mai 1968 au ministère de la Jeunesse et des Sports ?

Cela a été assez pénible (rires !) parce que c'était le ministère de la Jeunesse. Il y a eu un moment d'interrogation bien sûr, de flottement sans savoir que faire et comment réagir, puis je crois que l'on s'est finalement adapté à une évolution qui s'était faite dans la jeunesse. Quelqu'un comme Cordreaux par exemple, était sur des tréteaux dans le quartier Latin (rires !), je crois que ce sont surtout nos instructeurs qui étaient sur le tas, qui ont senti le plus l'évolution et le changement dans la jeunesse. Ce n'est d'ailleurs pas de cette époque-là que date le changement : une évolution s'était fait sentir déjà dans certains stages que nous faisons pour des Normaliens. Nous avons obtenu de l'Éducation nationale que les Normaliens, pendant leur formation à l'École normale, fassent tous un stage dans nos établissements pour les ouvrir à la culture. Autant au départ, enfin pendant peut-être dix ou quinze ans, nous avions affaire vraiment à des jeunes qui faisaient cela comme une vocation, qui étaient vraiment des éducateurs nés, qui aimaient la pédagogie et s'occuper des jeunes, autant à partir d'un certain moment... dans les années de la fin 1950, on a senti une évolution petit à petit.

L'effet de 68 s'est fait sentir dans nos stages beaucoup plus que pour nous qui étions dans un bureau et qui continuions à organiser les choses. Peut-être aussi au conseil d'administration de la fédération des Maisons des jeunes, ai-je pu sentir à ce moment-là beaucoup plus de revendications de la part des représentants du personnel syndiqué, nettement. Mais dans nos stages, la tâche de nos instructeurs a été rendue beaucoup plus difficile, et je le savais surtout de la part de quelqu'un comme Madame Lefort Des Ylouzes qui travaillait dans un secteur plus intellectuel et qui disait combien c'était plus difficile de se faire entendre et combien il y avait plus de revendications, de critiques, y compris dans des stages plus culturels et nous avons eu

un exemple frappant d'un garçon qui s'appelait William Lemitt¹⁰ qui appartenait au Centre d'entraînement aux méthodes d'éducation active, qui formait des moniteurs de colonie de vacances. Il était aussi un instructeur de chant choral qui avait écrit beaucoup de chansons, *La fleur au chapeau*, etc., toutes ces chansons très populaires de gosses de l'époque. Il a tellement souffert de l'attitude des stagiaires, qui trouvaient peut-être qu'il était trop classique, et de leur attitude à son égard, alors que c'était un grand instructeur extrêmement consciencieux et sérieux, intelligent et compétent, et sa fin est la conséquence de cela car il s'est suicidé.

Je crois qu'il ne s'est jamais remis de l'évolution de ses stagiaires depuis 68. C'est pour vous dire que, autant dans les bureaux, on n'a pas tellement senti, sinon que nous avons senti un moment de flottement et nous nous posions la question de savoir ce qu'il fallait ou ce qu'il ne fallait pas faire. Finalement, les choses se sont quand même relativement tassées rapidement, mais il en est resté quelque chose de très caractéristique et qui a eu des conséquences, surtout vis à vis de nos éducateurs et aussi dans les associations, les jeunes par rapport à leurs éducateurs, et pour nos instructeurs vis à vis de leurs animateurs et de leurs éducateurs. C'est surtout cela, je crois, qui a été très sensible.

Q : C'est un peu l'histoire de Vilar à Avignon ?

Oui, tout à fait. Je me rappelle que j'avais reçu son successeur¹¹ dans mon bureau et je m'étais dit : "mon dieu, jamais il ne fera aussi bien que Vilar ! (rires !).

Le public avait changé et Vilar jouait beaucoup de classique et finalement les jeunes voulaient autre chose, ce n'était plus le même public, même si c'étaient les mêmes jeunes, ce n'étaient plus les mêmes.

Q : Que reste-t-il de culture aujourd'hui à Jeunesse et Sports ?

Pas beaucoup je le crains (rires !). Monsieur Lucien de Sommer, qui était le chef du bureau de la jeunesse, quand j'étais moi-même à l'éducation populaire, puis qui est devenu inspecteur général et donc rattaché à l'Éducation nationale (de toute façon, administrativement nous avons toujours été rattachés et payés par l'Éducation nationale) est resté après moi parce qu'il était plus jeune. Il était détaché pour être inspecteur du secteur jeunesse et éducation populaire à Jeunesse et sports, et il me disait : "Mademoiselle, heureusement que vous êtes partie, parce que vous souffririez si vous étiez encore là".

Tout le monde m'a dit cela, tout le monde m'a dit que cela avait bien changé, c'est-à-dire qu'au hasard des divers ministres qui sont venus, ils étaient plus sportifs que concernés par l'éducation populaire et dans ce cas ils n'ont pas bien compris le sens de notre secteur. Je crois aussi que ce corps même d'instructeurs avait un petit peu dégénéré en se développant davantage, par les matières, par l'étendue et par la décentralisation. Ils ont évidemment perdu en qualité mais enfin on ne pouvait pas rester indéfiniment avec un noyau plus restreint, bien sûr. Quand je m'en occupais encore, ils étaient quatre-vingts je crois, dont une trentaine à l'échelon national. Beaucoup étaient quand même d'anciens assistants de nos instructeurs qui avaient pris la relève. Nos premiers très bons instructeurs les avaient eus comme stagiaires, puis comme assistants, les avaient éprouvés, puis venaient me dire qu'ils me recommandaient untel qui paraissait très bien et qui paraissait pouvoir faire un très bon instructeur.

Q : Oui, ils étaient cooptés par leurs pairs... C'est comme cela que vous avez eu des gens comme René Jauneau...

¹⁰ William Lemitt, instructeur chant choral mis à disposition des Ceméa, mort en 1966. (DB)

¹¹ Paul Puaux, directeur du festival de 1971 à 1979. Associé à Jean Vilar depuis 1963 il était administrateur du festival depuis 1966. (DB)

Oui, Jacques Debary aussi, qui était un collaborateur de Jauneau. J'ai pris un garçon qui s'appelait Denis Vial (?) aussi et un autre qui travaillait à Montpellier et qui a été sorti par Monnet, puis il y a eu des collaborateurs d'Antonetti aussi.

Q : Cela permettait une transmission d'une certaine éthique ?

Oui, tant que cela a été justement ceux qui avaient été formés par nos propres instructeurs, nos meilleurs de la première heure, il y avait une réelle continuité

Q : Vous êtes-vous sentie handicapée, comme certains, par l'appellation "éducation populaire" ?

Non parce qu'on était habitué à ce terme, cela avait d'ailleurs été à l'origine "culture populaire", je crois, du temps de Guéhenno. Il aurait peut-être été mieux de conserver cela plutôt qu'éducation populaire, quoique le terme éducatif était très important. Non, cela disait bien ce que cela voulait dire, c'est-à-dire que finalement, c'est de l'éducation mise à la portée et à l'usage du peuple. Tous ceux qui étaient réunis, que ce soient dans des mouvements de jeunesse, dans des centres de vacances, ou dans des Maisons des jeunes et de la culture, étaient évidemment des jeunes et des adultes de tous les milieux.

Et cela, un ministre pouvait le comprendre...

Ils auraient dû le comprendre, mais quand ils étaient foncièrement sportifs par exemple comme monsieur Alain Calmat, ils ne comprenaient pas tellement bien. Moi, je ne peux pas trop juger parce qu'évidemment, je ne les ai pas connus à l'oeuvre, j'ai eu Jean-Pierre Soisson comme ministre et je n'en ai pas pensé grand-chose (rires !). Mais évidemment, beaucoup de ces ministres-là ont pu penser que le sport est quelque chose que tout le monde connaît, quelque chose de spectaculaire, notre secteur aussi dans une certaine mesure, mais tout de même davantage dans l'ombre, plus discret. Alors, je ne sais pas du tout si on a continué ces stages de réalisation qui étaient évidemment des modèles du genre, du point de vue même des spectacles. Je peux dire que pour certains d'entre eux, je n'ai jamais vu quelque chose d'aussi bien, même par des professionnels et en tout cas l'équivalent, notamment les réalisations de Gabriel Monnet, *La Sainte-Jeanne* à Sarlat était extraordinaire.

Vous devez trouver, si vous cherchez bien, à Sarlat un article d'André Maurois qui vaut la peine que vous le lisiez. Parce qu'il était venu à Sarlat et il a assisté à la représentation. Vous le trouverez dans *Éducation et théâtre*, justement, j'avais gardé celui-là parce qu'il est très symptomatique.

Q : Qui s'occupait de la revue Éducation et théâtre ?

En dernier lieu, c'était Antonetti. Je crois qu'au départ, la première revue qui est parue était *Éducation et vie rurale*, je ne sais plus... Cela a dû paraître à peu près en même temps qu'*Éducation et théâtre* et je crois que c'est sur l'initiative de monsieur Nazet, puis le rédacteur en chef est devenu assez vite Charles Antonetti pour la partie théâtrale de la revue. Jean Nazet avait alors créé *Éducation et vie rurale* dont Michel Philippe vous parlera, qui je pense existe toujours, en tout cas c'est justement une association qui s'appelle l'Association du Livre vivant qui donc perpétue ce travail. C'est à Fougères.

Q : L'affaire du Livre vivant a connu des développements ou est restée un peu l'affaire d'une personne ?

Il y a quand même eu quelques instructeurs, Michel Philippe en tête et Michel Sorba¹² et naturellement, celui qui le faisait d'une façon géniale et qui l'a créée, c'est Jean Nazet, qui malheureusement est mort très prématurément. Il avait quelques émules, dont Michel Philippe, Michel Sorba, quelques-uns qui, venant quelquefois de l'art dramatique, ont viré vers le Livre vivant, passionnés par cette technique.

Mais c'est très délicat et plus difficile même que d'interpréter une pièce de théâtre amateur, parce qu'il y a tout ce travail de découpe qui doit être fait d'une façon très intelligente. Il y a eu des choses tout à fait remarquables, *Les maîtres sonneurs* par exemple de Georges Sand, qui ont été interprétés sur la place même de Noailles, par des paysans, des gens du cru uniquement. Il y avait aussi le cantonnier, le tailleur de pierre qui travaillaient dans la journée et le soir, ils venaient répéter. C'était remarquable.

Q : C'était vraiment une approche populaire de la culture ?

Oui, monsieur Nazet avait ce sens-là extraordinaire. Il était d'origine un peu rurale et il avait une maison dans le Poitou-Charentes. Il était très proche de la nature et c'était un homme de lettres très cultivé.

Q : Est-ce encore vous qui avez recruté les instructeurs de la génération de Catherine Dasté ?

Oui, remarquable instructrice¹³. Elle faisait des spectacles pour les enfants qui étaient des merveilles. J'avais emmené une de mes petites nièces de l'époque et elle en garde un souvenir extraordinaire ! Et puis faits avec énormément de finesse, beaucoup de goût, c'était quelqu'un de relation... C'étaient tous des gens très cultivés, très fins et qui se comprenaient justement très bien entre eux.

Q : Alors comment expliquez-vous le relatif mépris ou l'indifférence des Affaires culturelles, ils ne sont jamais allés les voir ?

Non (rires !), je ne sais pas, est-ce que monsieur Biasini quand il est allé à Thonon, a vu un spectacle de Jauneau ? Peut-être, mais c'est vraiment par hasard (rires !). Il n'y est pas allé pour ça.

Q : Biasini a eu des mots très durs contre l'éducation populaire, il a dû écrire : "l'action culturelle tire les hommes vers le haut, l'éducation populaire les tire vers le bas".

Alors que c'est tout à fait le contraire, enfin ce n'est pas le contraire pour eux mais tout le monde le tire vers le haut.

Mais cela indique la violence des représentations...

Oui, nous mépriser comme si "amateur" était péjoratif alors qu'au contraire, amateur signifie qui aime, donc cela traduisait très bien ça.

Q : Pensez-vous qu'il a manqué un grand ministre de Jeunesse et Sports pour défendre ce concept, pour se battre...

¹² Michel Sorba, CTP Livre vivant ; devenu inspecteur JS. Époux de Monique Sorba instructrice - Communication et vie sociale. (DB)

¹³ Catherine Dasté, CTP art dramatique (1966). (DB)

Oui, peut-être un grand ministère de la Culture qui aurait englobé les deux.

Q : Oui, quoique les professionnels auraient peut-être pris le pas et auraient un peu réduit votre concept ?

Oui, vous avez raison, là encore on se serait fait dévorer (rires !).

C'est-à-dire que ce qu'il n'aurait pas fallu, c'est être absorbé par les sports, c'est cela qui nous a nui énormément et qui a continué à nous nuire.

Nous l'avons vu dès le début quand nous avons été absorbés par la direction des sports, c'était très net. C'était Gaston Roux qui était le directeur général des sports et nous n'existions pas. Alors, avec et grâce à Herzog, on a fait établir une parité entre les deux secteurs. C'était très bien, mais cela a plus ou moins été bien continué parce qu'on a eu des ministres qui ne s'intéressaient pas à ce secteur là et qui s'intéressaient aux sports.

Q : Et pourtant, avec la tutelle d'associations aussi importantes que les MJC, que la Ligue de l'enseignement, que Léo Lagrange ! Cela représentait quand même un millier d'équipements en France ! Ce n'était pas rien ! Vous aviez plus d'équipements que le ministère des affaires culturelles ?

Oui, mais les Maisons de la culture, ont dit de nous : "c'est très bien, ils ramassent les jeunes qui sont dans la rue et leur font faire du ping-pong et un peu de marionnettes, et c'est tout".

Il y avait des MJC qui étaient grandes, il y avait de très gros équipements, mais les activités qu'on y pratiquait ne les intéressaient pas. Même à l'époque où vraiment nous avions des gens remarquables et où l'on faisait des choses très intéressantes, on a eu beaucoup de mal à les intéresser. Il n'y a eu que monsieur Francis Raison à ce moment-là, les instructeurs ont été vraiment conquis et se sont dit "ça y est, nous allons enfin pouvoir avoir un lien intelligent avec les Affaires culturelles, entre les Maisons de la culture et nous...», puis c'est tombé à l'eau parce que monsieur Raison est parti. Il est venu à cette réunion des instructeurs et avait très bien compris quel était leur travail et dans quelle mesure il pouvait leur apporter quelque chose. De même que les instructeurs et les animateurs apportaient un public. Mais les autres n'ont pas compris.

Q : Comment expliquez-vous que la difficulté des instructeurs ait continué jusqu'à maintenant ?

Je crois que l'on a eu tort d'en créer tellement parce que leur travail devait être un travail exemplaire et il aurait mieux valu que dans chaque académie, il y ait quatre ou cinq instructeurs simplement, de spécialités différentes, qui rayonnent dans cette académie, mais qui soient des gens de qualité. À mon avis cela aurait été préférable. Quand il y en avait quatre-vingts, on pouvait compléter un peu, aller jusqu'à cent peut-être.

C'est tout à fait au départ que Jean Guéhenno avait défini la mission des instructeurs spécialisés.

Q : Et vous vous en rappelez l'esprit ?

C'est-à-dire que Guéhenno parlait plutôt à ce moment-là de "Maisons de culture", et son idée était de créer des Maisons de culture où le courant passerait. Comment s'exprimait-il ? Entre les institutions et les instituteurs. Son désir aurait été que l'on forme davantage les instituteurs à la culture justement, et il aurait voulu que ces Maisons de culture soient des maisons où les instituteurs puissent être formés à la culture. C'était son idée et c'est pour cela qu'il a voulu créer

le corps des instructeurs spécialisés, qui auraient travaillé pour former des instituteurs, les initier à la culture et pour les associations et groupements de jeunesse qui avaient des instituteurs, qu'il considérait comme peut-être insuffisamment spécialisés. Donc, il attachait beaucoup d'importance à la fois à l'alliance de la pédagogie et de la formation technique. C'est pour cela que, dès le départ, on a été très exigeant sur la qualité des instructeurs et moi, j'ai cherché à l'être jusqu'au bout.

Q : Et l'objectif était de transformer l'Éducation nationale ? C'était d'apporter un plus aux enseignants ?

Oui, sûrement. Guéhenno venait de l'enseignement, c'était un normalien qui avait probablement observé des carences dans l'enseignement.

* * *

C'est à l'appel d'amis, mesurant l'urgence et l'intérêt du travail à accomplir, que j'ai décidé en septembre 1940, d'entrer au Haut-commissariat à la jeunesse. Créé au mois d'août de la même année, le Haut-commissaire à la jeunesse était alors Georges Lamirand, un industriel, assisté de Henriette Schleck (?), assistante sociale pour les questions féminines. L'important alors, était de recueillir les nombreux jeunes, de quatorze à dix-huit ans, livrés à eux-mêmes en l'absence d'enseignants et de pères de famille victimes de la guerre ou faits prisonniers et de mères de familles contraintes de gagner leur vie. L'ouverture de centres de jeunesse dans plusieurs arrondissements de Paris, en banlieue et en province, permettaient de les accueillir en leur proposant :

- 1) un complément de formation intellectuelle,
- 2) un apprentissage professionnel,
- 3) des activités culturelles et sportives.

L'admission dans l'administration imposait le passage dans un stage d'information de dix jours dans une école de cadre féminine où se trouvaient réunis des éducatrices de toutes provenances, cadres des mouvements de jeunesse, scoutisme, J.O.C., J.A.C. etc., institutrices, assistantes sociales, professionnels chevronnés (modistes et couturières de grandes maisons de mode alors fermées), artistes de toutes disciplines. Je fis ainsi trois stages au cours des mois de septembre, octobre et novembre 1940, comme stagiaire, comme assistante, puis comme directrice et rentrai dans l'administration comme "rédactrice" au mois de décembre 1940 pour n'être rémunérée qu'à partir de janvier 1941. Pendant tous ces stages, ce premier mois, nous n'étions pas rémunérés et d'ailleurs après, notre rémunération consistait à passer dans un bureau où l'on vous donnait des petites enveloppes beiges que j'ai retrouvées. J'avais eu la précaution quand même de mettre l'année et le montant, mais ce n'était pas lourd et pour après cela reconstituer ma carrière, c'était très difficile pour cette période-là ! (rires !).

Ce fut le début d'une épopée héroïque qui allait devenir passionnante. Ma licence en droit permit rapidement mon intégration dans le corps des administrateurs civils. Il n'y avait pas d'Écoles Normales d'Administration à l'époque.

Le Haut-commissariat à la jeunesse comprenait deux services : le service du travail des jeunes et celui de la formation des jeunes, chargé de la préparation des éducateurs des centres de jeunesse, divisé lui-même en deux sections, l'une masculine, l'autre féminine dont on me confia la charge : recrutement, passage dans une école de cadres, sélections, affectations dans un centre de jeunesse, telles étaient les raisons d'être de cette section. Les écoles de cadres jalonnaient la France en zone nord comme en zone sud. Champrosay, L'Hay les Roses, Phalampin dans le nord, Nancy, Strasbourg, Houlgate, Romagne, Clairelande, Talence en Gironde, Marseille et Terrenoire dans la Loire etc.

En septembre 1944, après la Libération de Paris, Jean Guéhenno créait une Direction des mouvements de jeunesse et de la culture populaire. Je fus alors affectée au bureau des stages, chargée de la coordination et de la répartition entre les ex-écoles de cadres devenues Centres de la jeunesse et de la culture populaire, plus tard les CREP., de tous les stages de formation d'animateurs, organisés soit par les mouvements de jeunesse et les associations culturelles, les uns et les autres ressortant de l'ombre ou récemment créés, soit par la sous-direction visant les stages elle-même. Il fallut pour l'administration régulariser non sans peine la situation de ces centres dont les locaux de certains d'entre eux avaient été réquisitionnés.

Dans sa circulaire capitale d'octobre 1944, Jean Guéhenno prévoyait entre autres la création d'un corps d'instructeurs spécialisés, chargés de former les cadres et animateurs des mouvements de jeunesse et des associations de culture populaire, dont il estimait la qualification, le plus souvent insuffisante. Les premiers de ces instructeurs, en majorité spécialistes d'art dramatique, relevaient alors du bureau de la culture populaire, dirigé par monsieur Blanzat puis monsieur Bayen. C'est Bayen qui a d'ailleurs le plus marqué ce bureau, et donc Hubert Gignoux fut chargé de définir et de coordonner l'action. Plusieurs d'entre eux revenaient de l'Oflag 4 D ou avaient travaillé ensemble dans les Comédiens-routiers de Léon Chancerel, tels André Crocq, Jean Rouvet, Yves Joly le marionnettiste, Robert Barthès pour la radio, Olivier Hussenot, Hubert Gignoux lui-même, auxquels se joignaient, provenant de Jeune France, association culturelle qui avait apporté son concours aux Centres de jeunesse pendant l'Occupation, Marie Diemesch, Charles Antonetti en art dramatique, César Joffrey en chant choral, Pierre Hussenot en arts plastiques, Pierre Goron en folklore etc.

J'en oublie sans doute. Ainsi, grâce à Jean Guéhenno à qui succéda Albert Châtelet, se formait le premier embryon du corps des instructeurs spécialisés, qui devaient par leurs grandes qualifications techniques et leur expérience pédagogique, constituer pendant plusieurs décennies, l'un des plus beaux fleurons de l'action culturelle.

En 1946, le rattachement de la direction à celle de l'éducation physique et des sports contraria les orientations prises et l'exposa aux assauts répétés de la direction des Beaux-arts, qui entendait s'approprier ces activités. La direction des mouvements de jeunesse et de la culture populaire fut désormais réduite aux seuls bureaux concernant la jeunesse et les activités culturelles. D'ailleurs dispersés géographiquement entre le siège de la direction des Sports, avenue de la Bourdonnais, et une école maternelle désaffectée, rue des Feuillantines où je me suis retrouvée. Les bureaux administratifs, personnels et budgets, étant absorbés par ceux de la direction des sports. L'ensemble de ces bureaux fut regroupé quelques années plus tard dans des locaux dont l'Éducation nationale était propriétaire, rue de Châteaudun, où personnellement, j'ai terminé ma carrière en 1974. Le bureau de la jeunesse et de l'Éducation populaire fut ainsi reconstitué au sein de la direction de l'Éducation physique et des sports dirigée par Gaston Roux, mais il continua à souffrir de cette tutelle pesante qui ne cessa de privilégier le sport au détriment des autres secteurs. Certains des centres de formation disparurent au profit de ceux existants pour les activités sportives, les CREPS., qui devinrent polyvalents, à l'exception toutefois de quelques-uns qui conservèrent un temps leurs spécialisations, tel Marly, qui deviendra Institut national, Montry, Saint-Cloud, Phalempin dans le Nord, Houlgate, Boulouris...

En 1958, la direction générale devint un Secrétariat d'État à la jeunesse et aux sports, que le Général de Gaulle confia à Maurice Herzog. Le souci de celui-ci fut d'équilibrer les deux secteurs, sportif et culturel, en créant une sous-direction de la jeunesse et de l'Éducation populaire parallèle à celle de l'Éducation physique et des sports. Il en confia la responsabilité à Robert Brichet, précédemment affecté aux monuments historiques. Cette sous-direction éclata en trois bureaux : jeunesse, colonies de vacances, Éducation populaire qui me revint. Il comprenait quatre sections (le dernier donc, éducation populaire) :

- les stages, établissement du calendrier de tous les stages répartis à travers la France, stages d'Éducation populaire, tant des organismes privés que du secrétariat d'État, recrutement et organisation administrative et financière des stages d'État.

- Deuxièmement, subventions : en espèces et en nature, équipement audiovisuel aux associations nationales d'Éducation populaire au nombre de quatre-vingts environ. Cinéma, rapports avec les ciné-clubs, les cinémas d'art et d'essai, la censure cinématographique et des publications pour la jeunesse.

- Troisièmement, diplômés et concours : cette section ne prit naissance qu'un peu plus tard, lors de la création du DECEP destiné aux instructeurs spécialisés devenus conseillers techniques et pédagogiques, CTP par analogie avec ceux des sports, et du CAPASE destiné aux animateurs.

Avec l'adjoint au chef de bureau, le concours de monsieur Marcel Deherpe, administrateur et conseiller cinéma et de Jean Nazet, inspecteur conseiller omnivalent, le personnel des quatre sections et le secrétariat, composé d'un agent de bureau et de deux dactylographes, le bureau dont j'avais la charge comptait une vingtaine de personnes.

Maurice Herzog, dès son arrivée, tint à ce que toutes les associations relevant du bureau soient reçues individuellement en la personne de leur président ou secrétaire général au cours des mois d'octobre et novembre, afin de pouvoir débloquer les crédits de subventions dès le début de janvier de l'année suivante. C'était un événement !

Un corps de trente instructeurs nationaux relevait du bureau dans les diverses disciplines : informations et initiations à l'animation de groupes, art dramatique, art plastique et décoration théâtrale, initiation musicale et chant choral, cinéma, radio, folklore et danses folkloriques sous l'impulsion de l'inspecteur Jean Nazet, la technique originale du Livre vivant, projection dramatique d'un livre, dont les extraits respectent scrupuleusement le texte.

Le corps initial fut peu à peu complété par l'apport spontané d'éléments eux aussi de grande classe qui étaient arrivés déjà depuis longtemps, tels qu'André Verchaly pour la musique, Gabriel Monnet et Jean Lagénie pour l'art dramatique, Gilles Duché pour la décoration théâtrale, Lucien Lautrec et Lucette Chesneau pour les arts plastiques, Cochin pour cinéma, Panis et madame Aristow-Journeau pour le folklore, madame des Ylouzues pour la formation sur l'Éducation populaire et l'animation de groupes également. Le corps fut complété par les assistants des instructeurs en place tels René Jauneau, Jacques Debary, André Malartre, madame David, Raphaël Passaquet, Michel Philippe pour le Livre vivant etc.

Ceci pour dire que, petit à petit, le corps s'est enrichi mais ceux que j'ai nommés là dans un premier paragraphe, sont ceux qui sont venus rapidement mais qui n'avaient pas enseigné dans les Centres de jeunesse et qui n'appartenaient pas à l'association Jeune France. Ils sont venus petit à petit sur recommandations, incitations des uns et des autres et puis après, quand tous nos instructeurs chevronnés ont fait des stages, petit à petit, ils ont fait des émules et leurs assistants sont rentrés pour compléter leur action et la poursuivre.

Dans toutes les disciplines, les stages d'État comprenaient plusieurs degrés : initiation premier degré, formation deuxième degré, spécialisation troisième degré, telles mises en scènes pour l'art dramatique, études de danses et de folklore de telles régions de France ou de tels pays étrangers, décoration théâtrale pour les arts plastiques, musique parallèlement à un festival tel que celui d'Aix-en-Provence. Ensuite stages de réalisation, quatrième aspect : il s'agit là des stages d'art dramatique d'un mois qui permettaient, de bout en bout, le montage d'une pièce de théâtre donnant lieu simultanément à la présence d'un stage de jeu d'art dramatique, à la présence d'un stage de jeu d'acteurs et de mise en scène, d'un stage de décoration théâtrale, éventuellement d'un stage de musique. Pendant plusieurs années, ces réalisations se

déroulèrent dans des CREP ou des CREPS les premiers d'entre eux furent assurés par Hubert Gignoux à Romagne, c'était La bataille de la Marne d'André Obey.

Q : Vous l'avez vu ?

Non, je ne l'ai pas vu. À ce moment-là, j'étais encore dans le bureau des stages et c'était Gignoux qui s'occupait avec monsieur Bayen des stages d'art dramatique. Alors, il a fait un premier stage lui-même à Romagne et Crocq en même temps montait *Intermezzo* de Giraudoux à Phalempin. Puis dès les années 1950, ils furent organisés à l'extérieur de petites villes dont ils assuraient l'animation : Nérac, Sarlat, Moissac, Pézenas, Semur-en-Auxois etc. De tels stages de réalisation furent assurés de même dans le Livre vivant à La Châtre, Nohant, Peyrehorade, tous eurent le mérite de faire école, les professionnels prirent la relève ainsi à Carcassonne, Sarlat et bien d'autres lieux.

Parmi les stages organisés par le secrétariat d'État, se distinguaient aussi les stages de longue durée, institués à l'INEP de Marly-le-Roi, pour la formation des cadres permanents, type directeur de Maison des jeunes et de la culture, et des stages de plus courtes durées, directeur de foyers de la marine, stages d'officiers des prytanée militaires, stages d'éducateurs de l'Éducation surveillée etc. Aux stages d'État s'ajoutaient ceux des associations et institutions de jeunesse et d'Éducation populaire pour la formation de leurs animateurs, la Ligue de l'enseignement, les Francs camarades, les Centres d'entraînement, l'OCAJ et la FUAJ..., auberges de jeunesse.

Ceci s'est prolongé jusqu'en 1968. En 1966, monsieur Herzog a été remplacé par monsieur Missoffe, et Missoffe a nommé comme directeur Jean Maheu à la place de M. Brichet, alors que le poste avait été demandé par Herzog pour Robert Brichet. Bref, c'est monsieur Maheu qui a eu le poste de directeur et monsieur Brichet est devenu chef du service de documentation à ce moment-là. J'ai continué à avoir mon bureau de l'éducation populaire et c'est en 1968 que monsieur Maheu m'a demandé de venir à ces côtés comme conseiller technique, couvrant un petit peu l'ensemble des activités de sa direction, c'est-à-dire des trois bureaux et j'avais pour m'aider deux inspecteurs, qui faisaient partie du même staff, madame Biechler et monsieur Raymond Joly.

Puis, c'est comme cela que j'ai terminé ma carrière et quand monsieur Maheu est parti et a été remplacé par Monsieur Jean-François De Vulpillières, j'étais déjà partie, j'ai pris ma retraite à soixante-cinq ans en août 1974 et j'ai eu d'ailleurs affaire quand même encore après à monsieur De Vulpillières qui m'a demandé certains travaux, certaines informations et qui m'a demandé de lui préparer certains documents.

J'étais simplement administrateur civil hors classe, c'est-à-dire au plus haut niveau des administrateurs civils, mais en fait je n'ai jamais dirigé qu'un bureau, parce qu'il faut dire que ce n'était pas encore une sous-direction, cela n'est que plus tard que l'on a créé la sous-direction, à peu près quand je suis passée aux côtés de monsieur Maheu. On a créé une sous-direction qu'à prise Monsieur de Sommer et Monsieur Brichet était devenu chef de service, mais il faut dire que pendant très longtemps, notre administration était si rétrécie, qu'elle ne comptait que des bureaux. À l'heure actuelle, évidemment, un bureau comptant vingt personnes, cela ferait une sous-direction et déjà depuis longtemps.

Q : Au bureau des stages, en décembre 1944, en quoi votre fonction, vos attributions consistaient-elles ?

C'était à l'époque le recrutement d'animateurs pour les Centres de jeunesse. Il s'agissait de recevoir les gens qui étaient candidats, de voir s'ils avaient le profil, de les envoyer en stage

dans les diverses écoles de cadres, et ensuite de les affecter à tel ou tel Centre de jeunesse. Les Centres de jeunesse ayant tout à fait disparu par la suite, parce que, comme je le disais, ce haut-commissariat comprenait deux secteurs : la "formation des jeunes", le "travail des jeunes". Donc à partir du moment où ces jeunes faisaient une formation professionnelle complète, ils relevaient à ce moment-là du "travail des jeunes". Nous ne leur donnions qu'une initiation professionnelle pour leur donner le goût d'un métier, et ensuite ils se formaient et l'Éducation nationale a repris cela à son compte tout de suite en tant qu'"enseignement technique".

Nous avons toujours eu des difficultés avec l'Éducation nationale, parce qu'ils ne comprenaient pas très bien le travail que nous faisons, et justement, c'était plus difficile pour le service du travail des jeunes, parce qu'ils considéraient que cela c'était leur travail, de préparer les jeunes à la profession, mais en réalité ces services étaient comme les nôtres d'ailleurs, très désorganisés par l'occupation, l'après-guerre et tout le personnel qui pouvait manquer partout. Donc, on a laissé cette structure jusqu'à la Libération où nous nous sommes carrément séparés et la partie "travail des jeunes" est repartie à l'enseignement technique qui relevait de l'Éducation nationale. Quant à l'appartenance de notre service, il a changé trente-six fois. Quelquefois, nous relevions de l'Éducation nationale, après cela des Affaires culturelles puis nous revenions à l'Éducation nationale, tantôt nous avions notre indépendance comme du temps d'Herzog où il y avait un secrétariat d'État qui était quand même très indépendant.

En 1946, c'est-à-dire après Guéhenno, ce n'est rien du tout parce que c'est le moment où nous sommes rattachés à la direction des Sports.

La direction des sports était à l'intérieur de l'Éducation nationale et nous représentions juste deux bureaux, puisque les bureaux administratifs et de budgets ont été incorporés à ceux de la direction des sports, nous n'étions plus que deux bureaux, donc jeunesse et activités culturelles. J'étais chef de section à l'époque, parce que le bureau était dirigé par monsieur Jean Thurion, quand nous étions dans cette école maternelle de la rue des Feuillantines, puis quand nous sommes passés rue de Châteaudun, c'est monsieur Cortat qui a pris ensuite le bureau de l'éducation populaire. Quand tout a été réuni avec la direction des sports, nous avons repris une certaine autonomie. La direction générale des sports, comprenait une sous-direction des sports et un bureau de la jeunesse et de l'éducation populaire, puis le bureau du budget et le bureau du personnel, qui étaient communs pour les cadres des sports et pour les cadres de la jeunesse. Ce bureau de l'éducation populaire a été confié à monsieur Cortat qui était déjà d'ailleurs aux Arts et lettres avant, et je crois que cela s'appelait les Beaux-arts, qui étaient une partie des Arts et lettres. Il a été nommé alors chef de ce bureau de la jeunesse et de l'éducation populaire.

C'est en 1946 que s'est faite la fusion, je pense que c'est dès 1948, quand nous sommes revenus rue de Châteaudun.

Monsieur Cortat était mon supérieur à ce moment-là. Il est tombé malade et ensuite a repris une activité aux Arts et lettres, si bien qu'entre temps, monsieur Herzog était arrivé, monsieur Bricet était donc sous-directeur et m'a confié le bureau de l'Éducation populaire.

De 1948 à 1958, cela s'appelait le bureau des stages, et je m'occupais du recrutement et du calendrier des stages de toute la France, parce que ce n'était pas du tout décentralisé. Alors les calendriers des stages de toute la France, qui depuis la venue de Guéhenno servaient aussi bien aux organismes privés qu'aux stages d'État, étaient à répartir entre tous les centres. Il y avait, d'une part, le recrutement des stagiaires d'État, et d'autre part, l'établissement du calendrier de l'ensemble des établissements, aussi bien pour les animateurs des associations que pour ceux du ministère. Avec monsieur Cortat, comme chef de bureau, a commencé quand même notre travail avec tous les stages de réalisation et autres.

Et avec monsieur Gaston Roux, nous avons eu maille à partir combien de fois ! Pour une histoire de chiffons rouges, j'avais dû venir le trouver parce que monsieur Antonetti avait envoyé

quelqu'un chercher un chiffon rouge à Paris et cela faisait des frais ! Des histoires ahurissantes ! (rires !) Alors, je comparais devant monsieur Roux, parce qu'à ce moment-là, comme c'est moi qui m'occupais des stages, monsieur Cortat m'envoyait et en général cela s'arrangeait. Mais Antonetti a été sur un fil pendant quelques semaines, sinon quelques mois. Gaston Roux était directeur général de l'éducation physique et des sports. D'où venait-il ? Quelle était sa formation ? Je ne sais pas, je sais que c'était un ancien joueur de rugby, alors si bien qu'en ce qui nous concernait, tout ce qu'il nous disait, c'était un peu au ras des pâquerettes ! Au niveau du ballon de rugby ! (rires !).

Q : Alors de 1948 à 1958, c'est vous qui avez la haute main sur les instructeurs spécialisés ? C'est-à-dire que c'est vous qui établissez le calendrier des stages, c'est vous qui décidez des subventions qui vont permettre par exemple les stages de réalisation, c'est vous qui instruisez les projets de stage...

Du temps même de monsieur Cortat, j'avais cette responsabilité-là. Je me souviens très bien que c'est monsieur Cortat qui m'a présentée monsieur Brichet, il l'a fait venir dans mon bureau, on était d'ailleurs sous les combles, avec des tout petits bureaux, monsieur Nazet à côté et moi de l'autre, et quand monsieur Herzog est arrivé, il est venu rétablir l'équilibre entre les deux sous-directions, si bien que nous avons été quand même un peu plus à l'aise dans la maison, j'ai eu un bureau un peu plus convenable et on m'a confié ce bureau quand monsieur Cortat nous a quittés.

Q : Les instructeurs, d'art dramatique par exemple, Monnet et les autres, avaient-ils affaire à vous ?

Il y a eu un moment un peu charnière, au moment où nous avons quitté la rue de Longchamp, quand Guéhenno est parti et a laissé la main à Albert Châtelet. Nous avons déjà fait des stages à ce moment-là, j'étais déjà chargée de l'organisation des stages d'éducation populaire, quand nous sommes venus ensuite rue des Feuillantines, nécessairement ils dépendaient de moi, parce qu'ils ne pouvaient pas dépendre de monsieur Cortat qui était avenue de la Bourdonnais. Monsieur Cortat ne couvrait pas l'ensemble puisque j'avais encore comme chef de bureau monsieur Turion mais les instructeurs qui avaient été rue de Longchamp, un peu sous la houlette de Gignoux, avec Jean Blanzat et Bayen, au moment du rattachement à la direction générale de l'éducation physique et des sports, il n'y avait alors plus qu'un bureau qui s'occupait des stages, qui était celui qui était dirigé par monsieur Thurion, et moi j'avais la section dont relevaient les instructeurs, mais les stages n'étaient pas faits à une échelle aussi grande, ni aussi développée que par la suite.

Q : Vous m'avez dit qu'il y avait une petite cellule qui supervisait les instructeurs dans laquelle il y a même eu Chancerel pendant un moment, avec vous-même et monsieur Arents...

Plus tard... monsieur Arents était un inspecteur et il était effectivement là du temps de Gaston Roux. Nous étions déjà rue de Châteaudun et c'est moi qui m'occupais des stages d'éducation populaire, aussi bien à Saint-Cloud qu'ailleurs. Monsieur Arents était très en liaison avec l'Institut national de Marly-le-Roi, avec le directeur de Marly et c'est lui qui inspectait les stages d'éducation populaire. Effectivement ces stages-là, je les ai organisés. Mais ils étaient évidemment encore en petit nombre, c'étaient les premiers balbutiements, mais il y en a eu quand même, du temps de Monsieur Arents avant que monsieur Adenis ne lui succède. Arents est resté justement du temps de Gaston Roux et malheureusement, parce qu'il commençait depuis deux, trois ans à être conquis par les stages d'éducation populaire et à comprendre le

travail des instructeurs, il avait pris sa décision de retourner dans l'enseignement au moment où Herzog est arrivé, sinon nous aurions souhaité qu'il reste, maintenant c'était un allié ce qui n'avait pas toujours été le cas au départ.

Les stages de réalisation n'étaient qu'une petite partie de votre travail...

Oui, bien sûr, dans mon bureau il y avait la section des stages qui s'occupait à la fois du calendrier, des établissements et de l'organisation des stages d'éducation populaire, et je supervisais cette section, comme celle des examens, celle du cinéma, celle des subventions. Cela formait un tout. Ce qui s'est ajouté, ce sont justement d'autres sections, comme l'attribution des subventions, les diplômes et concours, etc. Ce bureau-là était devenu évidemment très important : il comprenait quand même quatre sections.

Q : Quand vous dites que c'est vous qui vous occupiez des subventions aux associations nationales, c'est-à-dire que c'est vous qui instruisiez chaque année leurs dossiers ?

Je n'étais pas seule, mais c'était mon bureau qui s'en occupait pour à peu près quatre-vingts associations d'éducation populaire, puisque les mouvements de jeunesse étaient rattachés à un autre bureau.

Il y avait trois bureaux qui dépendaient de la sous-direction de monsieur Brichet, c'est-à-dire les colonies de vacances, les mouvements de jeunesse et l'éducation populaire. Alors je n'étais pas la seule heureusement à examiner les dossiers, j'étais aidée par monsieur Vessigault qui a été le président du FONJEP après, et qui était mon adjoint, et par monsieur Troyes qui était un colonel retraité et qui avait pris des fonctions chez nous, et qui était attaché plutôt à monsieur Brichet, mais qui rendait des services à un bureau ou à un autre et qui nous aidait à recevoir, parce qu'évidemment cela demandait un moment.

Q : Qu'est-ce que vous appelez les mouvements de jeunesse ?

C'est-à-dire tout ce qui était scoutisme, les Éclaireurs, la JAC la JOC, les auberges de jeunesse etc. Les Maisons des jeunes, on se les est toujours un petit peu arrachées...

Malheureusement Jean Lagénie a disparu maintenant, mais je serais surprise que sa femme n'ait pas beaucoup de documents, parce qu'il était très minutieux et cela a dû intéresser beaucoup son fils qui était un très grand décorateur et qui, comme décorateur, a très souvent travaillé avec son père. Il était même question à un moment donné, Hussenot l'aurait souhaité, que nous recrutions Pierre Lagénie, mais il me paraissait un peu jeune encore pour être instructeur et nous ne l'avons pas recruté ; mais il aimait énormément son père, il a travaillé beaucoup avec lui et je pense que c'est lui qui a dû recueillir tous ces documents.

Jean Lagénie est entré un peu plus tard que Crocq, Gignoux, Rouvet. Ils se sont trouvés quand Rouvet a monté *La puissance des ténèbres* à Romagne avec Hussenot, ils se sont trouvés en même temps que Jean Lagénie, qui montait, pour une association dont il s'occupait près de Bordeaux où il habitait, un spectacle.

Peut-être se connaissaient-ils déjà avant, ils se sont connus davantage à l'occasion de ce travail et de cette rencontre, et à la suite de quoi on m'a dit qu'il fallait recruter Lagénie comme instructeur, qu'il était un très bon instructeur d'art dramatique et nous l'avons recruté et son fils a travaillé souvent avec lui, comme décorateur, notamment à Moissac, une autre fois en Suisse, à la Tour-de-Peilz où il avait monté *L'annonce faite à Marie*, et à Moissac où il a monté *La mégère apprivoisée*.

Il y avait un stage parallèle de musique dans ces stages, justement dans celui de Moissac, il y avait, non pas un stage de musique mais Mme Aristow qui a collaboré au montage de la pièce pour faire une animation dansée, dans l'esprit de la pièce et cela faisait l'objet d'un stage de réalisation danses folkloriques.

Q : Étaient-ils souvent plusieurs instructeurs pour le même stage...

Oui, bien sûr, René Jauneau par exemple a commencé avec Jean Rouvet et c'est lui qui l'a sorti dans le stage de *Falstaff* qu'il avait monté à Phalempin. Je ne sais pas si Jauneau raconte qu'il avait fait scier un balcon, parce que c'était plus commode pour monter une malle qui faisait partie de la mise en scène du spectacle, et le directeur de Phalempin qui n'était pas là au moment du spectacle, qui est revenu après, n'a pas été très content qu'on lui ait scié son balcon. Et c'est dans nos stages qu'il a connu sa femme, Danièle Gautier qui avait travaillé un petit peu avec monsieur Nazet et qui avait aussi beaucoup de qualités du point de vue dramatique, qui l'a beaucoup aidé par la suite, notamment quand il était à Valréas. C'est lui qui, à son tour, a sorti Jacques Debary.

Le recrutement des instructeurs se faisait plutôt par cooptation et sur les conseils de nos premiers instructeurs qui étaient vraiment de grands bonshommes. On pouvait leur faire confiance, soit qu'ils les aient connus comme collègues dans le métier d'art dramatique, soit qu'ils aient été leurs assistants pendant pas mal d'années. Alors là aussi, nous avons pu recruter des assistants de nos instructeurs. Je discutais longtemps avec eux, ils me faisaient un projet au point de vue budget, d'abord un projet quant au lieu. C'est un peu moi, je crois, qui ai eu l'idée de sortir des centres pour faire des stages à l'extérieur. Michel Philippe par exemple avait toujours fait cela hors des CREPS puisqu'il travaillait énormément avec les gens du pays. Il recrutait sur place comme quand il a monté *Les maîtres sonneurs* à Nohant, c'était le tailleur de pierre, c'étaient des gens qui retournaient au travail le lendemain après s'être couchés à 5 heures du matin pour pouvoir répéter avec Michel Philippe ; ils ne dormaient pas beaucoup. Là, ils ont presque toujours fait cela à l'extérieur, même du temps de Jean Nazet à La Châtre.

Oui, il me semble que c'est moi qui ai eu cette idée de sortir les stages des CREPS.. Surtout, ce qui m'inquiétait, c'était le public qui n'était pas présent, ils étaient quand même très enfermés dans un centre, ils n'avaient pas de contact avec le public et c'est cela qui m'ennuyait et je me disais que les sortir aurait été un moyen de rencontrer le public. C'était une animation de la ville en même temps, ce qui était très important. Cela été le cas à Sarlat, à Peyrehorade, où nous avons trois stages, où nous avons Jauneau, Monnet qui montait *Dom Juan*, et il y avait monsieur Nazet qui a monté *L'aurore* en Livre vivant. Comme stage extérieur, il y a eu Moissac, Sarlat où il y avait Lagénie qui montait *Numance*, *Don Perlimplin* qui était un spectacle de tréteaux amené par Crocq qui n'était pas sur place mais à cent kilomètres de là, et il est venu avec son spectacle de tréteaux et la *Sainte-Jeanne* de Bernard Shaw. On a tout à fait renoncé au CREPS parce qu'ils ont vu l'intérêt. Je me rappelle être arrivée, c'était la veille ou l'avant-veille du spectacle, il y avait Lautrec à Sarlat qui était avec ses stagiaires encore à monter le podium, il clouait d'un côté, sciait de l'autre... Et tous les gosses du pays étaient là et ils connaissaient aussi bien les répliques que les acteurs, quelquefois mieux même, au départ. 1952, Sarlat, 1953, Auxerre, *L'assemblée des femmes* avec Lagénie et il y avait, il me semble, Antonetti aussi.

1953, oui il y a Le jeu de Saint-Nicolas à Peyrehorade...

Oui, c'est *Le jeu de Saint-Nicolas* à Peyrehorade, avec *Dom Juan* monté par Monnet et *L'aurore* montée par monsieur Nazet. 1954 à 1957, Annecy. Dans la vie théâtrale d'Annecy, il y a *Hamlet*, *Sainte-Jeanne*, *Dom Juan*, *Ubu roi*. Je crois qu'il a commencé par *Hamlet*, puis il a repris la *Sainte-Jeanne*, *Dom Juan*...

Q : Est-ce que vous avez eu à gérer des problèmes de relations avec les collectivités locales qui accueillait ces stages ?

Personnellement pas, parce que cela se passait par l'intermédiaire de nos inspecteurs. Je me mettais en rapport avec nos directeurs départementaux et je leur disais ce que nous souhaitions. Quelquefois nos inspecteurs avaient posé déjà quelques jalons. Par téléphone d'abord, par écrit ensuite, je demandais au directeur départemental s'il était d'accord pour que l'on fasse le stage de telle date à telle date et à tel endroit et le plus souvent, ils étaient tout à fait d'accord, ou bien quelquefois nous leur demandions de nous chercher un lieu qui serait favorable. Et eux-mêmes, spontanément, ou même sans qu'on les sollicite, proposaient un lieu, parce qu'ils souhaitaient avoir ces stages. Ils nous proposaient un lieu et l'instructeur allait voir si ce lieu lui convenait du point de vue scénique, parce que souvent ils jouaient avec le cadre naturel, c'était le cas par exemple quand Lagénie a monté quelque chose au théâtre de verdure, à Nérac. Il fallait évidemment qu'on voit si cela pouvait cadrer, il est allé voir et cela lui a plu. Ils s'entendaient déjà avec le directeur départemental sur les possibilités matérielles, de cadre et ils me faisaient une proposition, ils m'indiquaient les stagiaires qu'ils pensaient retenir à cet effet, l'instructeur de décoration avec lequel ils devaient faire équipe et puis nous discussions ensemble de leur budget. Alors il y en avait qui étaient un peu démentiels au départ, j'étais obligée quand même de leur dire que ce n'était pas possible et qu'il fallait qu'ils s'arrangent, puis il y en avait d'autres qui étaient beaucoup plus raisonnables. Les instructeurs ne prenaient jamais d'initiative eux-mêmes sans avoir mon accord et il fallait aller discuter avec Gaston Roux pour lui dire que c'était comme cela et pas autrement. Il y avait toujours des gens qui lui racontaient des choses plus ou moins fausses et il en faisait des montagnes ! Nous disposions de crédits pour les stages que nous organisions au titre de la jeunesse et de l'éducation populaire. Enfin de l'éducation populaire parce que j'avais un budget propre pour mon bureau. Alors il fallait évidemment que j'aie des marques suffisantes pour arriver à répondre aux exigences des instructeurs.

Q : Cela vous permettait de monter combien de réalisations par an, trois, quatre ou plus ?

Oui, plutôt quatre que trois en comptant le Livre vivant et il y avait bien trois autres lieux, par exemple Crocq était à Pézenas, pendant que Monnet était à Annecy, pendant que monsieur Nazet était à La châtre, et que Jauneau montait autre chose ailleurs.

Et dans d'autres disciplines également ?

Oui, mais généralement moins coûteux, c'est-à-dire que les stages de réalisation étaient d'autant plus coûteux qu'il y avait à la fois le stage d'art dramatique mais aussi le stage de décoration théâtrale, cela faisait partie évidemment du spectacle à monter, ainsi que l'achat des tissus. Au départ, nous avons commencé modestement, d'abord on ne pouvait pas faire autrement : pour les premiers stages après la guerre, même pendant presque une dizaine d'années, c'était presque toujours de la toile de jute, c'était d'ailleurs tout à fait remarquable mais cela leur donnait un travail énorme. Ils arrivaient à faire des choses étonnantes parce qu'ils obtenaient avec les teintures exactement la couleur qu'ils souhaitaient avoir, laquelle couleur devait être essayée non pas au jour mais à la lumière parce que ce n'était pas pareil. C'était donc une recherche de plus qui donnait beaucoup de travail, mais c'était moins coûteux quoiqu'il fallait du gros métrage

de toile de jute. Ils étaient quand même économes de leurs deniers, ils savaient que je ne pouvais pas dépasser tel crédit, donc ils s'arrangeaient avec ces crédits-là. Vous dire combien cela coûtait, je ne le sais pas, ne me demandez pas ça, je ne saurais absolument pas le dire. Est-ce que madame Monique Bonnenfant¹⁴ s'en rappellerait, qui était une de mes adjointes et qui a l'esprit plus jeune que moi ?

Si Jauneau vous indiquait le budget des stages qu'il montait à Valréas, avec peut-être une petite diminution en fonction des années, vous auriez un ordre d'idée. Lui aussi à Valréas, tout en étant aidé par la municipalité, était obligé de serrer les cordons de la bourse et de calculer de près son budget.

Maintenant, nous étions aidés par les municipalités aussi, quand nous faisons quelque chose à Sarlat, il y avait là à ce moment-là un maire qui était extrêmement intéressé par cela et il nous aidait. Par exemple, si nous avons besoin d'une main-d'œuvre locale, pour compléter certaines choses, c'était à la charge de la municipalité, l'installation des projecteurs aussi. Nous avons un jeu de projecteurs assez important mais petit à petit, ils étaient obligés de compléter, parce que les stages se multipliaient ou étaient un peu plus exigeants, mais nous avons un stock de projecteurs qui étaient d'ailleurs entreposés à Marly, je crois, et donc ils puisaient là-dedans. Et en général ils avaient à peu près leur compte de projecteurs nécessaires. Il fallait évidemment qu'ils se mettent d'accord pour voir si cela pouvait cadrer avec les besoins du collègue. Lagénie n'avait pas tellement de praticables parce que cela se passait dans les rues de Sarlat mais par exemple le praticable de Crocq venait de l'endroit où il faisait son stage, c'était d'ailleurs des tréteaux qu'il démontait et je pense qu'il avait été aidé localement par la municipalité et quant au praticable de Monnet devant la cathédrale de Sarlat, ils n'ont pas eu à acheter le bois qui a devait vraisemblablement être fourni par la municipalité. Les commerçants étaient extrêmement compréhensifs et s'ils avaient besoin d'un accessoire de plus, d'un bout de tissu en plus, les commerçants étaient très coopérants.

Q : Ce qui fait que cette insertion du stage dans la vie locale est devenue rapidement une des dimensions les plus importantes de ces stages de réalisation...

Oui, si bien que tous ont continué dans cette voie-là, parce que c'était beaucoup plus intéressant que d'être enfermé dans un CREP ou un CREPS.

Cela fait une des originalités de cette démarche d'ailleurs...

Absolument et quand je dis que cela a fait école, c'est tout à fait vrai, parce qu'il y a beaucoup de professionnels qui ont repris cette formule. Même quand on voit ce que l'on monte au théâtre de la Cartoucherie, par exemple, des échanges avec le public, c'est très dans la ligne de ce que faisaient nos instructeurs. Les choses se passaient très simplement et avec une coopération totale de la population. Nous avons souvent d'ailleurs quelques autorités qui venaient, à Sarlat il y avait le ministre de l'Éducation nationale de l'époque, qui avait assisté au spectacle.

C'est André Maurois qui a fait l'article extrêmement élogieux sur la *Sainte-Jeanne*, mais le ministre de l'Éducation nationale était aussi venu. J'avais dîné avec André Maurois chez le préfet de l'époque. Nous avons eu Escande, je crois que je vous l'ai raconté, il était venu à Peyrehorade, avait assisté au spectacle de Jauneau qui était *Le jeu de Saint-Nicolas* en 1953. Cela se passait sur la place de Peyrehorade avec des maisons tout autour. Les gens étaient à leur fenêtre, ils ne pouvaient pas tenir sur la place et suivaient le spectacle comme ça. Cela ne devait pas être tellement drôle tous les jours parce qu'ils répétaient le soir, pour les costumes, la couleur des costumes, le jeu des éclairages... Alors les voisins ne dormaient pas tellement à ce moment.

¹⁴ Monique Bonnenfant, CTP, administration centrale, recrutée en 1963 (note de la relectrice –entretien avec elle pour le Comité d'histoire le 3/11/2016).

Escande de la Comédie française est venu, a assisté au *Jeu de Saint-Nicolas* dans l'après-midi et le soir, il a assisté au *Dom Juan* de Molière réalisé par Gabriel Monnet. On a été interrompu par la pluie au milieu du spectacle, on est tous rentrés je ne sais où pour s'abriter, puis quand la pluie s'est arrêtée, nous avons repris et il avait transporté comme tout le monde sa chaise de la place au lieu où Monnet donnait *Dom Juan*. Ils étaient généralement tout à fait captivés par ce travail qui les surprenait par la qualité de ces amateurs et par ce contact avec le public qu'ils ne connaissaient pas toujours tellement, dans des tournées peut-être, les professionnels sont tout de même un peu plus éloignés de leur public tout en ayant un contact certain qui s'établit plus ou moins vite selon les spectateurs et selon la bonne forme aussi de l'acteur ce soir-là. Là, c'était constant, les jeunes qui connaissaient les répliques comme les acteurs, cela les séduisait beaucoup et c'était pour eux quelque chose de très nouveau.

Jauneau doit vous parler de Carcassonne, c'était presque l'année suivante, ou deux années après, les professionnels sont venus et le Grenier de Toulouse s'est déplacé aussi à la suite de ça. À Sarlat, il y a eu des professionnels aussi qui sont venus après nous et beaucoup ont un peu adopté cette formule de spectacle en plein air et de contact avec la population. *Till Eulenspiegel* dont il doit vous parler et qui se passait à Sélestat, il l'avait fait sous une tente, comme un cirque.

Mais jamais dans des théâtres, type théâtre municipal ?

Non, sauf Antonetti ; mais il était beaucoup plus classique que les autres, un peu pointilleux sur certaines choses. Il aimait bien avoir ses commodités. Il s'adaptait moins, il était un peu plus âgé d'ailleurs que l'ensemble et sensiblement plus âgé que Monnet, même plus âgé que Lagénie et que Jauneau

À Louviers, quand nous sommes allés dans l'Eure monsieur Mendès-France qui était à côté de moi à cette occasion, a assisté aux représentations d'Antonetti, dans un théâtre où il montait *Antigone* de Sophocle avec une très belle décoration assurée par Asinelli (?), un garçon qui a beaucoup travaillé avec nos instructeurs de décoration. Hussenot aussi aurait bien aimé que je le recrute mais c'était un garçon un peu timide et je ne le voyais pas s'imposant, j'ai regretté un peu après parce que c'était un garçon de qualité et qui avait fait de très jolis costumes pour *l'Antigone* de Sophocle que montait Antonetti et qui là aussi était en salle. Et pour *L'assemblée des femmes*, c'était Duché qui était le décorateur de Lagénie cette fois, et il avait fait des espèces de praticables extraordinaires qui tournaient et qui, selon la scène, se déplaçaient, mais c'était dans un théâtre avec quand même, du fait que l'on soit dans une petite ville, beaucoup de gens qui venaient aux répétitions et qui étaient déjà des habitués quand le spectacle se donnait pour la première fois. Ce qu'il y avait d'un peu triste, mais les instructeurs estimaient que c'était bien comme ça, c'est qu'ils donnaient leur spectacle une fois, peut-être deux et c'était tout. Il y avait aussi le budget qui était un peu limité parce qu'il fallait loger les stagiaires.

Les spectacles étaient très peu payants parce qu'il y avait aussi bien des paysans que des gens très modestes qui venaient assister au spectacle. Je me rappelle des paysans qui étaient venus à Sarlat voir *Sainte-Jeanne*, des femmes avec des coiffes et des parapluies qui sont restées là pendant le dialogue avec De Warwick l'inquisiteur. C'était pourtant sévère, mais ils étaient là passionnés. De même quand Monnet a monté *Antigone* de Sophocle, celui de Gap, avec la mise en scène de Vinaver, c'était assez révolutionnaire parce qu'il avait sorti toutes les chaises de l'église et cela se passait sur une place. Cela commençait dans l'ombre, il y avait un chariot qui amenait un tas de terre et de sable au milieu, les gens se demandaient si c'était parce que le spectacle n'était pas encore préparé, si la pièce était au point ou s'ils en étaient encore à la préparation et évidemment, là, les gens étaient très participants.

Q : De votre point de vue, il y a eu beaucoup d'inventions au plan théâtral et scénique ?

Oui, sûrement. Pierre Hussenot était par exemple un extraordinaire décorateur et en même temps, il était un merveilleux instructeur d'art plastique. Je ne sais pas s'il est toujours de ce monde, je n'ose pas m'en enquérir. J'avais essayé de le joindre quand j'étais à Antibes, l'année dernière, parce que je crois qu'il avait une maison à Cassis et je me disais qu'il s'était peut-être retiré à Cassis. Malheureusement ce n'était plus lui qui occupait cette maison. J'ai demandé par les renseignements le numéro de téléphone et on ne connaissait plus de monsieur Hussenot. Cependant j'avais l'adresse exacte à Cassis. C'était un merveilleux instructeur d'art plastique, certainement le plus satisfaisant qui puisse être dans l'administration, jamais une histoire ni une complication, tout allait toujours pour le mieux à la satisfaction générale et c'était aussi un très bon décorateur.

Il avait monté à Phalempin avec Monnet *Noces de sang* et il avait fait fabriquer par ces stagiaires une véritable maison toute blanche qui était extraordinaire. On rentrait par derrière, on avait vraiment l'impression que c'était une maison qui tenait debout. Il avait fait quelque chose de très intéressant avec Rouvet, c'était un des premiers stages, celui de Romagne où ils avaient monté *La puissance des ténèbres* et là, il avait fait une espèce de maison à la russe qui avait aussi beaucoup d'allure. À Phalempin pour *Noces de sang*, je l'avais vue. Puis il avait fait aussi une construction véritable quand il avait monté *Arlequin séduit par l'amour* avec Lagénie, je ne me rappelle plus à quel endroit mais c'était dans le sud-ouest près de chez Lagénie. Je ne sais pas si cela existe encore sous cette forme mais ils étaient plein d'imagination et plein de qualités aussi.

Je vous dirai qu'avec certains instructeurs, on n'avait aucune inquiétude quant à la vie du groupe ; et puis les stagiaires étaient vraiment passionnés par leur travail. Quand ils avaient formé équipe avec un décorateur pour tel stage, nous étions sûrs que l'entente entre les deux stages, décoration théâtrale et jeu des acteurs, mise en scène serait totale, il n'y avait vraiment pas de problème. Le choix de leurs stagiaires était quand même fait par eux. Ils prenaient donc des gens qu'ils avaient déjà eus en second degré de perfectionnement, plus techniques, plus théoriques mais c'était quand même une vie commune pendant dix ou quinze jours, à Marly-le-Roi ou dans un autre centre. Ils les avaient quand même éprouvés, ils connaissaient leur esprit et la manière dont ils pouvaient réagir dans un stage de plus longue durée. Il n'y a jamais eu de problèmes, ni entre les stagiaires, ni entre l'instructeur et les stagiaires.

À la fin de ma présence à la direction, nous avons eu des instructeurs d'Algérie qui nous sont revenus, que connaissait bien mademoiselle Christiane Faure, qui était inspectrice, qui avait été d'abord professeur de littérature française en Algérie et qui ensuite est devenue inspectrice de la Jeunesse en Algérie. Elle avait fait le même travail avec des instructeurs qu'elle avait recrutés sur place. Il y en a quelques-uns qui sont revenus en France et là nous les connaissions moins, leurs qualités étaient en général un petit peu inférieures à celles de nos principaux instructeurs chevronnés. C'est bien ceux-là qui faisaient les stages de réalisation, mais quand même il y en avait quelques-uns qui étaient bien, notamment Robert d'Eshougues, qui a monté des pièces de Camus, qu'il avait déjà montées en Algérie et qu'il a remontées en France. Je n'y suis pas allée mais je faisais confiance à mademoiselle Faure qui me l'avait recommandé.

Q : Quel était l'essentiel des stagiaires qui participaient à ces stages ?

Plutôt des enseignants et des animateurs d'associations.

Ce n'étaient pas nécessairement des gens qui voulaient se destiner à une carrière théâtrale ?

Non, pas du tout, ils n'étaient pas des gens destinés à devenir des professionnels, toutefois il y en avait qui se distinguaient par leurs qualités et qui sont devenus les assistants de nos instructeurs, puis des instructeurs plus tard. Nous avons recruté des gens qui avaient été stagiaires, puis assistants. Je pense à madame Renée David par exemple, pour les arts plastiques, qui a d'abord été stagiaire avec Hussenot, qui a ensuite été son assistante dans un certain nombre de stages et que nous avons recrutée ensuite.

Il y a plusieurs professionnels qui sont venus par intérêt assister très simplement et modestement nos instructeurs, ce n'étaient pas eux les patrons mais ils ont travaillé avec eux dans nos stages, cela leur donnait des idées, ils voulaient voir ce que c'était. Je me rappelle ce garçon dont je ne retrouve pas le nom, qui était le directeur du théâtre de Nanterre¹⁵ à l'époque, dans une réunion du sixième plan à laquelle je participais, qui portait sur la culture et en particulier sur l'art dramatique, où il y avait d'ailleurs Lang, a dit : "si seulement le ministère des affaires culturelles avait fait pour les professionnels ce que Jeunesse et Sports a fait pour les amateurs, ce serait magnifique" Et réellement ils venaient prendre des leçons chez nous, peut-être pas des leçons techniques mais de la manière de se servir des acteurs, de la manière de monter les choses, la manière de s'intégrer au milieu d'un public etc.

Je représentais généralement la direction de la jeunesse et de l'éducation populaire auprès des Affaires culturelles. Si monsieur Francis Raison était resté, on aurait pu faire un travail de collaboration intéressant. Au moment de la venue de Malraux, nous en avons parlé je crois l'autre fois, ils ont voulu s'approprier tout l'aspect culturel de notre secteur. Ils ont pris quelques activités comme le cinéma, l'art dramatique je crois, la danse et puis ils nous les ont très vite rendues, parce qu'ils ne savaient pas comment prendre le côté plus populaire de notre travail et je crois que je vous ai dit qu'ils nous les avaient rendues mais sans les crédits. On a toujours eu quelques frictions à ce sujet, mais justement quelqu'un comme monsieur Raison avait très bien compris. On lui avait demandé de venir à une réunion de nos instructeurs spécialisés et il avait très bien compris la relation qu'on pouvait établir, étant donné que cela s'adressait plutôt à des professionnels. Nous pouvions collaborer avec eux de façon intéressante, en ce sens que nos instructeurs formaient des gens qui devaient constituer ce public. Les animateurs que nous formions et qui étaient destinés à encadrer les Maisons de jeunes ou des associations culturelles quelconques, pouvaient leur apporter un public intéressant. Si bien que nous, formant des amateurs, nous leur apportions à eux un public qui étaient professionnels. Cela n'a pas duré, monsieur Raison est parti. Cette synthèse ne s'est jamais faite et nous sommes restés finalement deux maisons parallèles.

Nous aurions souhaité une collaboration, parce qu'il y avait une demande de leur part mais qui ne coïncidait pas avec ce que nous pouvions leur apporter et quand nous avons eu des interlocuteurs qui comprenaient notre travail, cela n'a malheureusement pas duré. On aurait pu faire certainement une collaboration mais c'est monsieur Biasini qui avait créé les Maisons de la culture. Il ne jurait que par ça et nous, les Maisons des jeunes et de la culture, les mouvements de jeunesse, les associations culturelles amateurs nous ne l'intéressions pas. Il n'y avait que ça qui l'intéressait. Avec qui encore aurions-nous pu collaborer ?

Pierre Moinot ?

Non, pas tellement.

Olivier Philip a essayé de défendre cette idée d'une collaboration ?

¹⁵ Théâtre de Nanterre : direction Pierre Debauche ? (hypothèse de la relectrice)

Cela dépend, c'est-à-dire qu'il s'était plié au désir de Malraux de l'époque, de prendre une partie de notre action, mais cela ne lui plaisait pas tellement, parce que c'était nous partir d'une partie de notre action et comme les autres ne s'y sont pas intéressés, très vite on a demandé à les récupérer. Je ne pense pas qu'Olivier Philip était de ceux qui pensaient foncièrement que nous pouvions collaborer, si ce n'est d'une façon complémentaire, dans des groupes ou dans des séminaires d'études, où nous pouvions les uns et les autres apporter un point de vue qui était un peu différent.

Du temps de Maurice Herzog, il avait eu la bonne initiative de créer des commissions de représentants de tous les ministères qui s'intéressaient aux problèmes de jeunesse. Si bien qu'il y avait là des échanges intéressants, que ce soit avec le Travail, avec les Affaires culturelles, avec la Santé et l'Éducation nationale quoiqu'avec eux, ce n'était pas toujours facile de s'entendre parce que nous n'avions vraiment pas le même point de vue.

Il avait fait beaucoup dans ce sens-là, en réunissant des associations, et là, c'est l'Éducation nationale qui m'y fait penser, avec des associations qui étaient très voisines de l'Éducation nationale, comme la Ligue de l'enseignement. On arrivait donc à un consensus entre des associations aussi bien catholiques ou protestantes ou ces organismes laïques, on arrivait donc à un esprit de compréhension.

Mais avec les Affaires culturelles, cela toujours été très difficile. Je crois que l'Éducation nationale devait faire aussi un peu barrage en voulant toujours s'approprier aussi notre travail. Alternativement, nous avons relevé ou non de l'Éducation nationale et chaque fois que nos dirigeants ont pu prendre leur indépendance, ils l'ont préféré, parce que la tutelle de l'Éducation nationale ne nous servait à rien ou était pesante.

Q : Chaque ministère se spécialisant, comment vous êtes-vous située par rapport à la polyvalence et aux interventions dites "de jeunesse" ?

Difficilement. Vous pouvez interviewer Lucien de Sommer d'Assenoy car vous auriez un peu plus de précisions sur le travail des instructeurs "jeunesse" que j'ai du mal à définir. C'était mon homologue dans le bureau de la jeunesse. Il est devenu ensuite inspecteur général de l'Éducation nationale mais détaché chez nous, donc il faisait de l'inspection d'associations de jeunesse. Il est resté plus longtemps que moi parce qu'il était sensiblement plus jeune. Il est très gentil et très courtois.

Q : Vous n'êtes pas un farouche défenseur de la polyvalence et des CTP Jeunesse ?

Pas forcément, mais c'est peut-être utile ?

Parce que cette idée de la polyvalence pouvait être une idée éventuellement intéressante...

Absolument, c'est le cas de madame Des Ylouzes et des gens qui l'entouraient. C'est-à-dire que ça ne se place pas tout à fait au même niveau, ce sont des supers animateurs. Ce ne sont pas vraiment des instructeurs d'une technique déterminée. Jean Riondet était un inspecteur qui venait des Deux-Sèvres ou de Charente-Maritime. Il était venu dans le bureau de monsieur de Sommer et avait institué des choses intéressantes. C'était aussi un homme plein d'imagination, ce Riondet, un peu une émule de monsieur Cortat et il avait, je pense peut-être été l'élève de monsieur Nazet quand celui-ci était professeur de lettres. Il connaissait très bien Riondet qui avait beaucoup d'imagination et qui avait institué justement ce concours pour des manifestations qui étaient un peu des aventures qu'avaient tenté des jeunes en groupe et individuellement. Il avait institué un concours et je pense que c'est lui qui a beaucoup procédé au recrutement de

ces instructeurs, un peu polyvalents, super animateurs. Je crois que le recrutement des instructeurs "jeunesse" date plutôt du moment de la décentralisation, quand on a mis les instructeurs un peu partout. Ils étaient attachés et même cette liste que j'ai là, je ne sais pas de quand elle date. Il y a déjà une décentralisation, parce que je vois qu'il y en a qui sont rattachés à l'Académie d'Aix, c'est en 1967. On a continué quand même à en recruter, soit sur indications des instructeurs, soit sur la demande des inspecteurs directeurs régionaux. En 1967, c'était un peu la fin de ma carrière et il y en a que je connais mal. Georges Robert d'Eshougues, est justement un garçon qui venait d'Alger. Jean-Pierre Pottier¹⁶ était aussi Livre vivant à ces heures, c'était un garçon de qualité.

Q : Ne faut-il pas remonter à l'apparition des deux tendances différentes d'action des instructeurs : la vôtre et celle de monsieur Clément ?

Oui, c'est-à-dire que la nôtre était plus culturelle, nos instructeurs étaient vraiment des techniciens d'une forme de culture, d'une technique artistique, tandis que chez monsieur Clément (?), il formait plus des animateurs polyvalents, c'est-à-dire sur la nature. Il faisait des stages davantage orientés vers l'animation polyvalente et beaucoup moins spécialisés que les nôtres. Il n'y avait pas d'instructeurs de techniques spécialisées chez lui, plutôt des gens du type de madame Des Ylouzes avec laquelle il faudrait que vous preniez contact, mais un peu à un autre niveau, plus près des jeunes, étant eux-mêmes plus des animateurs que des instructeurs. Des animateurs au deuxième degré.

Q : Alors que vous-même avez toujours défendu la technicité ?

Oui, et la qualité. J'ai été désespérée quand j'ai vu que cela se dégradait. Déjà pendant que j'étais là, ce qui ne m'arrangeait pas. Quand j'étais auprès de monsieur Maheu, on faisait déjà des recrutements que je n'aurais jamais faits.

Vous n'avez pas pu vous y opposer ?

Non, je ne pouvais pas m'opposer au travail du chef de bureau qui me remplaçait.

Vous y opposer est peut-être un grand mot, mais disons insister sur la nécessité de préserver une certaine qualité artistique...

Oui, mais Monsieur Maheu qui était peut-être moins exigeant que monsieur Bricchet dans ce domaine, pensait qu'une certaine polyvalence était peut-être préférable et il s'est laissé convaincre par monsieur Ricordeau qui voyait ça davantage du point de vue des mouvements de jeunesse et de l'animateur polyvalent. C'est monsieur Guéhenno au départ qui a donné cette impulsion d'une exigence de qualité, précisément par le fait que dans les associations ou les mouvements de jeunesse, il avait constaté une insuffisance de qualifications chez les animateurs.

Et nous avons eu justement cette extrême chance au départ, parce que c'était vraiment une chance, d'avoir ces gens qui avaient une technique de très grande qualité et qui faisait que s'il n'y avait pas eu la guerre, ils se seraient certainement engagés dans une carrière professionnelle. Il y a eu la guerre et ils n'ont pas pu le faire et au moment de la démobilisation, ils se sont investis pour beaucoup dans la formation des jeunes dans les Centres de jeunesse et ils ont acquis là un certain goût pour la pédagogie, c'est-à-dire pour l'enseignement de ce à quoi ils

¹⁶ Jean-Pierre Pottier, CTP art dramatique (et Livre vivant) puis notamment DRAC à Poitiers et Limoges. (DB)

croyaient et la technique qu'ils représentaient. C'est ce qui les a incités au moment de la Libération, et quand Guéhenno a ouvert largement cette porte, à y entrer en se disant : "Nous allons nous exprimer, exprimer notre technique et avoir le goût et le désir de la transmettre à d'autres".

Ils avaient à la fois la pédagogie et la qualité technique, mais évidemment une qualité technique, on pourrait dire très limitée, parce qu'elle était très poussée en elle-même mais il n'y avait qu'une technique. Ils étaient en même temps des gens très cultivés comme tous ceux qui ont une qualité artistique, quelqu'un comme Pierre Hussenot s'intéressait aussi bien au travail musical de Verchaly ou de Raphaël Passaquet qu'à celui des instructeurs d'art dramatique avec lesquels il travaillait, et ce sont des gens très ouverts comme tous les gens cultivés.

Q : Mais vous avez dû défendre l'idée que Jeunesse et Sports avait là une formule pédagogique spéciale, spécifique, propre...

Oui, absolument, contre ceux qui n'étaient pas convaincus du tout et que je n'ai jamais réussi à convaincre d'ailleurs. J'ai simplement défendu quelques individus personnellement et le meilleur cas était avec Gaston Roux et auprès des nouveaux patrons qui nous arrivaient et auprès desquels je devais défendre notre point de vue et cette spécificité. Mais certains me le reprochaient un peu, pas mes supérieurs mais d'autres qui disaient que c'était trop technique, qu'il fallait être beaucoup plus polyvalent, animer des cercles etc. C'était le travail de madame des Ylouzes qui a d'ailleurs fait des recrues de bonne qualité qui ont conduit son travail, un travail à la fois d'information sur ce qu'était l'éducation populaire, les mouvements, les associations, l'animation de groupes sous forme de cercles d'étude. Ce qu'on faisait à Peuple et Culture sur le livre, c'était une espèce de présentation d'un livre sous une forme animée, mais pas de la même façon que Monsieur Nazet, qui lui, en faisait une projection dramatique carrément.

Des gens comme monsieur Cortat m'ont bien comprise, monsieur Bricet aussi, Monsieur Herzog et Olivier Philip tout à fait... J'ai eu beaucoup de gens qui m'ont soutenue.

L'esprit de Guéhenno a perduré un certain temps ?

Absolument et on a essayé de continuer dans cette ligne. On a eu la chance encore une fois, de pouvoir, par le hasard des circonstances, recruter au départ déjà des gens de grande qualité, qui nous ont montré un peu la voie et qui nous ont permis d'en recruter d'autres de qualité également.

Q : Qu'est-ce qui vous paraissait le plus important dans un stage, c'était l'aspect du spectacle fini ou c'était la vie de groupe...

C'était la vie de groupe et le travail fait par les stagiaires.

Oui, la recherche en commun d'une réalisation finie était sûrement le plus intéressant mais plus le spectacle était bon mieux ça valait. Je dois dire qu'à part ce que j'ai vu au TNP, ce sont les plus belles réalisations, pas toutes mais certaines en tout cas. Je ne les ai pas vues toutes, loin de là.

Q : On n'a jamais reproché aux instructeurs de faire un peu trop oeuvre personnelle là-dedans, c'est un problème qui ne s'est jamais posé, de profiter finalement de la formule pour faire des mises en scènes à leur compte ? Les créations étaient vraiment collectives...

Oui, c'était vraiment très désintéressé, surtout qu'ils n'étaient pas très bien payés, que leur situation est restée pendant des années très instable, parce qu'ils étaient recrutés à titre

provisoire. Quand monsieur Philip est venu et que je lui ai signalé la gravité de la situation, par l'intermédiaire de monsieur Bricchet ou directement, il s'est attelé à essayer de régulariser leur situation, et après des années, on a fini par quand même les intégrer vraiment comme fonctionnaires permanents mais ils étaient vraiment comme des oiseaux sur la branche, ils ne touchaient pas grand-chose.

Donc, c'est vous qui avez réussi à stabiliser cela...

J'ai contribué à convaincre mes supérieurs et les instructeurs eux-mêmes avaient constitué un petit syndicat, c'était Antonetti d'ailleurs qui en était le patron, et comme il était très précis, très strict, il a beaucoup oeuvré dans ce sens, il a fait beaucoup pour ça. Mais c'était pour défendre le corps, ce n'était pas par intérêt personnel de leur part.

Ils n'étaient pas fonctionnaires mais ils le sont devenus après comme conseillers technique et pédagogique. Là, ils avaient un contrat, recrutés à titre provisoire.

Au départ, il y avait une trentaine d'instructeurs seulement, et ils étaient tous nationaux, puis ensuite, au fur et à mesure que le nombre a augmenté et que des besoins se sont fait sentir dans les régions d'avoir une animation par leur présence, on a déconcentré et on en a donc affecté aux diverses académies.

Q : Vous avez souvenir de grands dossiers que vous avez traités ou de grandes bagarres ?

Non, j'ai défendu les cas particuliers quelquefois avec succès et quelquefois sans succès. J'ai défendu un cas particulier qui était celui d'Antonetti. Pour une vétille, on voulait le mettre dehors, pour une histoire de chiffon rouge acheté en taxi pour les besoins d'une mise en scène. Et là j'ai défendu son cas avec énergie auprès du directeur général. Il a fini par être convaincu. Ensuite, j'ai défendu à un moment donné, un instructeur de musique remarquable, qui était André Verchaly qui malheureusement est mort, déjà depuis plusieurs années. L'un des sous-directeurs à l'époque avait trouvé qu'il était trop guindé, il portait à ce moment-là des guêtres sur ses chaussures et ça lui paraissait quelque chose de rédhibitoire. Il faut dire que ce sous-directeur venait des mouvements de jeunesse, des Éclaireurs ou Scout de France, je ne me souviens plus, et qu'alors il trouvait que cela détonait tout à fait. J'ai fini par le convaincre, sinon il aurait fini par le faire partir, qu'il fallait surtout voir la qualité du travail qu'il faisait et que les guêtres, moi, cela m'était égal. (rires !) Alors ça, ce sont de très petites causes bien sûr. Il y a une cause que j'ai malheureusement perdue, c'est celle d'Yves Joly qui avait eu l'imprudence de signer un contrat à son nom à la « Rose rouge », comme marionnettiste. Il était un artiste extraordinaire, et il l'aurait mis au nom de sa femme, tout aurait été tout seul et à ce moment-là, monsieur Arents, qui était inspecteur général, qui n'était pas encore convaincu de l'intérêt du travail des instructeurs, qui après l'a été tout à fait, avait fait un rapport à ce sujet, ainsi que monsieur Léglise, qui était le directeur de Marly. Il l'avait souvent eu comme instructeur dirigeant des stages, et finalement on a considéré qu'il était professionnel, qu'il faisait un travail de professionnel et qu'il ne devait pas rester chez nous.

C'était contraire à votre idée d'ailleurs...

Oui parce que je trouvais que c'était très bien qu'ils aient un point d'ancrage avec une responsabilité directe, et je trouvais que ça n'avait pas d'inconvénients. Il avait beaucoup d'enfants, il fallait qu'il les fasse vivre et comme ils étaient payés très peu chez nous, cela me paraissait tout à fait normal, à condition bien sûr qu'il ne néglige pas son travail chez nous. Et là, j'ai perdu la partie, mais il y a eu des manipulations effroyables, parce qu'un certain directeur du personnel a fait signer rétroactivement par un ministre qui n'était plus en place, la démission

d'Yves Joly, alors qu'il n'avait pas le droit de la signer. Je n'avais pas de preuves, je l'ai su par une secrétaire et je ne pouvais pas la mettre en cause.

Q : Qui vous a remplacée et repris votre travail au bureau de l'éducation populaire en 1968 quand vous êtes passée conseillère de M. Maheu ?

Monsieur Ricordeau qui était inspecteur de la Jeunesse et des sports et qui avait dirigé pendant longtemps le CREPS d'Houlgate, directeur du centre régional d'Houlgate.

Q : Et à partir de ce moment-là, vous ne vous êtes quasiment plus occupée du tout ou de très loin des instructeurs...

Non, pas du tout je n'ai pas voulu m'immiscer dans le travail de monsieur Ricordeau.

Monsieur Ricordeau a changé de style par rapport à vous, il y a eu des changements importants ?

Oui, il a mis beaucoup plus l'accent sur tout ce qui était animation polyvalente, cercles d'étude ou étude de la nature, organisation de voyages. Il se rapprochait beaucoup plus des perspectives du bureau de la jeunesse que des perspectives initiales de mon bureau.

Q : Le fait que vous ayez fait des études d'histoire de l'art, pensez-vous que c'est quelque chose qui a joué dans votre perception ?

Je ne sais pas, la meilleure formation artistique est venue de mes instructeurs ! Nettement ! Oui bien sûr, à l'époque je connaissais bien le musée du Louvre. Maintenant c'est plus difficile de le connaître à fond ! Mise à part l'antiquité peut-être et le département égyptien que j'ai plutôt connus par un voyage en Égypte. Je connaissais bien le Louvre, sculptures et peintures de toutes les époques et j'allais dans les expositions. Je me suis toujours intéressée à ça et au point de vue théâtre, je crois que c'est le TNP qui m'avait peut-être le plus initiée au théâtre.

Pourtant vous étiez plutôt sportive...

Oui, mais je ne me suis jamais occupée de sport au ministère. Ça ne me tentait pas.

CHRISTIANE FAURE

Ministère de la Jeunesse et des sports

Administration centrale

(inspection en Algérie)

1944-1972

CHRISTIANE FAURE.

Entretien par Franck Lepage
Juillet 1994

Version non corrigée par l'auteur

Les lignes qui suivent ont été écrites de mémoire et à l'aide de notes éparses prises pendant l'entretien de quatre heures que Melle Faure nous a accordé, mais pour lequel elle a refusé absolument l'idée d'un enregistrement.

Cette transcription est provisoire. Mlle Faure nous a déjà fait parvenir une réécriture de ces notes, que nous n'avons pas encore dactylographiée.

Ma prise de conscience et le début de toute l'histoire en ce qui me concerne, date de 1942 et de la promulgation des lois juives par l'État Français. J'étais alors professeur de lettre au lycée de jeunes filles d'Oran, en Algérie.

J'ai été totalement choquée par la tranquillité avec laquelle ces lois antisémites ont été acceptées et mises en oeuvre par mes collègues. Sur un effectif d'enseignants tel que celui du grand lycée d'Oran, nous n'étions pas plus de trois professeurs à nous offusquer d'une telle mesure.

Les noms des élèves juives ont été purement et simplement rayés des listes à l'encre rouge, et je reverrai toujours ces petites jeunes-filles que je connaissais toutes descendre la colline en face du lycée avec leur tablier rose plié sous le bras. Il n'y avait plus de "brave Christiane Faure" qui tenait. Mes amis et collègues me conseillaient de me faire plus discrète dans ma désapprobation, mais j'ai organisé comme j'ai pu des cours en dehors de l'école avec les élèves juifs pour les préparer au baccalauréat.

Après le débarquement américain (fin 1942), De Gaulle a abrogé les lois nationales, il y a eu un "nettoyage" et on a muté un peu plus loin (à Constantine) la directrice et la surveillante générale pour "marquer le coup". (Elles s'en tiraient pas mal : c'était après tout moins loin qu'Auschwitz !), et je suis entrée tout de suite dans le Gouvernement provisoire d'Alger, dans un service de René Capitant, ministre de l'Éducation nationale, "le service des colonies", chargé de remettre sur des pieds républicains les textes officiels.

Arrivée en France avec le gouvernement provisoire, (après une traversée homérique à feux éteints), Capitant nous a réunis pour nous annoncer que Jean Guéhenno créait un service d'éducation des adultes : un "bureau de l'éducation populaire" et a demandé qui voulait s'en charger. J'ai levé la main à la surprise générale. Mon indignation et mon dégoût, ma déception devant la conduite du corps enseignant pendant la guerre étaient tels que je ne voulais plus travailler dans l'enseignement. Le corps enseignant : un corps "noble" !?! Où était la morale, où était l'éducation civique ? Je ne pouvais plus enseigner La Fontaine, Racine ou Molière, textes désormais sans rapport avec la situation, et ce qu'il aurait fallu faire face à ces lois.

La "laïcité" (ici la *neutralité politique* NDLR) imposée aux enseignants ne me convenait plus. Elle empêchait tout contact direct avec les jeunes, toute explication franche, directe, c'est à dire politique avec la jeunesse. La laïcité devenait une religion qui isolait comme les autres.

Avec des adultes, il me semblait que le laïcisme ne jouait pas. Qu'on pourrait dire, dans un cadre d'éducation des adultes " tout ce qu'on voudrait", d'où mon choix pour l'éducation populaire : cadre neuf, cadre libre, ou pourrait se développer l'esprit critique.

Blanzat, Faure, Basdevant, Guéhenno. Voilà l'équipe de départ. Une vraie saga protestante.

Blanzat était un instituteur très cultivé qui adorait Guéhenno.

Mais la question était : qui va nous faire tout cela ? Qui va mettre en oeuvre ce programme d'éducation populaire ? Des instituteurs ? Non. Les instructeurs que Melle Guillaume nous cachait, par peur des repréailles, depuis la Libération, Melle Guillaume, du bureau des stages les cachait sous son aile. Elle était persuadée que les gaullistes allaient épurer tout le ministère et que cela serait la fin des instructeurs de stages. On ne les voyait jamais.

La première chose, ai-je dit à Blanzat, "Faites monter Melle Guillaume en grade".

Mais les vues de Guéhenno étaient probablement encore trop étroites ; l'idée de Guéhenno, sorti du peuple ("Caliban parle", etc.), c'était la redécouverte du livre : "On a appris à lire, mais pas à penser". C'était un rationaliste qui ne voulait pas donner d'argent aux catholiques.

C'était aussi un lyrique qui parlait du cœur comme on parle du nez ! Des années après, juste avant sa mort, nous nous étions rencontrés lors d'une messe pour l'enterrement de Pierre Grenier, il m'avait confié ces mots : "Je vois que je n'ai pas donné assez de place à l'imagination".

L'éducation populaire ce n'était pas le livre, la philo ou la réflexion à la portée de tous, mais aider les gens à s'exprimer. Il fallait développer l'esprit critique et pour cela il fallait faire culture de tous bois. Tous les moyens d'expression étaient bons : photo, cinéma, théâtre, ... tout !

En Algérie j'ai fait des stages de longue durée en chant choral avec tous les élèves de l'École normale. Le directeur était épaté ! Tout était culture, tout ! On a même fait des stages de décoration d'appartement pour les jeunes mariés !

Puis Jean Bayen succéda à Guéhenno, et je décidai de foutre le camp, et de retourner en Algérie (juillet 1946). Non, me répond-on, "vous me faites une Maison de la culture à Blida. Invitation gratuite d'artistes (Roblès, Camus, etc., pendant deux mois) Sidi-Madani... Arrivée en Algérie il n'y avait personne. Un secrétaire et un instituteur (Georges Robert d'Eshougues).

On allait animer les foyers ruraux avec du cinéma et des débats. On faisait tout. On nous prenait pour des communistes. Les événements n'ont pas tardé à se profiler.

Je me rappelle un général commandant la région qui me dit : « Melle Faure je vous attendais. J'ai eu l'idée de rédiger un volume à la gloire des combattants français et de leur héroïsme. » Je lui réponds que c'est une idée stupide et que l'héroïsme des combattants d'en face est au moins égal. Il a failli s'étrangler et m'a demandé si j'étais communiste. Je l'ai calmé et je lui ai proposé de monter un stage de dessin avec 70 bidasses. Il n'en voyait absolument pas l'intérêt.

On est allé avec les gosses et les jeunes du pays dessiner la faune et la flore des hauts plateaux. L'exposition qui en a résulté était formidable. La grande différence entre l'éducation populaire et le sport, c'est que le sport c'est FACILE. Vous remplissez un stade avec le moindre match de foot, et en plus vous gagnez de l'argent. Mais L'éducation populaire était toujours suspecte. Je me rappelle les plus grandes difficultés que nous avons eues en proposant aux militaires un stage pour leur apprendre à peindre sur la soie de leur grande écharpe.

J'ai accepté que les arabes jouent en arabe (notamment à la maison des jeunes que dirigeait Jean Nehr). Le général m'avait demandé pourquoi, et je lui avais répondu : "parce que j'ai comme travail d'aider les jeunes à s'exprimer".

J'avais un instructeur arabe : M. Katli, à la Maison des jeunes de Mostaganem. La troupe de Katli jouait au théâtre municipal, et le soir à la MJC. Il y avait eu un beau scandale parce que l'une des répliques était "celui qui a désappris de mourir est libre". C'était monté jusqu'au commandant de la place et j'avais dû m'expliquer : on s'étonnait que mon service présente des troupes arabes, dans lesquelles jouaient aussi bien le boulanger que le coiffeur local.

Pourtant, j'ai toujours défendu le fait que l'éducation populaire était d'abord à base d'action artistique. Je faisais de l'Art, et j'étais à mille lieues des Centres sociaux, de leur démarche, et de leurs affiches : "comment empêcher la diarrhée", etc. Charles Aguesse était un inspecteur principal jeunesse qui avait finalement pris la tête des centres sociaux musulmans en Algérie. Il leur apprenait à lire et à signer. J'ai refusé de m'occuper des centres sociaux. Cinq inspecteurs ont été tués par l'OAS.

Rapports avec les CEMÉA ?

Je voulais une démarche artistique la plus exigeante. Velasquez disait à propos des tableaux : "aux Marthe, je préfère les Marie". Les spectacles présentés par des instructeurs comme Henri Cordreaux qui m'ont rejoint en Algérie, ou M. d'Eshougues n'avaient rien à envier à ceux de la Comédie Française. C'était absolument étonnant. De ce fait les Instructeurs dramatiques spécialisés jouissaient d'une très grande indépendance pédagogique et politique, parce qu'on ne pouvait pas douter de leur qualité.

M. d'Eshougue¹⁷ avait monté sur l'esplanade du fort de Mers El Khébir une *Dévotion à la croix* dans la traduction de Camus, d'une incroyable intensité. Devant un public espagnol en grande partie (il y avait une très importante communauté espagnole en Algérie). De même pour monter *L'Espagnol Courageux* de Roblès, il était allé chercher des chevaux dans le Sud. Le spectacle était précédé d'une visite d'Oran où Roblès avait montré l'Espagne en Oranie aux autorités, à travers l'architecture, etc.

Il y avait une très grande liberté car tout le monde travaillait dans le même but et avait une même ardeur : celle de l'amour du théâtre et de l'éducation populaire. J'ai des souvenirs éblouissants de spectacles comme *Barouffe à Chioggia*, sur le port de Mers El Kébir, avec toute la population.

Nous avons même réalisé un montage sur le tabac,

Pour un spectacle sur *Moby Dick* de Melville, nous avons fait venir de Suède un des premiers magnétophones dignes de ce nom, et pour avoir le bruit de la mer nous avons cherché toute une nuit, nous avons finalement fait glisser du manioc sur une plaque de four ! Tout cela était neuf, ça n'était pas "usé", vous comprenez ?

Un autre jour j'avais fait deux cents kilomètres dans le désert pour aller faire une lecture du *Vieil homme et la mer*. J'arrive, ils avaient tendu un écran et installé des gradins. Ils croyaient que ce serait du cinéma. Eh bien je leur ai dit : " non, ce ne sera pas du cinéma, ce sera un livre". Et j'ai commencé à lire avec mon instructeur. On se partageait les rôles. Tout le monde est resté. Au bout de deux heures : applaudissements. C'était CELA, monsieur, l'éducation populaire.

Mais, Melle Faure, pourquoi vous, inspectrice, réalisiez-vous vous-même de telles tâches, normalement du ressort des instructeurs ?"

Mais... (silence)... Mais monsieur... mais l'ARDEUR, ça compte, l'ardeur ? Non ?

¹⁷ On trouve aussi la graphie Deshougues, Robert. (DB)

J'ai présenté *La chute* de Camus, après sa mort, dans une version qui a beaucoup dérangé : tout le monde voulait que ce soit catholique ! J'ai présenté des soirées sur René Char, à Oran, où je lisais les poèmes dans le grand théâtre d'Oran. J'ai présenté Van Gogh à partir de ses *Lettres à Théo*. J'ai présenté une lecture de Rimbaud, dans la pléiade, toute une nuit. Ça n'avait pas tellement plu aux catholiques. Je me rappelle une soirée débat après une projection du *Cuirassé Potemkine*, où je m'étais empoignée avec des jeunes communistes trop naïvement enthousiastes. C'était l'esprit critique qui comptait.

À un moment, j'ai eu quatre instructeurs, notamment en photo, et en arts plastiques (M. Jacques Schmidt¹⁸ avait reçu un premier prix de costumes). Je me rappelle avoir dit à un jeune instructeur qui n'avait pas fait ses preuves : "je ne vous permettrai ni Molière, ni Racine, ni Marivaux » ! Pour le Marivaux que nous avons monté avec Cordreaux, c'était un jeune homme encore inconnu qui s'appelait Yves Saint-Laurent qui nous avait fait les costumes !

Il m'a toujours semblé que la dimension artistique était la bonne à Jeunesse et Sports. La culture commence avec l'étude de la forme. Mais pas à la manière de Melle Jeanne Laurent, tout droit sortie de la cuisse de Jupiter ! Chez nous il s'agissait d'ouvrir au beau et à la discussion.

Et puis nous avons été obligés de partir.

Rentrée en France, mon désappointement a été sans limites. Quelle différence ! D'abord la jeunesse était collée aux sports. L'ambiance n'avait plus rien à voir. J'étais dégoûtée. Je m'étais permis de demander à Herzog "que va devenir l'éducation populaire dans tout cela ?".

Rapatriée Algérie, et ne voulant plus travailler à Jeunesse et Sports tel que cela fonctionnait en France, je me suis tournée vers Pierre Moinot. J'avais écrit à Malraux, à propos de la Jeunesse et des Sports : "N'oubliez pas qu'il y a là-bas (à J&S) les instructeurs".

Que pouvais-je faire à "Jeunesse et Sports", je n'ai jamais aimé la jonction "Jeunesse" et "Sports". Rentrée d'Algérie où les deux concepts n'étaient pas liés, je suis allée trouver Pierre Moinot pour lui proposer mes services dans la construction des Maisons de la culture. Tout le monde nourrissait alors un véritable culte pour mon beau-frère Albert Camus, qui avait défendu l'idée de Maisons de la Culture, lesquelles, pour finir, sont devenues des théâtres ! C'était une période communisante. J'avais dit à l'un de mes instructeurs en Algérie : "Vous ne pensez pas si vous pensez tous la même chose". Tout le monde jouait du Brecht dans ces Maisons de la Culture.

C'est au cours d'une nuit d'enthousiasme fébrile qu'à trois, avec Robert Brichet et Pierre Moinot, fut accouchée en 1959 la célèbre formule définissant la mission du nouveau ministère des Affaires culturelles : "Donner au plus grand nombre, et d'abord aux Français...etc."

Mon séjour au ministère des affaires culturelles a duré deux semaines ! Pierre Moinot m'a conseillé de retourner à Jeunesse et Sports, devant le manque d'argent et l'incertitude liée à l'avenir d'un tel ministère.

Je suis donc retournée vers Brichet, et j'ai travaillé là jusqu'en 1972.

Et puis est arrivé le moment où les directeurs étaient politisés. Au service d'une politique.

Tout a changé. Après le traumatisme de 1968, Comiti avait même chargé un de ses subordonnés de nous demander de rédiger des FICHES sur chacun de nos employés ! Nous avons mis notre démission dans la balance.

Brichet qui était un vrai démocrate n'a pas été nommé, contre toute attente, directeur. C'est Jean Maheu qui a été nommé. J'avais conseillé à Brichet de démissionner.

¹⁸ Jacques Schmidt : pas CTP (costumier indépendant) collaboration occasionnelle ? Un quasi homonyme, Jacques Schmitt aurait été CTP musique en Algérie puis à l'INEP. (DB)

Je suis partie à la retraite en 1972¹⁹.

¹⁹ Départ à la retraite en août 1973 (réf. Maitron). (DB)

HENRI CORDREAUX

I

(AVANT 1945)

Les Comédiens-Routiers / La captivité

Entretien réalisé par Maryline Romain

HENRI CORDREAUX

entretien réalisé par Maryline ROMAIN

Entretien provisoire,
en cours de correction par l'auteur

Maryline Romain : Henri Cordreaux, vous êtes né en 1913.

Henri Cordreaux : Oui, je viens d'avoir quatre-vingts ans.

Et vous avez fait des études de droit, de sciences politiques ; pouvez-vous me parler de cette période juste avant les Comédiens-routiers ?

Avant les Comédiens-routiers se situe d'abord une période où je fais du scoutisme. Comme la plupart de mes camarades, comme tous mes camarades Comédiens-routiers, d'ailleurs, c'est par le scoutisme qu'on est un peu venu à cette aventure des Comédiens-routiers. Je passais mes études de droit en 1932-1933, et en même temps j'ai fait des sciences politiques. Et c'est au cours de ma seconde année de droit que j'ai fait la connaissance des Comédiens-routiers de façon très simple. J'avais un chef scout qui les avait vus quelque part et qui a dit : *[inaudible]*. Alors ils sont venus, je les ai connus et j'ai été absolument ébloui, emballé et j'ai pris très vite contact avec eux, d'autant plus facilement qu'il y en avait deux qui étaient aux sciences politiques, Gignoux que j'ai rencontré là et j'ai aperçu Bernard La Jarrige et également Maurice Jacquemont²⁰. Je ne sais pas s'il était aux Sciences politiques, mais il fréquentait les lieux parce qu'il demeurait à côté. Jacquemont était aussi en faculté de droit, Gignoux aussi, on s'est donc vus assez souvent comme ça. À partir, exactement, de fin 1932, nous avons joué à Bois-Colombes. J'étais en contact avec eux constamment, jusqu'à la représentation de la *Compassion de Notre-Dame*²¹ à la salle Pleyel. Gignoux était déjà rentré au comité des Routiers depuis quelques mois, il avait participé à la représentation de la *Compassion de Notre-Dame* au Puy en 1932. La Jarrige était là, Jacquemont, Hussenot ; voilà, c'étaient les éléments principaux. François Bloch-Lainé venait également, Michel Richard, mais de façon moins soutenue. La petite équipe que j'ai rencontrée à Bois-Colombes comprenait à ce moment-là Hubert Gignoux, Pierre Hussenot, Maurice Jacquemont, Bernard La Jarrige, Albert Liseau et un autre camarade qui s'appelait Peignot (Claude) et qui était également en Sciences politiques et qui n'est pas resté aux Comédiens-routiers.

Jean-Pierre Grenier n'était pas encore là ?

Non il est venu beaucoup plus tard. Et c'est à partir du moment où j'ai participé un peu à la régie de *La Compassion de Notre-Dame*, à la salle Pleyel, que je me suis vraiment accroché à la troupe ; j'étais séduit, j'assistais aux répétitions. Chancerel faisait régulièrement des conférences

²⁰ Bernard La Jarrige, acteur ; Maurice Jacquemont, acteur et metteur en scène. (DB)

²¹ *La Compassion de Notre-Dame* est un texte élaboré par Léon Chancerel pour les Comédiens routiers. Cf. Maryline Romain, *Léon Chancerel : portrait d'un réformateur du théâtre français*. (DB)

à ce moment-là dans le local des Comédiens-routiers qui se trouvait rue Ampère, dans un ancien hôtel particulier, assez beau d'ailleurs, que lui avait laissé un dénommé François Aubert qui avait dû faire partie de la troupe autrefois. Et puis s'est branchée là-dessus l'aventure du film à Saint-Guérolé, *La Rose des Vents*.

Je ne jouais pas moi-même. Et c'est à partir de l'aventure de Saint Guérolé, au cours du tournage du film on a donné des représentations en plein air à Notre-Dame de la Joie, que j'ai commencé à jouer avec eux, et après cela je n'ai plus arrêté. C'est-à-dire qu'il m'a fallu continuer mes études : je finissais ma seconde année de droit et je rentrais l'année d'après en troisième année. Jacquemont d'ailleurs, qui était en troisième année et qui n'avait plus envie de faire du droit, voulait que je le fasse travailler et, à ce moment-là, c'était la catastrophe ; j'ai compris qu'il fallait que je fasse l'un ou l'autre et je ne l'ai pas fait travailler. J'ai continué quand même mes études et j'ai passé, donc, toute l'année 1933 et une partie de l'année 1934 avec eux. J'ai fait des tournées avec eux, on a monté *Antigone* puis on a remonté tout l'ancien répertoire. Tout en faisant mes études, comme Gignoux ; seulement Gignoux avait un an de moins que moi, donc il était en première année de droit quand j'étais en seconde, il était en première année de sciences-po quand j'étais en seconde. Mais enfin c'était un travail parallèle. Et puis les circonstances m'ont obligé à faire mon service militaire à partir d'octobre 1934. J'ai laissé un peu la compagnie de côté puisque j'étais coincé à l'École militaire de Versailles puis ensuite à Avignon. Mais j'ai quand même entretenu des relations avec eux, et c'est à ce moment-là qu'ils ont lancé une nouvelle expérience qui était "Le Théâtre de l'oncle Sébastien ", dont l'un des grands promoteurs, avec Henri Jeanson évidemment, a été Jacquemont qui est une des chevilles ouvrières, avec aussi Bernard La Jarrige.

C'est-à-dire un théâtre artistique pour l'enfance...

C'est un théâtre artistique pour l'enfance, en grande partie basé sur le scénario et l'improvisation et les personnages fixes. Je les ai vus à la Salle Chopin, qui est à Pleyel, et j'ai trouvé ça très, très excitant, enfin c'était très bien. Et moi je faisais mon service militaire.

Je n'avais pas commencé l'aventure du théâtre de L'oncle Sébastien. Hussenot était également absent parce qu'il était du même âge que moi et qu'il faisait son service militaire. Quand nous sommes revenus, Gignoux est parti, et Pierre Grenier qui était rentré entre-temps, était rentré à la première expérience du théâtre de L'oncle Sébastien, par une voie annexe : un peu si vous voulez, il faisait partie d'une seconde troupe, d'une troupe bis des Comédiens-routiers, que dirigeait Michel Richard et qui nous a fourni quand même pas mal d'éléments, dont Grenier, et il y a eu une fusion à un moment entre les deux équipes. Il y avait Pierre Schaeffer dans cette seconde équipe, il y avait Grenier, et puis d'autres.

Alors il y a eu un chassé-croisé. Grenier et Gignoux sont partis au service militaire, Hussenot et moi sommes revenus et Hussenot a amené dans ses bagages, depuis Metz, Yves Joly. Yves Joly était un peu plus âgé que nous mais avait une assez grosse expérience du théâtre amateur. Voilà comment les choses se sont faites. Alors c'était une année difficile. Ah oui, j'ai oublié, il y avait un élément très important qui faisait partie de cette équipe bis, qui est François Châtelard : il faut quand même lui rendre hommage parce qu'il a été une des chevilles ouvrières de la troupe et c'est un excellent comédien, un improvisateur merveilleux, un administrateur un peu farfelu mais qui a fait quand même du bon travail et qui a toujours maintenu très solides les liens entre nous tous. On n'était pas des gens faciles, on se disputait facilement. Lui aussi était un peu soupe-au-lait. Le patron n'était pas toujours facile non plus, et il a maintenu un certain lien jusqu'au bout, jusqu'à la guerre. De ce point de vue-là, il faut lui rendre hommage.

Il s'occupait d'intendance, il s'occupait aussi beaucoup des rapports avec les clients. L'intendance intérieure, puis l'intendance extérieure, les rapports avec les clients, avec Madame Chancerel. L'équipe, à ce moment-là, était constituée essentiellement par Châtelard, pas

Grenier, il était parti, Hussenot, La Jarrige était parti également, Jacquemont était parti, hélas, c'étaient d'excellents éléments. On restait vraiment très peu. Alors, il y avait Anne-Marie Saussoy (Madame Hussenot), Hélène Charbonnier qui est devenu Hélène Joly et il y avait Luc Perdrieux (?)... On était très peu. Il a fallu reconstituer vraiment tous ces départs d'un seul coup, de La Jarrige et de Jacquemont, pour des raisons personnelles, et de Gignoux et Grenier. Ça a vraiment été une saignée terrible.

Gignoux et Grenier pour le service militaire, uniquement... Donc, pas définitivement.

Non, pas définitivement ; au contraire, Gignoux a continué, il n'était pas très loin, parce qu'il a dû faire ses classes à Saint-Cyr, comme élève officier, puis à Orléans. Il n'était pas très loin, il a maintenu des contacts avec nous, constamment, heureusement d'ailleurs. On a passé une année difficile, c'est à ce moment-là qu'on a monté *La Jalousie du Barbouillé*, quand on a remonté de l'ancien répertoire, puis on a créé de petites choses nouvelles.

On a continué. Au cours de l'année, ça s'est amélioré, on s'est un peu enrichi, on a créé un nouveau répertoire, on ne s'est pas tellement agrandi dans le personnel.

J'ai oublié de vous dire une chose importante, c'est que, quand je suis arrivé au Comédiens-routiers, Chancerel était en train de former une troupe féminine dans laquelle se trouvait un certain nombre de filles qui étaient bien, qui ont participé à la représentation de *La Compassion de Notre-Dame* à la salle Pleyel. C'était la première fois qu'elles rentraient. En 1933, oui, aux environs de Pâques. Nous avons alors récupéré pas mal de ces éléments-là, dont Anne-Marie Saussoy et Jacques Lénot et d'autres, mais c'est surtout ces deux-là qui ont travaillé avec nous. On a constitué cette troupe.

Les années 1929 à 1932 sont des années un peu particulières. C'est-à-dire que ce sont des éléments qui ne se destinaient pas du tout à la carrière dramatique, alors que les éléments qui sont venus, qui étaient là, comme Jacquemont, comme Gignoux, comme moi et d'autres, nous avions l'intention profonde de nous professionnaliser. Au départ, non. Des gens comme François Aubert²² comme Boutet, comme André Cruziat, comme Michel Richard avaient leur métier à côté. Michel Richard était dentiste, François Bloch-Lainé préparait le concours de l'Inspection des Finances, Boutet était avocat. Il y a donc une différence qui s'est produite en 1932. En 1932 on peut parler d'une autre expérience des Comédiens-routiers.

Ce qui n'empêche pas que les autres sont toujours restés fidèles. Que Michel Richard a continué à jouer avec nous ; que, avant de passer son concours, Bloch-Lainé participait beaucoup à notre travail ; que Boutet est venu pour une représentation beaucoup plus tard, en 1935 je crois. Cruziat également, Maurice Delancé qui avait fait partie de la première équipe et qui a souvent joué avec nous, mais pas dans une troupe permanente. Il y avait la troupe permanente et il y avait des éléments extérieurs qui venaient de temps en temps, pour certaines occasions, ou pour certains rôles.

En 1936, si mes souvenirs sont exacts, durant l'été 36, nous avons fait retraite au collège de Clères en Normandie. À ce moment-là Gignoux et Grenier étaient toujours au service militaire. Il y avait Joly, Hussenot, Anne-Marie Hussenot. Ils n'étaient pas encore mariés d'ailleurs. Il y avait Lénot, et Madeleine Barbulée qui est arrivée à ce moment-là. Je crois que sa première expérience a été le collège de Normandie. Et c'est au collège de Normandie qu'on a commencé à monter vraiment nos premiers gros spectacles, c'est-à-dire *Le Mariage forcé* de Molière avec les divertissements, avec Hussenot qui jouait Sganarelle, avec Châtelard qui jouait Pancrace. Il

²² François Aubert, comédien - ou Louis Aubert, orchestration musicale ? (DB)

y avait Yves Joly et Luc Perdrioux avec moi, et puis d'autres spectacles... Le gros morceau, c'était *Le Mariage forcé* et les divertissements.

Et Babar, le spectacle pour enfants ?

À ce moment-là, commence une chose importante, c'est que « Le Théâtre de l'oncle Sébastien » se lance à plein. Et on crée Babar, on fait connaissance avec Jean de Brunhoff et avec l'un de ses amis qui s'appelle Vallone. Ce n'était pas son nom réellement, c'était le Docteur Rousseau qui était musicien, qui est mort très jeune, comme Brunhoff, d'ailleurs. Ça a été une expérience très intéressante parce que c'était un spectacle qui reposait, comme les spectacles qui avaient été donnés à la salle Chopin, sur un scénario et sur une improvisation. Châtelard et Hussenot ont été tout à fait remarquables.

"Pouique" et "Lududu" étaient déjà nés ? C'est à dire Jean-Pierre Grenier...

Non, *Pouique* et *Lududu*²³ n'étaient pas encore nés parce qu'il n'y avait que Lududu dans Babar, Pouique existait par ailleurs. Il a toujours existé, Pouique. C'est un personnage qu'a créé Paul Froger : il a fait un masque qui lui ressemblait, et il a créé ce personnage de Pouique que Hussenot a repris par la suite et qu'il a développé. Il a alors changé de personnage, il a pris le personnage de Lududu pour le Babar. Grenier n'étant pas encore revenu du régiment.

Quant à moi, dans Babar, je n'avais pas un personnage type, je jouais le juge. Donc c'était un personnage épisodique, parce que dans tous les spectacles que nous avons, nous avons eu des personnages fixes qui était Sylvestre et qui était joué par La Jarrige et ensuite par Joly. Il y a eu plus tard, Pouique et Lududu, et il y eu L'Oncle Sébastien que j'ai joué plusieurs fois d'ailleurs.

Qui était le personnage de Léon Chancerel, à l'origine...

Oui, ça vient de très loin, ça vient d'avant les Comédiens-routiers : pendant longtemps dans Le "Théâtre de l'oncle Sébastien", le personnage central était l'Oncle Sébastien qui était surtout joué par Chancerel, que j'ai repris quelquefois, quand il n'était pas disponible, et qui est un personnage probablement très ancien. Il repartait d'un dessin qui avait été fait sur les *ex-libris* des livres de Chancerel et qui représentait son masque. Donc, la plupart de ses personnages portaient le demi-masque, Lududu portait le demi-masque, Pouique portait le demi-masque, Sylvestre non. Sylvestre était entièrement grimé ; et puis à côté de ces personnages fixes, il y avait, je le disais tout à l'heure, des personnages épisodiques qui étaient importants ; par exemple, le juge dans Babar ou le dompteur qui était joué par Châtelard ou Pifin que j'ai joué et qui était aussi un personnage très important. Donc, il y avait les deux, suivant le scénario. On avait une liberté très grande pour ces scénarios, mais parallèlement au théâtre de l'Oncle Sébastien, la compagnie continuait son travail de recherches, de répertoires, en 1934 ou 1935.

En 1936 peut-être... Nous sommes partis à Clères et Gignoux et Grenier sont revenus je crois en 1937. Ils ont dû revenir en 1937 et nous avons donc monté *Babar* sans eux et Gignoux a eu l'idée d'écrire un scénario avec Grenier.

Il avait déjà eu cette idée avant de partir au régiment, cela s'appelait *le Papillon Chinois* et c'est à ce moment-là que m'est échu une tâche très lourde que j'ai assumée jusqu'à la guerre, c'était la tâche de régisseur général et c'était une tâche qui était autrefois tenue par trois personnes importantes qui étaient Jacquemont, Hussenot et La Jarrige. Et tout à coup cette charge s'est trouvée sur mes épaules et c'était une charge un peu pesante mais qui m'a beaucoup appris, qui

²³ *Oui, Monsieur le Maréchal ou le serment de Pouique le glouton et Lududu paresseux*, publié par Léon Chancerel, Arthaud, 1940. (DB)

consistait à coordonner tout, à régler les répétitions, les erreurs des répétitions, à régler le travail manuel parce qu'il fallait tout fabriquer ; c'était d'ailleurs une des choses importantes de la compagnie de nous apprendre, de nous obliger à travailler des deux mains. Mais c'était un peu accaparant parce que Chancerel aimait beaucoup les décors. Il aimait beaucoup les masques bien faits, il aimait beaucoup les costumes bien faits et ça c'était une très lourde charge. On faisait quand même appel à des personnes extérieures, pour les costumes notamment. La troupe avait à charge de tout faire, un peu trop... Tout faire, parce qu'elle continuait parallèlement l'apprentissage, par exemple les leçons de gymnastique.

C'est très difficile de parler d'une journée des Comédiens-routiers parce qu'on peut parler d'une journée dans des périodes calmes. Dans les périodes calmes, on pouvait dire que certaines journées commençaient par des leçons de gymnastique à Neuilly chez un professeur qui était très compétent d'ailleurs. Puis faire de la diction, mais aussi travailler des mains pour fabriquer des masques pour des accessoires. Les accessoires nous prenaient beaucoup de temps, peindre les décors. Vous voyez, quelquefois fabriquer les décors, Yves Joly était très compétent pour ça, c'était un très bon menuisier, et puis les répétitions... Les répétitions nous accaparaient... Alors le travail fondamental du comédien, on le fait un peu sur le tas... peut-être un peu trop sur le tas. Il a fallu improviser, on était peu nombreux, on montait de gros spectacles, on faisait des tournées très importantes, très longues quelquefois alors c'était un pari à prendre. On continuait à faire des études et dans ce cas-là c'est très difficile... D'ailleurs, après mon diplôme d'études supérieures de droit public, j'ai été forcé d'abandonner, je n'ai pas pu faire mon second diplôme pour le doctorat.

C'était très lourd... Gignoux d'ailleurs aussi n'a pas continué quand il a eu la licence. Il y a une année où j'ai pris deux mois. Chancerel d'ailleurs n'était pas content du tout. J'ai pris deux mois pour passer mon premier diplôme de doctorat. Mais, à part ça, mon temps était entièrement accaparé par les Comédiens-routiers. J'ai oublié de vous dire qu'il y a eu des personnes importantes quand même dans notre formation. On était formé par Chancerel mais on s'est formé entre nous aussi et je crois que ce serait injuste d'oublier Chancerel dans cette aventure là parce qu'il était très important. Mais il serait également très injuste d'oublier l'autoformation, l'autodiscipline des Comédiens-routiers qui était très forte. C'était un groupe très soudé, pas facile, on avait des caractères tendus quelquefois, mais cela n'empêche pas que ça a duré longtemps. Et même des gens qui se sont éloignés de nous comme Jacquemont, comme La Jarrige... Il n'y a jamais eu de ruptures totales. Moi, dans ma formation personnelle, Jacquemont a joué un très grand rôle, d'abord parce qu'il habitait à côté de Sciences-Politiques, donc j'étais tout le temps fourré chez lui. Il m'emmenait chez les disquaires. Il a un peu contribué à ma formation culturelle parce que vous savez quand on sort du bac, bac philo, ça vous forme un petit peu. Le droit ne forme pas beaucoup. Sciences-Po un peu plus, mais la culture, finalement, je l'ai acquise aux Comédiens-routiers. Jacquemont surtout était très important...

Ce que Jacques Copeau préconisait, c'est-à-dire vraiment une formation totale de l'acteur et une formation culturelle également...

Je crois que la formation culturelle était importante alors... Chancerel a continué à faire des conférences et la formation la plus importante que nous ayons connue alors, vraiment typique, régulière et sérieuse, a été le collège de Normandie parce que les horaires étaient très fixes. On ne travaillait absolument pas aux décors, aux costumes, aux répétitions le matin. C'était la formation de gymnastique, formation d'acrobatie, formation d'improvisation. Les matinées étaient consacrées à ça. Peut-être que cela a été notre moment le plus important, le collège de

Normandie. Et puis l'après-midi était consacrée à la préparation du *Mariage forcé* et à la préparation des autres pièces qui allaient avec le *Mariage forcé*, la préparation de *Babar*.

C'était un stage assez fermé, on avait un objectif, c'était de produire des spectacles. Alors, dans ce stage il y a eu une chose importante qui m'a beaucoup appris, qui a beaucoup appris à Gignoux, quoiqu'il n'ait pas été dans ce stage parce qu'il était au service militaire, c'étaient les soirées ; toutes les veillées ont été consacrées à la culture. Chancerel nous faisait des lectures, nous apprenions à faire des lectures de pièces ou des lectures de poèmes. Et je dois dire que j'ai beaucoup appris là, j'ai beaucoup appris non seulement par Chancerel, mais par moi-même, pour lire devant les autres, pour prendre cette attitude. D'ailleurs cela m'a habitué plus tard à devenir un peu conférencier.

Est-ce qu'il y avait d'autres intervenants que Chancerel ? Je sais qu'il y avait Jean Dasté, pendant un moment qui est venu pour faire de l'enseignement...

Ah oui, j'ai oublié Jean Dasté. C'est cela ; il faut remettre les choses en place, et revenir très en arrière : quand je suis venu aux Comédiens-routiers, pour *La Compassion de Notre-Dame*, Dasté avait été invité à jouer Judas, qu'il avait fort bien joué d'ailleurs, et à ce moment-là j'ai pris contact avec lui et il nous a servi de moniteur d'expression corporelle. C'était très important. Donc si vous voulez, dans les années 1933-1934 Dasté était très présent. Il a été également très présent dans les premiers spectacles de l'Oncle Sébastien de la salle Chopin. Il faisait Piaf, le cheval enchanté. Je me souviens très bien, et quand je suis rentré du service militaire, Dasté a repris son travail de comédien, à droite et à gauche.

Il a fondé une compagnie avec Jacquemont en 1935...

Oui, et avec André Barsacq, mais on a toujours conservé des contacts étroits, avec Dasté d'ailleurs. J'ai logé dans son appartement pendant tout le mois de septembre, parce qu'on s'était lié d'amitié. Donc Dasté a continué à jouer un rôle important mais moins important à partir de 1935-1936. On l'a revu, mais il ne jouait plus.

Et vous aviez des instructeurs, en quelque sorte, au Collège de Clères, ou c'était vraiment entre vous ?

Michel Richard est venu nous voir, mais on ne peut pas dire qu'il était instructeur. Il a amené des gens avec lui qui assistaient à nos répétitions, qui nous voyaient un peu travailler. Mais qui n'ont pas été là pendant tout le temps. Ils sont venus une huitaine de jours. Par contre, il y a eu une rencontre importante qui a été faite au Collège de Normandie. C'est que les Comédiens-routiers belges sont venus travailler pendant huit jours. Ils travaillaient parallèlement, mais on a pris contact à ce moment-là avec les Comédiens-routiers belges, dont les frères Huisman²⁴ qui ont joué ensuite un grand rôle en Belgique. Didi Maillon (?) et d'autres. En 1936, Grenier et Gignoux reviennent du service militaire.

Il y a une tournée en Allemagne peu après...

C'est un peu plus tard. Je ne me souviens pas si Grenier et Gignoux étaient de la tournée en Allemagne. Je ne crois pas. On est parti en tournée en Allemagne avec *Le Mariage forcé* et avec des bribes de [inaudible] qu'on avait monté à la salle Pleyel sous le nom du *Jeu de la vie et de*

²⁴ Jacques et Maurice Huisman, créateurs des comédiens routiers en Belgique. (DB)

la mort. On est parti en Allemagne avec cette troupe de Châtelard, Hussenot, moi, Yves Joly, Lénot et Anne-Marie Hussenot.

Et Madeleine Barbulée qui venait de se joindre à vous

Madeleine Barbulée, Sylvain Dome (?), c'était la troupe constituée.

Et cette tournée en Allemagne, vous pouvez nous en dire quelques mots...

Oui, cette tournée c'était un peu, comment je pourrais dire, c'était délicat. C'était en 1937 je crois, donc c'était la pleine époque de l'expansion du nazisme. On était un peu sous le contrôle des Jeunesses hitlériennes. Finalement, c'était une tournée organisée par une Française, mais certainement en contact avec... On a joué cinq fois, on a été très bien reçus, on a joué à Cologne, à Düsseldorf, à Wiesbaden, à Hanovre. Je ne me souviens plus, il y a un autre pays...

C'était une des rares tournées à l'étranger que vous ayez faites. Les tournées, c'était essentiellement en France...

Et c'est la seule tournée importante d'ailleurs.

En Suisse aussi, je crois...

Oui, en Suisse. Gignoux et Grenier étaient revenus du service militaire, et c'est à ce moment-là que s'est constitué le fameux duo *Pouique et Lududu*, avec Grenier et Hussenot. À un certain moment d'ailleurs, Châtelard a pris le rôle de Pouique. Je me souviens encore qu'il l'a joué fort bien. On a monté alors beaucoup de spectacles pour L'Oncle Sébastien, sur des scénarios de Gignoux et de Chancerel. Chaque année on a monté au moins deux spectacles de Molière (inaudible ?) et *Les Fourberies de Scapin* que nous avons emmenés en Suisse, notamment. Il a fallu alors étendre la troupe, on a fait appel. Est rentré dans la troupe Guy Pascal qui a joué Léandre et on a fait appel à un élément du conservatoire, dont je ne me rappelle plus le nom, qui était un garçon charmant d'ailleurs mais évidemment dans un style de jeu très différent du nôtre. C'est là que nous avons vu tout à coup que les Comédiens-routiers avaient acquis un style à eux...

Et puis alors, il y a eu la grande, grande expérience, la formidable expérience, la plus importante de notre vie ; c'est l'exposition de 1937. Alors là c'était l'explosion, le désir des organisateurs de 1937 que ce soit la classe "femmes, enfants, familles", que ce soit la classe théâtre avec Cognat²⁵ etc. Tout le monde voulait des spectacles. Il n'y avait pas seulement les agriculteurs... Il n'y avait personne pour donner des spectacles. Il y avait qui ? Il y avait les Comédiens-routiers puis deux ou trois troupes. On a joué partout, sur le pont Alexandre III, on a joué à la Porte d'Italie où on avait un centre. On a créé un centre à la Porte d'Italie construit pour nous. On a joué à la Porte Maillot où il y avait le centre agricole. On a joué pour les classes "femmes, enfants, familles" avec Babar. On a joué partout, partout ... On a joué tous les jours, c'était de la folie. À ce moment-là, le retour de Grenier et de Gignoux nous a été extrêmement précieux. Évidemment la troupe tout à coup avait une importance et une force qu'elle n'avait pas encore.

Vous avez même obtenu toutes sortes de médailles, de décorations, de récompenses...

²⁵ Raymond Cognat, décorateur, critique d'art. (DB)

Oui, je dois avoir des médailles d'or, je ne sais pas quoi... Donc si vous voulez, la grande, grande période des Comédiens-routiers a été 1937. Là, on s'est lancé à bloc. Alors, on a construit pour nous le centre dramatique de la Porte d'Italie qui a été détruit depuis, qui était intéressant et que nous avons occupé parce que nous avons un local. Le local permanent qui a duré très longtemps parce qu'il n'a été abandonné qu'à la guerre.

Rue Victor Noir à Neuilly ?

Rue Victor Noir à Neuilly qui était vraiment une maison très très belle pour les répétitions pour les fabrications et puis nous avons occupé parallèlement le centre de la Porte d'Italie, nous avons les deux et ils étaient un peu éloignés l'un de l'autre, c'était encore la course...

C'était un centre construit selon les rêves de Chancereel, exactement comme il l'avait souhaité...

C'était un centre absolument circulaire, le théâtre lui-même était circulaire et entouré d'ateliers et de secrétariats qui étaient des cellules situées autour de ce cercle.

Henri Cordreaux, l'exposition de 1937 a donc été une période très active pour les Comédiens-routiers. On peut même dire qu'elle a été un tremplin pour les deux années qui ont suivi...

Des années très actives parce qu'on avait du répertoire et il y avait peu de troupes qui avaient ce répertoire mobile ; c'est-à-dire qu'on était capable de jouer à l'intérieur, à l'extérieur sur des tréteaux volants, n'importe où. On était vraiment très facile à déplacer. Cela n'empêche pas qu'il a fallu aussi pendant cette période pour la classe... Je ne me souviens plus... Celle que dirigeait Cognat, l'exposition était divisée par classes : classe enfants, familles, classe théâtre...

Classe jeunesse aussi...

Oui c'est ça... Cognat dirigeait la classe théâtre et alors il a fallu monter un grand spectacle et c'est à ce moment-là que nous avons monté *la Guerre Picrocholine*. C'était une grosse affaire décorative très importante et avec les représentations presque quotidiennes qu'il y avait et la préparation de ce spectacle, c'était énorme... Alors on a fait quand même appel à des concours extérieurs. On avait déjà fait appel à des concours extérieurs avec Pierre Sonrel par exemple, qui avait fait le décor de *la Coupe enchantée* de La Fontaine. C'était un ami de Léon Chancereel. On avait travaillé ensemble pour *la Guerre Picrocholine*. On a fait aussi beaucoup appel à Édouard Bertin qui était le grand constructeur de décors pour la Comédie Française. Il nous avait beaucoup aidés et c'était la période capitale de notre existence, celle qui nous a lancés. Après ça, il y a eu une autre expérience, il y avait plusieurs choses aux Comédiens-routiers : il y avait une troupe large qui peut-être devait comprendre douze personnes. Et puis il y avait une troupe étroite qui gagnait de l'argent. Finalement c'était une troupe de cinq garçons qui pouvaient aller partout et qui pouvaient faire du music-hall. Alors il y a eu l'ABC, Bobino, l'Européen, les cinémas. Faire les attractions de cinéma, c'est épuisant mais enfin cela rapportait de l'argent et il fallait faire bouillir la marmite, parce que cela coûte très cher tout ça et Chancereel avait beaucoup financé. Il y a eu des subventions et après il a fallu un peu voler de nos propres ailes. C'est à ce moment-là que, vraiment, nous nous sommes professionnalisés un certain nombre d'entre nous.

C'était tout nouveau le music-hall...

C'était tout nouveau...

En 1937 vous n'aviez jamais été invité ?

Jamais, jamais, on a commencé en 1938 et ça nous a lancé et la guerre a interrompu tout cela.

À la faveur de quelles circonstances, le music-hall ?

Un coup de culot de Châtelard. Il avait entendu dire que Mitty Golding qui dirigeait l'ABC passait des auditions tous les vendredis soir. Je ne sais pas quand se renouvelaient les spectacles mais il consacrait un soir à auditionner des troupes, des gens qui venaient et on est arrivé avec une frousse terrible. On s'est dit : qu'est-ce qu'on va faire dans cette galère ? On a donné *La Jalousie du Barbouillé*, on a donné [inaudible], on a donné des pantomimes, et puis, à la fin, on a été surpris d'entendre Golding dire : [inaudible] Et ça été lancé comme ça. À la fin de la première représentation [inaudible] parce que vous savez les représentations des music-halls sont assez extraordinaires ! on ne répète jamais ensemble, c'est vraiment improvisé et c'est après le premier spectacle qu'il classe les trucs, et qu'il fait les critiques. Il ne nous disait rien à nous et on lui a demandé ce qu'on faisait. Il a répondu : [inaudible]. Ce qui était une chose absolument [inaudible] Après ça, on a fait Bobino avec les Fratellini, on a fait l'Européen, avec des vedettes qui ont toutes disparu. Il y avait Rina Ketty qui n'a pas duré. Le public de L'Européen était terrible, et on a fini avec Marcelle Bordas qui était une chanteuse qui chantait *La femme à barbe* et là, ça a marché aussi. L'Européen, c'était très dur. Et puis on a fait toutes les attractions de variété. On est allé au festival de l'eau à Liège. On est allé à Marseille, et c'est au moment où on était à Marseille que la guerre est arrivée.

Et, jusque-là, les Comédiens-routiers avaient toujours été une troupe amateur. Comment est-ce que vous gagniez de l'argent, comment est-ce que le centre fonctionnait ?

C'est difficile de parler de troupe amateur. Tout ça c'est ambigu, c'est très ambigu. La marge entre professionnalisme et amateurisme était difficile à établir. À partir du moment où des gens passent leurs journées, du matin au soir, à travailler, à faire des spectacles, à jouer des spectacles, il est difficile de parler d'amateurisme, au sens un peu péjoratif du terme. Je n'ai pas du tout d'intention péjorative vis à vis du théâtre amateur qui nous a beaucoup apporté. Mais c'était notre vie, on avait franchi le pas. À partir du moment où j'ai abandonné mes études de droit, abandonné des stages d'avocats plus ou moins fumistes, que je faisais [inaudible]. Mais le premier contrat signé entre nous tous date de la fin 1938.

Et les tournées que vous faisiez auparavant, dans toute la France, elles avaient été payées ? Comment cela se passait ?

Elles étaient payées, cela venait au fond commun, c'est-à-dire qu'on était en répétition, on ne payait jamais nos repas, les repas étaient pris en commun. Nous étions complètement défrayés pendant le travail ; à partir de 1938, par contre, on recevait nos cachets, plus des défraiements si on voulait aller manger au restaurant, pour ne pas être accaparés par ce boulot de faire la tambouille.

Et ces tournées, elles s'adressaient à quel public avant, je veux dire avant 1937, les tournées que vous faisiez dans toute la France, c'était un public scout, éventuellement ?

Oui, c'était tous ceux qui avaient envie de nous faire venir, évidemment. Il y en avait dans le milieu scout, beaucoup c'est exact, et ça constituait une clientèle. Mais cette clientèle allait

s'élargissant. C'est toujours la tâche d'huile du bouche à oreille. Je ne pourrais pas vous dire exactement, parce que si je me suis beaucoup occupé de la régie, de la mise en scène, du jeu, je me suis très peu occupé des relations avant, avec les gens qui *[inaudible]*. C'était davantage le travail de Châtelard. Mais à partir de 1937, le public s'est considérablement élargi, puisque le music-hall a évidemment été un tremplin. Un tremplin d'autant plus intéressant que financièrement c'était bien payé, et ça permettait à la troupe d'avoir plus d'aise.

Et vous êtes resté donc comédien interprète, régisseur, chef d'atelier aussi, j'ai lu jusqu'en 1939...

Oui, jusqu'en 1939.

Il y a donc Marseille, la mobilisation...

Oui, et nous sommes rentrés d'urgence parce qu'il y avait mobilisation partielle.

Vous étiez en tournée à Marseille ?

Oui, on était en tournée, et après ça il y a eu une mobilisation générale. Je dois vous dire qu'il y a quelqu'un, à ce moment-là, qui remplaçait un peu Chancereau pendant un certain temps pour des mises en scène. C'est George Douking qui a travaillé avec nous pendant six ou sept mois, et il était avec nous d'ailleurs en tournée. Quand on était à Marseille, il remplaçait Hussenot qui avait été pris par quelque chose d'autre. Douking venait du théâtre Montparnasse. Il avait toujours travaillé avec Gaston Baty. C'était un des fidèles de Baty. Il a eu d'ailleurs un centre dramatique à la guerre.

Alors, en 1940 Gignoux et moi-même sommes faits prisonniers et nous avons été dans deux camps. Deux camps parallèles qui étaient situés en Silésie. L'un s'appelait l'Oflag 8 F, l'autre l'Oflag 8 G je crois, quelque chose comme ça. Pendant deux ans, on a travaillé chacun de son côté, on entendait parler l'un de l'autre mais peu. Vous savez, il n'y avait pas de communication entre les camps. Et au bout de la deuxième année, les deux camps ont fusionné et donc nos 2 troupes ont fusionné complètement. J'avais une troupe qui était très bonne, lui aussi avait une troupe très bonne.

Après, il y a eu dislocation à nouveau et Gignoux est parti dans le Nord de la Pologne avec ma troupe et moi je suis parti dans le Sud de la Pologne avec sa troupe. Il y a eu un chassé-croisé complet. Alors on a monté beaucoup de choses en captivité. Je montais un spectacle toutes les trois semaines à peu près. C'était considérable ! Et puis dès que nous nous sommes retrouvés avec Gignoux, il avait déjà fait une expérience de marionnettes dans son premier camp ; alors là nous avons beaucoup poussé l'expérience des marionnettes qui a eu un énorme succès et après ça je suis reparti dans le Sud de la Pologne avec un spectacle préparé par Gignoux. C'était complètement abracadabrante cette histoire-là : un Noël qu'il avait écrit et qui est une chose admirable, très très belle.

Mais Gignoux a fait cinq camps différents je crois, vous aussi vous avez beaucoup voyagé comme ça ?

C'est-à-dire que les premiers camps ont duré très longtemps. Celui de Weidenau où il est resté un petit peu plus de deux ans, le mien encore un peu plus. Nous nous sommes retrouvés ensuite à Mährisch-Trübau dans l'ancienne Tchéquie, la Tchécoslovaquie. Puis ensuite il est allé dans le Nord de la Pologne et moi dans le Sud de la Pologne ; puis je suis parti avec mon camp

retrouver un énorme camp qui s'appelait l'Oflag 4 D et qui se trouvait en Saxe. Après ça, il y a eu la débâcle allemande et nous avons été trimbalés de camp en camp...

Mais le théâtre était une chose naturelle... Spontanément vous avez fait du théâtre dès que vous êtes arrivés là-bas...

Alors là c'était une expérience d'éducation populaire extraordinaire. Je peux dire, je peux certifier que si les gens n'avaient pas eu la formation qu'ils avaient en éducation populaire avant, il n'y aurait pas eu ce qu'il y a eu dans les troupes. Il y avait des orchestres extraordinaires, il y avait des universités extraordinaires, il y avait des troupes de théâtre très bonnes, vraiment on a trouvé spontanément un milieu très riche.

D'ailleurs, il y a eu une expérience prodigieuse... Le premier camp que nous avons fait, on a été, si vous voulez, regroupés, d'abord à Melun puis à Meaux dans la prison, puis ensuite on s'est trouvés à Drancy dans l'horrible camp de Drancy qui était à moitié démoli. On s'est retrouvé à ce moment-là entre officiers et hommes de troupe et cela a été une expérience très très intéressante. Et nous nous sommes dit qu'il fallait faire quelque chose et nous avons réuni des tables sur la... je ne sais pas si vous connaissez Drancy, dans cette immense esplanade et on s'est mis à improviser, à faire des choses avec d'autres camarades que j'ai retrouvé parmi les hommes de troupes que je connaissais.

Donc une action spontanée collective...

Spontanée. Alors là on a connu quelque chose d'extraordinaire : ce sont les Arabes. Les Arabes qui prenaient des tuyaux de chauffage qui en faisaient des flûtes traversières, qui prenaient des bidons et qui tapaient dessus, qui dansaient... C'était vraiment prodigieux ; alors là, la découverte de l'éducation populaire chez les tirailleurs Algériens, Tunisiens ou Marocains a été pour nous une révélation. Dans la journée on faisait des spectacles en plein air et le soir spontanément se formaient des espèces de groupes, c'était l'équivalent d'un feu de camp... Vraiment c'était la misère, on ne mangeait pas, on n'avait rien à manger, on avait la dysenterie, les conditions d'hygiène étaient déplorables et pourtant il y a eu une vitalité culturelle prodigieuse. Je ne peux pas comparer avec celle qu'il y a eu ensuite dans les Oflag qui a été une chose merveilleuse. Alors dans l'Oflag 8 F que j'ai fait, il y avait eu cent officiers mais il y avait cent hommes de troupe. Il n'y a jamais eu aucune différence dans ce camp entre les uns et les autres. Si j'avais envie de prendre un comédien, un acteur, un rôle chez les hommes de troupe, je le prenais. S'ils avaient besoin de moi pour une mise en scène ou pour un spectacle qu'ils montaient, je le faisais. Vous voyez, c'était très riche de ce point de vue-là. Je dois dire que le milieu de captivité, surtout au début parce que c'était un besoin vital, un besoin essentiel, ça été très fort.

Les Allemands ne s'opposaient pas à ces activités quotidiennes ?

Ah non pas du tout, pas du tout... Les barbelés, les sentinelles, les miradors... Vous faites ce que vous voulez. Et on fait deux appels par jour, vous ne vous évadez pas parce que s'il y a évasion, alors...

On faisait ce que l'on avait envie de faire mais en principe il y avait extinction des feux le soir. En réalité, on se débrouillait toujours pour se retrouver dans une cabane, dans une salle dans laquelle on pénétrait par des troupes d'ailleurs ; ils s'en foutaient complètement du moment que l'on ne s'évadait pas.

Donc quand vous avez lancé cette activité théâtre, vous n'étiez donc pas seul à lancer ce mouvement ?

Non, voilà ce qui s'est passé... Quand on arrivait à l'Oflag 8 F à Wahlstatt en Silésie, l'officier le plus ancien dans le grade le plus élevé, qui était un colonel charmant d'ailleurs, qui nous a beaucoup aidés dit : *[inaudible]*. Alors, il y avait un garçon qui était bibliothécaire de métier et qui s'est proposé. L'université ? Bon il y avait un doyen de la faculté de Strasbourg, donc il l'a pris, et puis qui veut s'occuper du théâtre ? Moi je n'ai pas hésité, j'avais 25 ans, je me suis dit : si je ne le prends pas quelqu'un va le prendre (rires)...

Quand on a été à Mährisch-Trübau il y a eu jonction des états, il y a eu deux patrons si vous voulez, il y a eu Gignoux, il y a eu moi ; comme cela faisait un peu désordonné d'être deux, il y a un camarade, qui s'appelait Caillet (?) qui était un administrateur épatant, un très bon comédien mais qui n'était pas du tout metteur en scène... On lui a donné le pouvoir et c'est lui qui est venu nous représenter vis-à-vis des... Mais quand il s'agissait de mettre en scène, c'était ou Gignoux ou moi.

Mais combien de temps êtes-vous resté avec Gignoux ?

Un an.

Un an... Et pourquoi précisément les marionnettes à ce moment-là essentiellement ?

Parce que c'était une idée ... *(inaudible)*

D'ailleurs j'ai joué dans ses spectacles lui a joué dans les miens. Mais parce qu'il avait une expérience auparavant avec Vanbordeau²⁶ et cela avait eu un succès énorme ; on avait sculpté les marionnettes dans des pieds de lit. Un jour, il y a eu Scapini qui était le ministre des prisonniers de guerre ; il est venu au camp ; alors il y a eu une manifestation terrible ; c'était Vichy vous savez. Alors le camp a été pendant trois jours en ébullition, on refusait l'appel, ça été un désordre épouvantable. Alors les Allemands pour nous punir ont interdit le théâtre mais ils n'ont pas interdit les marionnettes, alors on s'est rabattu sur les marionnettes ; nous avons monté à ce moment-là *Le mariage forcé* et *La farce de maître Patelin*. Alors cela a été notre première grande expérience de marionnettes ; ensuite on a monté, au moment où le camp s'est disloqué, *le Noël des anges* que Gignoux avait écrit ; alors moi je suis parti avec tout le matériel et toute sa troupe et lui... Il y a eu Romain Simon qui a joué avec nous pendant pas mal de temps, notamment dans cette période difficile où Gignoux et Grenier étaient au service, où Jacquemont et La Jarrige étaient partis, Romain Simon a tenu une place importante et il se débrouillait pas mal comme comédien. Puis ensuite quand Gignoux et Grenier sont revenus, on avait moins besoin de lui mais son frère, un frère plus âgé, est venu travailler avec nous pendant pas mal de temps. Alors donc, il serait difficile d'omettre la famille Simon. Il venait de Nancy comme Madeleine Barbulée du même groupe, JEC signifie Groupe des Étudiants Catholiques probablement. *[Jeunesse étudiante chrétienne- NDLR]*

C'était un organisme très important. Le père Mendicourt²⁷ a joué un rôle d'éducation populaire non négligeable, loin de là. Il connaissait très bien Léon Chancerel et comme les Routiers étaient ses amis, on était reçu là-bas de façon excellente. Et puis alors je l'ai surtout connu parce que j'ai beaucoup travaillé avec lui pendant la guerre et après la guerre, on s'est vu souvent.

Et en 1938 d'ailleurs, Léon Chancerel était allé à Nancy monter Une passion de Jeanne d'Arc je crois ou Une mission de Jeanne d'Arc... avec la JEC mais sans les Comédiens-routiers...

²⁶ Cette personne n'a pu être identifiée.

²⁷ Cette personne n'a pu être identifiée.

C'est possible ; sans les Comédiens-routiers. D'ailleurs nous avons participé, et Hussenot notamment, à des expériences extérieures assez fréquemment, c'est comme cela que nous avons appris notre métier d'ailleurs.

Donc, nous revenons en 1945, Henri Cordreaux : la guerre se termine, vous rentrez en France...

Alors évidemment, on ne peut pas dire que la dernière année était suractive sur le plan théâtral, d'ailleurs on crevait de faim, il faisait froid, il y avait des bombardements, par conséquent l'éclairage se coupait à tout moment et puis j'ai l'impression que les gens n'avaient plus beaucoup envie de théâtre. Et après quand on a été mis à la forteresse de Kolin et puis ensuite quand on a été mis dans ce camp de misère de Zeitag²⁸ (?) il n'était plus question de faire du théâtre, d'ailleurs on n'avait pas la force d'en faire à ce moment-là. Et puis on est rentré de captivité, on s'est retrouvé très vite avec Gignoux et très rapidement celui-ci a eu l'idée de remonter *Le mariage forcé*. Alors on avait un copain qui avait un théâtre, c'était Jacquemont. On peut dire que Jacquemont a été formidable à ce moment-là. Il nous a ouvert tout grand ses bras, tout grand ses possibilités de travail car le Studio des Champs Élysées avec ses annexes représentait une force prodigieuse et Gignoux et moi en avons beaucoup profité à ce moment-là. Alors il nous a accueilli, et nous avons décidé de monter avec les camarades de captivité que nous avons pu réunir, avec les musiciens de captivité que nous avons pu réunir, on a refait dans les mêmes dispositions, de la même façon qu'en captivité *Le mariage forcé* et *La farce de maître Patelin* au Studio des Champs Élysées.

Avec une compagnie ; vous aviez fondé une compagnie...

Non, non pas du tout, c'était avec les camarades de captivité que nous avons réunis. "Le théâtre de l'Oflag". Et c'est après qu'est venue là-dessus l'expérience des marionnettes des Champs Élysées avec Gignoux, Jacques (?) Morel, Yvette²⁹ et moi et avec le couple Granger (?). Alors on a monté deux spectacles ; quatre pièces : *Hortense, couche-toi là* avec des chants et de la musique, une espèce de chose très marrante faite avec un musicien connu en captivité, Pierre Philippe³⁰, qui nous avait toujours accompagné et qui a été un des créateurs des *Frères Jacques* on peut même dire la cheville essentielle des *Frères Jacques*. Puis il y avait Lorca, *Le petit retable de Don Cristobal*, il y a eu *Hortense couche-toi là*, *La jalousie du barbouillé* et *Les mariés de la Tour Eiffel*, surtout *Les mariés de la Tour Eiffel*. On avait tout combiné autour de ça, Cocteau était ravi et enfin les marionnettes qui ont joué *Les mariés de la Tour Eiffel*. Cela a très très bien marché et on a surtout fonctionné en Belgique, on s'est installé à Bruxelles pendant un mois, on a rayonné tout autour. Puis nous avons joué au Noctambule, il y avait une critique excellente.

Avec quel genre de marionnettes ?

Marionnettes à gaine faites avec les moyens du bord. Puis on a monté un spectacle avec une espèce de truc satirique sur la rue, l'inauguration d'une plaque commémorative, une sorte d'improvisation. On a remonté *Le mariage forcé* puis un *nô* japonais qui avait été adapté par Maurice Clavel. (Description visuelle de la marionnette). Le visage a été créé par Gignoux, elle mesure environ 2 mètres 50. Et Gignoux a été nommé à ce moment-là au Centre dramatique de l'Ouest en Bretagne et on s'est disloqué.

²⁸ Ce lieu n'a pu être identifié.

²⁹ Yvette Cordreaux, épouse d'Henri. (DB)

³⁰ Pierre Philippe, pianiste et compositeur. (DB)

En 1949 ?

Oui, et moi peu de temps après, je suis parti en Afrique, en Algérie où je suis resté onze ans.

Donc la compagnie des marionnettes des Champs-Élysées a duré deux ans, deux années où vous n'avez fait que ça. Vous avez été nommé instructeur ?

Trois ans. On avait une très grosse activité d'éducation populaire, on a monté beaucoup de spectacles de plein air et cela a été une grande aventure. Cela bouillait en France à ce moment-là. Tout le monde avait envie de quelque chose. Si on voulait faire des stages, on avait qu'à appuyer sur un bouton, c'était comme en Algérie plus tard, tout le monde arrivait, on n'avait pas de problème. Tout le monde avait envie de ça.

Comment avez-vous été nommé instructeur spécialisé dans l'art dramatique en 1946 ? Dès 1945, dès votre retour...

Je ne sais pas très bien... Dès 1945, Gignoux et moi. Notre nomination date de septembre 1945 ; c'est assez extraordinaire d'ailleurs. Je ne sais pas, c'est peut-être par Chancerel, c'était dans l'air. Il y avait des gens comme ça et on a demandé à Gignoux et à moi si on voulait être conseillers d'éducation populaire.

Mais est-ce qu'on avait eu vent de votre travail dans les camps de prisonniers ? Cela c'était su ?

Oui cela se savait. Il y avait une femme qui était bien, qui a toujours été à l'éducation populaire et qui s'appelait mademoiselle Guillaume, elle avait le rang d'administrateur civil et elle avait le nez, elle savait déceler les gens. Puis il y avait un chef de service qui venait de la guerre et qui s'appelait Bayen qui était professeur à l'université. Il était directeur à ce moment-là. Il avait été très en cheville avec Rouvet, avec Crocq quand il était à l'Oflag 4 D et c'est lui qui avait eu l'idée de faire appel à Crocq et à Rouvet comme instructeurs et c'est probablement comme ça que lui est venue l'idée, aussi soufflée par d'autres, de prendre Gignoux, Cordreaux et Joly. Nous étions trois, et même Hussenot et André Bellec. Mais Hussenot et Bellec n'avaient pas le feu sacré. Bellec était préoccupé par la formation de son quatuor et Hussenot et Grenier avaient fondé une troupe.

Gignoux a débuté définitivement en 1949-1950 et moi j'ai pris un congé en 1951 pour convenances personnelles et je suis parti en Algérie.

Et vous pouvez nous parler un peu de cette période entre 1945 et 1950 où vous avez été instructeur, ce que vous avez fait en France, ces stages ?

Cela a été un éblouissement pour moi. On découvrait tout à coup des possibilités extraordinaires qui reposaient sur certaines exigences de travail et en même temps sur un public de stagiaires tout venant qui pouvaient être aussi bien des gens qui avaient de l'instruction que des gens qui étaient très frustrés.

Vous avez appelé ça des stages de réalisation ?

Il y avait plusieurs choses. C'est Gignoux qui a combiné tout ça. Au début, on nous a laissé barboter. On nous a dit : *[inaudible]* c'était très bien. L'administration nous a réunis un jour au

centre éducatif de Saint-Cloud et on a décidé par nous-mêmes comment s'organiser. Il y avait alors les instructeurs d'art plastique qui n'étaient pas très nombreux et qui ont formé un groupe. Il y avait les instructeurs de danse folklorique qui ont aussi formé un groupe. Et il y avait les instructeurs de théâtre qui ont formé le gros groupe et c'est Gignoux qui a pris la tête de ce groupe. Enfin c'était l'organisateur. Ce n'était pas prendre la tête, c'était organiser.

À ce moment-là on a dit - c'était un peu une utopie qui s'est révélée juste - on va former des stages qui s'échelonnent. On va former des stages de premier degré où on réunit le tout-venant et où on va détecter des gens valables. Et si cela intéresse ces gens, on les réunit pendant un mois d'été et on monte des grands spectacles, ce sont les stages de second degré, les stages de réalisation. Et si l'on a envie de se perfectionner, on fera des stages avec les arts plastiques pour les décors et les costumes de théâtre, avec les musiciens on fera des stages jumelés. On a essayé très vite, cela a été ma grande joie à Alger surtout, de faire des stages qui ne soient pas enfermés sur les arts plastiques, sur la musique, sur l'art dramatique mais d'essayer de faire des stages pluridisciplinaires. C'était très important. Alors ces stages de troisième degré et qui étaient plus courts, étaient axés sur une chose bien déterminée : le décor ou comment monter une tragédie grecque en utilisant la formation chorale, ce qu'était la formation chorale parce que les gens l'ignoraient totalement et ils continuaient de l'ignorer d'ailleurs... Et puis comment la musique pouvait s'introduire, ça c'était le troisième degré. Alors ça a duré, ils sont restés sur ce découpage pendant très longtemps ; moi je les ai quittés parce que je suis parti en Algérie mais finalement en Algérie j'ai continué un peu ce même travail.

Mais vous travailliez donc avec André Crocq essentiellement, Jean Rouvet et puis aussi une femme je crois, Lucette Chesneau ?

Lucette Chesneau, qui était en art plastique, et Pierre Hussenot, le frère d'Olivier, ont participé à tous nos stages sauf le premier. On n'a pas eu de plasticien dans notre premier stage. C'est venu petit à petit dans l'introduction des arts plastiques. Avec Lucette Chesneau j'ai travaillé ici, j'ai travaillé en Algérie puis j'ai travaillé après mon retour d'Algérie à la Sainte-Baume³¹ quand on a remonté des spectacles.

Elle était plasticienne. Dans des stages de longue durée, on consacrait la matinée à des disciplines un peu séparées, c'est-à-dire que moi je pouvais faire de l'expression corporelle ou de l'improvisation et ensuite ils allaient dans son atelier faire de l'art plastique. Dans la journée, on travaillait ensemble pour la réalisation des spectacles.

Les centres que nous avons eus au début étaient en piteux état mais c'était bien, cela correspondait tout à fait à l'esprit que nous avions en captivité... Après ça, ça été la construction des CREPS, ces espèces d'objets staliniens qui ne correspondaient pas du tout à notre goût avec une discipline bête... Au départ, on était libre dans des lieux un peu clochards mais qui étaient bien pour nous. Pour le stage de longue durée, il y a eu Saint-Cloud et Marly, et pour les stages de longue durée, il y a eu Clairelande qui a duré très peu de temps et Romagne puis Terrenoire dans lequel je suis allé pendant deux ans...

Terrenoire c'est Saint-Étienne, Romagne c'est Poitiers et Clairelande, Riom.

Puis il y avait Phalempin où je ne suis jamais allé mais Rouvet y allait souvent dans le Nord, puis dans le Midi où Pierre Hussenot à beaucoup travaillé, à Boulouris.

Vous avez monté de gros spectacles alors avec tous ces stagiaires...

Oui de très gros spectacles. Le premier que nous avons monté avec Gignoux et Rouvet. C'était ma première expérience, c'était en 1946, il fallait avoir du culot, c'était *Bataille de la Marne*

³¹ Chaîne montagneuse entre Bouches-du-Rhône et Var ; présence d'un sanctuaire dédié à Marie-Madeleine ; dans les années 1960/1970, lieu de stages organisés par Jeunesse et Sports. (DB)

d'André Obey, parce qu'on voulait utiliser le chœur le plus possible. Le second spectacle que l'on montait, Rouvet n'était plus avec nous car il avait monté un spectacle à Phalempin. Pendant la seconde année, on a monté avec Gignoux encore à Clairelande, dans le parc de Clairelande cette fois-ci, *Le songe d'une nuit d'été* dans l'adaptation de (inaudible) qui est une adaptation que j'aime beaucoup car elle est très populaire.

En 1948, j'ai volé de mes propres ailes, et avec quelle joie ! Crocq montait *Le songe d'une nuit d'été* dans le texte, si je peux dire, de Shakespeare mais adapté par je ne sais plus qui, et moi je montais *Les oiseaux* d'Aristophane. Je ne connaissais pas le centre de Romagne et quand je suis arrivé, Crocq, qui le connaissait, m'a dit : *[inaudible]* ; il y avait un chêne admirable avec un tronc énorme et des branches partout. Lucette Chesneau a imaginé une sorte de podium qui entourait l'arbre et tout, à partir de là, se faisait dans l'arbre. Et on a monté pendant un mois. Je les ai obligés à improviser les gestes, à improviser les mouvements et j'ai tout basé sur le chœur des oiseaux. Dans ce stage-là, les matinées ont toujours été consacrées à la formation générale, tout le temps, le chant, la musique, la danse. Les après-midis, par les répétitions et les soirées par les veillées. Cela a toujours été notre organisation de stage. Matinées la technique si je peux dire, les après-midi les répétitions et le soir les veillées culturelles.

Est-ce que vous appliquiez exactement l'enseignement de Chancerel ? Ou est-ce que vous aviez appris d'autres choses pendant votre captivité ?

On a appris énormément par nous-mêmes, la technique de la lecture, la technique du conte. Puis j'ai eu la joie de monter *Les oiseaux* et d'avoir des stagiaires de qualité. J'ai eu Roger Planchon dans ce stage-là, j'ai eu Jean Bouise, Alain Motet, les gens que j'avais découverts à Lyon au cours de petits stages à qui j'ai demandé s'ils voulaient venir à Romagne pour monter *Les oiseaux*, ils sont donc venus et cela a été épatant. Une partie du spectacle a d'ailleurs été improvisée de façon très astucieuse par Planchon. Et cela a été pour moi une très grande joie et peut-être la chose la plus intéressante que j'ai montée. L'année d'après on est allé à Houlgate où il a plu pendant 31 jours, nous avons monté dans des conditions abominables, et nous nous sommes repliés dans un gymnase pour monter *Huon de Bordeaux* d'Alexandre Arnoux. Toujours avec Lucette Chesneau et ça a été un spectacle très intéressant. Et cela a été mon dernier grand stage en France. Gignoux n'a pas remonté de spectacles d'éducation populaire après *Le songe d'une nuit d'été* ; en revanche il venait dans tous nos stages et faisait un peu fonction de coordinateur. Il est venu à Houlgate la première année. Il avait monté une pièce de Tolstoï, il est venu à mon stage et à celui de Crocq. Il assurait une certaine coordination et après ça, il est parti pour la Bretagne.

Tout s'est arrêté avec le Centre dramatique de l'Ouest finalement...

Oui pour lui et pour moi, pour une autre raison, c'est que je n'ai jamais digéré la fusion de l'éducation populaire avec les sports. J'ai opposé une inertie totale puis j'ai eu la chance de faire des stages en 1947, 1948, 1949 et 1950 en Algérie, de prendre contact avec un patron qui était formidable dans un pays où il n'y avait pas eu la fusion avec les sports.

Dès 1947 vous étiez allé en Algérie ?

Oui, j'étais allé faire un stage avec Rouvet à Chercell puis je suis revenu plusieurs fois. J'ai monté *La paix* d'Aristophane, quelle joie ! C'est un spectacle qui a marché là-bas de façon fantastique avec des stagiaires qu'on avait réunis. J'allais plusieurs fois en Algérie. J'y allais pour des stages de premier degré, pour prendre contact avec des gens, pour les former et pour

détecter ceux qui étaient intéressés. Pour prendre contact également avec les meilleurs éléments du théâtre amateur parce que le théâtre amateur était très, très fort en Algérie.

Il y avait déjà le CRAD³² et j'ai travaillé pour eux pendant un an. Leurs orientations politiques et artistiques ne correspondaient pas aux miennes alors j'ai demandé à Charles Aguesse qui était le patron du service de la jeunesse et de l'éducation populaire de me reprendre avec lui. Donc, j'ai repris mes fonctions d'éducateur d'éducation populaire.

Donc si je résume, à partir de 1947 vous faites différents stages en Algérie, à Alger chaque année donc en 1947, 1948, 1949...

C'est ça. Je fais des tournées avec ma femme, avec un petit spectacle à deux qui était fait comme celui que l'on avait fait avec Gignoux pour *Le mariage forcé* et j'ai fait un spectacle-conférence sur Molière et les comédies ballets qui a très bien marché. Alors on a fait l'Oranais, l'Algérois, le Constantinois accompagnés par les inspecteurs de la jeunesse qui étaient très compétents.

Toujours pour l'éducation populaire, je profitais de ces séjours, de ces tournées professionnelles pour prendre contact avec ce qui se faisait de mieux dans le théâtre amateur. Il y avait une très bonne troupe à Alger. Et il y en avait plusieurs. Il y avait une très bonne troupe à Constantine, la Compagnie de l'orangerie qui existe toujours, je crois, et puis une très bonne troupe à Oran.

Et qu'est-ce qui a fait qu'en 1950 tout à coup vous décidez de vous installer là-bas ?

Parce que je n'étais plus du tout d'accord avec cette espèce de chose hybride qui s'appelait "la Jeunesse et les Sports", c'est pour cette raison essentielle. Je ne trouvais plus ma place et on m'avait envoyé en mission en Algérie, je n'y étais pas allé volontairement. J'ai eu le béguin, le coup de foudre car j'ai trouvé des gens inventifs et je me suis dit que c'était là que j'allais m'installer.

Et qu'est-ce que cela avait changé pour vous cette fusion, pratiquement ?

Pratiquement on était très inféodé du point de vue financier, du point de vue des subventions tout ça. On était très inféodé à la direction des Sports, c'était très marqué.

Et ils ne vous étaient pas aussi favorable qu'auparavant l'autre direction...

Non ils s'en moquaient complètement. La chose qu'il faut bien noter c'est que quand la direction de la jeunesse et de l'éducation populaire a été créée, il y a eu des inspecteurs départementaux et des inspecteurs principaux qui tous venaient de l'éducation populaire. Quand il y a eu fusion avec les sports, ils sont tous, ou presque, à 95% venus des sports ; 5% venant de l'éducation populaire. Et les inspecteurs qui venaient des sports n'ont eu de cesse de mettre la main sur tout. Donc, le mal ne s'est pas fait d'en haut, mais il s'est fait d'en bas, au niveau départemental et provincial. Tandis qu'en Algérie j'ai eu affaire à des inspecteurs qui étaient de l'éducation populaire. Et en France, au début, il en était de même. Après cela ils ont organisé des concours où il s'agissait de bien connaître la longueur de la piscine olympique... Des administrateurs souvent bornés. Certains disaient : *[inaudible]* ne sachant absolument pas ce que pouvait être l'éducation populaire. Ils nous voyaient faire du théâtre, de la musique, des tableaux... Pour eux, c'étaient des "arts d'agrément".

J'ai connu cette période quand je suis revenu d'Algérie, contraint et forcé par les événements, mais j'avais acquis suffisamment d'autonomie pour ne rien accepter de ce qui n'était pas

³² CRAD : Centre régional d'art dramatique d'Alger, dirigé par Geneviève Baïlac, instructrice d'art dramatique. (DB)

considéré comme extérieur à mes possibilités. J'avais acquis une telle autorité, une telle autonomie qu'on m'a laissé tranquille.

Mais vous avez quand même décidé de partir, en 1950. Vous aviez un point de chute, là-bas, vous saviez exactement ce que vous alliez y faire

Le premier point de chute, ça a été le CRAD, mais je n'y gagnais plus rien parce que la jeunesse et les sports ne me payaient plus ...

Le CRAD. C'était l'un des centres régionaux d'art dramatique créés sous l'impulsion de Chancerel ?

C'est cela, c'est Barthès qui a été le plus grand coordinateur de l'affaire, mais l'idée première était de Chancerel. Alors il y a eu un CRAD à Rennes qui a été l'amorce du CDO³³, il y a eu le CRAD d'Alger qui est resté CRAD jusqu'au bout

Qui était dirigé par Geneviève Baïlac ?

Le plus grand apport du CRAD d'Alger, ça a été la troupe arabe, une très bonne troupe qui était dirigée par Mustapha Gribi à laquelle appartenaient des gens comme Hamed (?) comme Kamel³⁴ (?) (*suivent trois noms arabes impossibles à transcrire*) comme Mohamed Boudiaf qui plus tard a été l'un des grands chefs du FLN, des gens vraiment très bien et une troupe épatante. Alors on a fait une tournée commune avec eux au Maroc avec la troupe Arabe et la troupe Française. Toujours sous l'égide du CRA : ça été notre dernière expérience mais une belle expérience au Maroc et cela m'a permis d'avoir des copains du théâtre Arabe tout à fait formidables, qui m'ont beaucoup servi après.

À partir de là, je me suis dit que cela ne collait pas et j'ai demandé à l'un de mes camarades, qui est et est resté un excellent comédien, qui était Jean Rodien, de rentrer en contact avec Aguesse pour lui demander s'il pouvait faire une "taupe" de l'éducation populaire en Algérie, s'il ne pouvait pas nous donner des crédits pour payer ma femme comme comédienne. Rodien n'avait pas de problème puisqu'il était instructeur de la jeunesse et de l'éducation populaire, donc il était payé. Puis pour me reprendre comme instructeur et de me donner de l'argent pour payer un autre comédien donc pour payer deux comédiens, Yvette et un autre comédien et Aguesse a accepté. Il nous a donné des petits crédits, il nous a permis de travailler au Centre éducatif d'El Riath dans des conditions difficiles au début, puis de mieux en mieux puisqu'il nous a fait construire un chalet. Cela m'a permis de recruter un de mes anciens adjoints qui était Jean-Pierre Ronfard, qui a ensuite passé l'agrégation de lettres et qui pendant deux ans a été mon second en Algérie. Alors lui était payé comme comédien ou bien il a été nommé comme instructeur, je ne me souviens plus...

Et j'ai lu que vous vous étiez occupé d'un centre culturel inter-facs ?

Non ce n'est pas moi. Il y avait trois troupes à Alger : le CRAD, puis il y a eu un concours de théâtre amateur, et Nazet a été président du jury. Moi aussi je faisais partie du jury et le CRAD a présenté *Les plaideurs*, qui était un excellent spectacle ; le théâtre de la rue qui était dirigé par Grandjean a donné un excellent *Barbier de Séville* ; et le centre culturel inter-facs qui était

³³ CDO : centre dramatique de l'Ouest. (DB)

³⁴ Habib Réda ? Mustapha Kateb ? (*hypothèses de la relectrice*)

dirigé par un garçon qui était professeur d'université et de lycée et qui s'appelait Georges Sallet³⁵ et qui avait monté avec André Acquart (qui ensuite est devenu l'un de mes décorateurs principaux en Algérie puisqu'il a fait la plupart de mes spectacles), qui ont monté à eux deux un spectacle qui m'a ébloui. Ce n'était pas très bien joué, parce que c'était monté un peu de bric et de broc, mais c'était génial sur le plan du décor et sur le plan des intentions : c'était *Monsieur de Pourceaugnac*. Les trois troupes ont donc participé à un concours de théâtre amateur et c'est comme ça que j'ai connu Georges Sallet en 1952. Georges Sallet a pris ensuite le pseudonyme de Gilles Sandier, critique dramatique qui est mort maintenant. Ce théâtre inter-facs m'a permis de connaître très tôt, lors de mes premiers séjours en Algérie Acquart et Barbara Acquart qui vivaient là-bas car Acquart était pratiquement algérois. Il a donc travaillé pour moi et a été un collaborateur extraordinaire.

Et c'étaient les trois seules troupes que l'on trouvait à Alger ?

Oui, à Alger ; mais il y avait une troupe à Oran et une troupe à Constantine. La OAJ (?) à Oran, il y en avait peut-être d'autres mais finalement elles se retrouvaient. Les compagnons du (mot inaudible) regroupaient aussi bien des éléments de culture française que des éléments de culture arabe.

Alors mon rôle était, à partir de 1952, parce qu'entre 1950 et 1952 j'ai continué à faire des stages pour l'éducation populaire sans être payé par eux, j'étais payé par le CRAD, mais, à partir de 1952, j'ai été payé par l'éducation populaire. J'ai repris mon statut d'instructeur CTP, je ne sais plus très bien ce que cela signifiait, conseiller technique et pédagogique. Et je suis tombé en Algérie sur une équipe d'instructeurs tout à fait extraordinaire. Il n'y avait pratiquement pas l'équivalent en France. Que ce soit pour le cinéma, pour le théâtre, pour les arts plastiques et pour des tas de domaines, c'étaient des instructeurs tout à fait étonnants. Et cela a été une très grande force. On était très soudé, très lié, beaucoup plus lié. L'Algérie n'est pas la France, on se connaît tous...

Avec le patron de l'éducation populaire en Algérie qui s'appelle Monsieur Aguesse on a établi une sorte de contrat. Je lui ai demandé de me donner les possibilités d'avoir une troupe de quatre personnes autonomes et susceptibles de parcourir toute l'Algérie, qui serait rattachée à l'éducation populaire d'une part et, d'autre part, à titre de compensation, que je fasse de temps en temps des stages, par exemple à Noël, à Pâques et peut-être au début des grandes vacances et que je n'interrompe pas mon travail d'éducation populaire. Une sorte de lien permanent entre mon travail de directeur de l'équipe théâtrale qui était une équipe professionnelle et mon travail d'instructeur d'éducation populaire. Et je crois que cela a très bien marché, d'abord parce qu'il y avait là-bas une équipe d'instructeurs tout à fait étonnante, que ce soit pour le cinéma, le théâtre, les arts plastiques, pour la danse ou pour la musique... C'était une équipe qui marchait très bien et qui a fait un travail profond en Algérie. Et nous travaillions en Algérie sans distinction avec tous les milieux ; milieux Pieds-Noirs, milieux algériens et sans aucune distinction politique, nous avons toujours été très bien admis. Ce travail-là s'est fait de 1952 à 1960, 1961 et cela a commencé à devenir très difficile vers la fin quoique nous avons toujours pu travailler.

Puis au début, cette troupe qui était une troupe entièrement française et qui comprenait ma femme notamment, s'appelait l'équipe théâtrale de l'éducation populaire d'Alger. En réalité, c'était l'équipe théâtrale d'Alger. Et petit à petit on a pris ma femme pour les concours du conservatoire d'Alger. Elle y allait régulièrement et un jour elle a détecté une fille qui était une pied-noir toute jeune qui est venue avec nous et qui s'est montrée une excellente comédienne. Elle a aussi détecté un garçon qui s'appelait Japhar (?) qui était un très bon comédien et qui

³⁵ Georges Sallet, *alias* Gilles Sandier (note de la relectrice).

avait passé le concours. Elle m'a demandé de prendre ce garçon, il est alors entré dans ma troupe et il a été le premier élément arabe qui est venu, puis d'autres sont venus et suivant les spectacles que l'on avait à monter, il y avait cette troupe permanente qui a été de 4, de 5 puis de 6 personnes et autour de cette troupe permanente, quelquefois, on montait des spectacles plus importants comme un spectacle de Plaute où l'on faisait appel à des comédiens généralement arabes qui venaient à cette occasion là et que nous pouvions rémunérer. Mais cela s'est fait petit à petit et n'a pas pu se faire du jour au lendemain car il fallait être admis et ne pas s'imposer. Et quelle a été ma grande surprise en pleine guerre d'Algérie de voir tous les...

Vous avez débuté donc en 1954, deux ans après la création de la compagnie...

C'est ça. Alors pendant ces deux années nous avons parcouru tous les petits bleds d'Algérie depuis Tebessa, La Calle³⁶ et Soukaras - c'est-à-dire la frontière tunisienne- jusqu'à Tlemcen qui est à la frontière marocaine, depuis Alger jusqu'à Biskra. Nous avons parcouru tous les petits bleds, les plus insignifiants, on jouait dans des salles de bistrot, dans des préaux d'école...

On était peu nombreux, donc on ne coûtait pas cher, les défraiements ne coûtaient pas cher car on avait des défraiements assez mobiles qui étaient très bien adaptés, donc cette troupe pouvait se déplacer partout et même jouer dans des grands théâtres : la Sainte-Borde (?) à Alger, comme l'opéra d'Alger, l'opéra d'Oran, l'opéra de Constantine, le plus joli théâtre que j'aie jamais connu, un théâtre admirable. Malheureusement la guerre qui nous a surpris quand nous étions en tournée dans les Aurès, nous a empêchés de nous déplacer autant et nous avons commencé à moins nous déplacer, nous nous sommes beaucoup repliés sur le travail des comédiens, qu'ils viennent d'Alger, d'Oran, de Constantine. Nous nous sommes plus appuyés sur le travail pédagogique d'acteur. Je ne dirais pas d'éducation populaire mais des acteurs qui sont devenus ensuite après l'indépendance les pivots du théâtre professionnel arabe.

Nous dépendions de l'éducation populaire pour le salaire, pour les subventions, le service d'éducation populaire en Algérie qui n'avait jamais fusionné avec les sports, était un élément extraordinaire de la formation culturelle d'Algérie et qui était un service qui était admirablement admis par les Pieds-Noirs et par les Algériens.

On faisait toujours un stage à Noël, on faisait généralement un stage à Pâques et quelquefois même un stage de réalisation avec des amateurs cette fois-ci. Plus tard, on a découvert que le mois de juillet était un mois admirable pour faire un stage en plein air sur une plage, à Zeralda, qui donnait une atmosphère extraordinaire. On pouvait travailler le matin, le soir, la nuit, c'était vraiment prodigieux et à partir de ce moment-là on a encore étendu notre activité éducative et de démonstration. Michèle Clergue, qui était une amie et qui était une collaboratrice aussi, avait monté un petit théâtre d'été à Bouisseville à côté d'Oran et chaque année avec des éléments français qui venaient de métropole, des éléments Pieds-Noirs et arabes, elle montait une petite série de spectacles dans son petit théâtre d'été, qui était en plein air, et qui marchait très bien et des liens se créaient comme ça dans ce petit théâtre qui était décentralisé aussi. Il y avait vraiment une activité culturelle formidable.

Tout le monde était mélangé apparemment, tous les publics étaient mélangés...

Oui et lors de l'inauguration du théâtre d'Orléansville qui s'est faite au pire moment de la guerre d'Algérie, c'est-à-dire au moment où il était en train de se résoudre, nous avons fait un stage dans lequel il y avait deux instructeurs arabes, deux instructeurs français. Les instructeurs arabes montaient des spectacles en langue arabe et dans ces spectacles il y avait des Pieds-Noirs

³⁶ La Calle : El Kala aujourd'hui. (DB)

et l'un de nos camarades, Kaki³⁷, qui était un grand metteur en scène Algérien, a monté un spectacle arabe en arabe avec tout le stage. Le stage comprenait soixante personnes et il y avait trente Pieds-noirs et trente Algériens. Au pire moment de la guerre. La grosse différence c'est que nous ne pouvions plus nous déplacer aussi facilement, mais on se déplaçait quand même. On a eu des ennuis avec l'OAS les derniers temps et nous avons été forcés de fuir d'Algérie. Et c'était une erreur, on aurait pu se replier à Orléansville où se trouvaient tous nos camarades et où il n'y avait aucun problème. Mais enfin, à Alger nous avons été menacés un soir de représentations. On avait monté un spectacle sur *Les milles et une nuit* sur *Shéhérazade*, l'OAS n'a peut-être pas bien vu ça, surtout qu'il y avait des acteurs et des musiciens Arabes parmi eux, et nous avons été menacés. On nous a mis dans l'avion...

Vous avez dû partir immédiatement ?

Immédiatement et pendant plusieurs mois je n'ai plus eu de salaire, parce que le recteur d'Alger a très mal pris la chose et c'est finalement le service d'éducation populaire ou ce qu'il en restait en France notamment Mademoiselle Guillaume et Monsieur Nazet qui m'ont récupéré.

Donc j'ai repris mon travail d'éducation populaire en posant bien des jalons à savoir ce que je faisais. Je faisais des grands stages ou des petits stages mais je ne faisais pas de bricolage comme les inspecteurs départementaux et principaux voulaient imposer. J'ai donc continué à préserver mon autonomie, protégé en cela par Mademoiselle Guillaume et Monsieur Nazet puis Monsieur Bricchet qui était le patron, et plus tard par Maheu aussi, qui m'a laissé assez libre de faire ce que je voulais. Et un beau jour quelqu'un m'a contacté en me disant qu'il savait ce que j'avais déjà fait en Algérie avec une petite troupe qui ne coûtait pas cher et qui se déplaçait facilement : il voulait faire la même chose en Afrique. Alors j'ai répondu : *[inaudible]*. Ils ont insisté.

L'une des collaboratrices qui s'appelait Michèle Clergue³⁸ m'a demandé de faire l'Afrique ; on a donc fait une petite tournée comme ça avec ma femme et Michèle Clergue et avec un autre comédien que j'avais recruté et qui était canadien, avec un régisseur. Nous sommes partis exactement comme on est parti en Algérie, c'est-à-dire avec peu de bagages et très autonomes. On faisait les grandes villes comme Abidjan, Lomé et Cotonou mais on faisait également, par à coup, Abomey, Gagnoa, Daloa, Dabou³⁹ et quelquefois des tous petits bleds comme Mang (?) Génie (?) Korobo (Côte-d'Ivoire), qui sont des bleds moyens à cette époque-là de l'année.

La première tournée était en Côte-d'Ivoire, Dahomey et Togo. On ne l'appelle plus Dahomey mais le Bénin maintenant. C'étaient trois pays où l'alphabétisation est assez poussée. Il n'y avait donc pas trop de difficultés, avec un spectacle très varié. On avait fait ça pensant qu'on pouvait atteindre tous les publics, avec un spectacle de contes, un peu de comédie italienne, quelque chose qui puisse être accessible au public. Puis, l'année d'après, nous avons recommencé pour cinq pays, le Niger qui était très difficile car il y avait moins d'alphabétisation, le Mali avec une alphabétisation presque nulle, la Côte d'Ivoire, la Haute-Volta...

C'étaient des tournées longues. Puis ces tournées m'ont permis d'être connu des gens qui étaient sur place, qui s'occupaient de problèmes culturels. J'ai été appelé à maintes reprises, surtout à Abidjan, à Bouaké qui dépendait un peu d'Abidjan, puis plus tard à Yaoundé pour faire des stages importants. C'étaient généralement des stages destinés à des comédiens qui se

³⁷ Abderrahmane Kaki : acteur, dramaturge, metteur en scène algérien. (DB)

³⁸ Michèle Clergue, instructrice art dramatique. Retour en France en 1962, instructrice nationale (décès en 1975). (DB)

³⁹ Abomey (Bénin), Gagnoa, Daloa, Dabou (Côte-d'Ivoire). (DB)

professionnalisait et l'équipe de Yaoundé, par exemple, est l'une des meilleures que j'aie aidé à former. Ce n'était pas moi le formateur en titre, c'était Doché (?) moi j'y allais pour faire des stages, pour réaliser un spectacle.

À la fin de la seconde tournée je suis resté en stage à Bouaké, la troupe est repartie et je suis resté à Bouaké.

Il n'y avait pas la barrière de la langue en Afrique ?

En Afrique, avec les comédiens que j'ai eus, jamais. Ils étaient des gens extraordinaires. Et j'en ai un actuellement qui est, si l'on veut, d'origine paysanne très simple et qui passe un doctorat à Paris sur le Mvet⁴⁰ qui est un conte populaire africain. Il a fait des adaptations de Mvet en français. Non : aucune barrière de langue en Afrique et ni en Algérie.

C'était l'éducation populaire française qui vous envoyait là-bas ?

Non, c'était le ministère des Affaires étrangères mais à la demande des pays. C'est ça qui était important, c'est que j'ai toujours dépendu non pas de l'ambassadeur qui était sur place, et avec lequel j'avais quelquefois de très bons rapports, comme à Yaoundé, mais j'avais toujours des rapports avec les autorités locales. J'ai également été envoyé en mission, mission extraordinaire à laquelle je ne m'attendais pas, une mission d'ethnologue presque, au Gabon avec un ethnomusicologue qui est mort et qui était très bien, qui s'appelait Pierre Sallée. Il avait fait un travail énorme au Gabon et vivait au Gabon. Il était gabonais et il m'a fait connaître le Gabon d'une façon extraordinaire.

J'ai eu envie de m'installer à Abidjan, cela ne fait pas de doute, Abidjan me tentait beaucoup. J'ai fait une mise en scène importante à Abidjan, j'ai monté *La Béatrice du Congo* qui est un peu l'équivalent de *Jeanne d'Arc*, une pièce de Bernard Dadié qui est un auteur ivoirien. C'était un peu grâce à des amis comme Mademoiselle Guillaume ou comme Monsieur Brichet, que j'ai pu faire ces missions en Afrique. On a conservé mon poste de conseiller d'éducation populaire mais j'étais dans une situation privilégiée.

Je passais une partie de l'année en Afrique et je passais également une bonne partie de l'année à faire travailler en France, à maintenir des liens notamment avec un organisme qui s'appelait « Éducation et vie sociale » et qui était dirigé par Nazet. Puis j'avais un camarade, Michel Philippe, que j'avais connu quand il était tout même et qui s'est mis à monter des spectacles assez loufoques à travers la France, des spectacles de plein-air extraordinaires. Il m'a appelé notamment pour une mise en scène qui restera le plus beau fleuron de ma vie et qui s'appelait *Ivanhoé* avec 40 chevaux et comme je suis cavalier j'ai vraiment eu tous les plaisirs du monde. J'ai fait une mise en scène équestre et je n'en ai plus fait depuis et cela a été mon grand chagrin parce que c'était un spectacle équestre extraordinaire. Grâce à ce Michel Philippe, j'ai pu monter comme ça des spectacles, soit à Fougères, soit dans le Berry, soit à Poitiers.

Dans le cadre de l'éducation populaire et dans le cadre professionnel à partir de 1968, il y a eu une sorte de déclic pour nous et nous sommes rentrés en contact, Yvette et moi, avec des musiciens de musique ancienne : musique médiévale et musique du début de la Renaissance. Pendant cinq ans nous avons travaillé en professionnels, avec mon fils aussi, sur des spectacles qui s'en allaient comme ça dans toutes les églises romanes à travers la France et même l'Espagne.

J'ai arrêté très tard, au moment de ma retraite en 1978 exactement.

⁴⁰ Le Mvet est une tradition orale africaine produite par des peuples d'Afrique centrale. (DB)

HENRI CORDREAU

II

Après 1945

**Les instructeurs nationaux spécialisés
Jeunesse et Sports / L'Algérie / L'Afrique**

Par Franck Lepage.

Version non corrigée par l'auteur

HENRI CORDREAU

19/06/1994
Par Franck Lepage.

Version non corrigée par l'auteur

Franck Lepage : Henri Cordreaux, quelles circonstances vous ont-elles amené à Jeunesse et Sports au début ?

Henri Cordreaux : Il n'y a pas de "Jeunesse et Sports" au début ! C'est cela le problème. Et c'est compliqué. Il n'y a pas de "haut-commissariat", ni rien de tout cela : on revient de captivité, on nous propose un travail à Gignoux et à plusieurs, dans un service qui s'appelait "service des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire"

Je crois que c'était "de culture populaire"

De culture "populaire" même ! Cela a été tenté par Guéhenno, et puis finalement ils l'ont orienté vers l'éducation populaire. C'était un service complètement autonome rattaché directement au ministère de l'Éducation nationale et qui n'avait RIEN, mais RIEN à voir avec les sports. Absolument rien.

Et nous sommes rentrés dans cette maison, nous avons pris l'autobus qui était marqué "jeunesse et éducation populaire", qui n'a jamais été marqué "Jeunesse et Sports, ni haut-commissariat" de quoi que ce soit. Cela a été une tromperie... et, pendant les cinq premières années nous sommes partis sur cette lancée et nous avons fait un travail vraiment formidable, qui a été continué plus tard parce qu'il était fait sur cette lancée. La Jeunesse et les Sports a récupéré ce service, mais ce service existait avant, bien avant.

C'est la force de l'idée qui a fait qu'il a pu durer ?

Absolument. Cela continue mal, mais enfin il y a eu des gens comme Crocq qui ont continué longtemps, et qui aurait continué s'il n'avait pas eu un pépin cardiaque. Plusieurs ont continué. Il y a eu Jacques Vingler à Besançon... il y en a eu quelques-uns comme cela qui ont commencé après nous mais sur la même lancée.

Lorsque vous dites : "on nous a demandé, à Gignoux et à moi", qui vous a demandé ?

Je n'ai jamais su. Un beau jour, Gignoux avait été contacté par Bayen qui s'occupait à ce moment-là de la culture populaire. Bayen avait deux camarades de captivité, que j'ai connus d'ailleurs en captivité aussi : André Crocq et Jean Rouvet. Comme il avait une grande confiance en eux, il leur a demandé de venir travailler avec lui, et en même temps cela s'est branché sur d'anciens prisonniers qui étaient Gignoux et moi. C'est donc parti de ces quatre-là, auxquels se sont joint - très peu d'ailleurs - d'autres instructeurs qui étaient déjà en place ... une espèce d'héritage... pas de Vichy si vous voulez, mais plutôt de mouvements d'éducation populaire qui existaient déjà, comme Charles Antonetti, Lucette Chesneau, Pierre Hussenet...

Y a-t-il eu des problèmes relationnels entre ceux d'entre vous qui revenaient des camps et ceux qui avaient travaillé à Jeune France par exemple ?

Non aucun. D'ailleurs Jeune France c'était surtout Pierre Schaeffer et Maurice Jacquemont avec qui j'avais d'excellents rapports.

Charles Antonetti prétend que l'ambiance n'était pas si bonne que cela. Il déclare qu'il était le seul qui n'était "ni officier, ni catholique, ni amateur".

Mais nous n'étions pas amateurs ! Quand la guerre s'est déclarée nous avions un contrat professionnel comme comédiens. J'ai encore ce contrat. Il ne s'agit pas de théâtre amateur. Parlons de théâtre amateur si vous voulez en captivité... Rouvet et Crocq venaient d'avantage du milieu amateur, d'ailleurs ils se sont beaucoup formés en captivité. Gignoux et moi nous venions d'un milieu professionnel.

Mais ce clivage amateurs / professionnels représentait-il un problème ?

Absolument pas.

Ce sont les professionnels des syndicats qui ont été redoutables. Redoutables ! Ils ne voulaient pas entendre parler du théâtre amateur.

Comme nous représentions peu ou prou le théâtre amateur, évidemment il pouvait y avoir des étincelles. Mais par contre, comme nous avions une activité professionnelle parallèles - que ce soit les marionnettes des Champs-Élysées, que ce soit des troupes que l'on montait, nous n'avions aucune difficulté à nous entendre avec les professionnels, et d'autre part, nous avions des responsabilités auprès du théâtre amateur, très importantes puisque nous étions destinés à former les cadres du théâtre amateur.

Non, pour ce qui est d'Antonetti, c'est difficile à dire, mais il y a eu une jalousie certaine. Il ne s'est pas senti en confiance avec nous. Il ne s'est pas intégré. C'était même assez dur. Je le sais bien car il allait travailler en Algérie très souvent de 1947 à 1952, et pendant un stage il avait déversé auprès des inspecteurs sa bile contre nous. Il y a eu quelque chose... Par contre avec Lucette Chesneau et Pierre Hussenot, qui étaient des instructeurs d'art plastiques, il n'y a eu aucun problème.

Avec Antonetti cela a été difficile. Gignoux m'a confié un jour qu'il était désespéré avec lui. Gignoux avait eu un moment des fonctions de coordination des instructeurs, jusqu'à ce qu'il soit nommé directeur du Centre dramatique de l'Ouest ; avec Antonetti, cela n'a jamais pu.

Il faut dire que les stages de second degré c'est nous qui les avons commencés. Là-dessus il ne peut y avoir aucun doute. Le premier stage de second degré, c'est-à-dire de réalisation, a eu lieu à Clerlande dans le Puy-de-Dôme, à côté de Riom, en août 1946. C'est dire si c'était tôt. Nous sommes rentrés de captivité au mois de juin 1945, nous avons fait notre premier stage avec Léon Chancerel en juillet-août 1945, et nous avons été nommées en septembre 1945.

À partir de septembre 1945, on a commencé à travailler avec les normaliens, et on a commencé à repérer un tas de gens. Gignoux m'a dit : "si on réunissait tous les gens qui sont bien ? On lance une convocation, on leur dit que l'on va se rendre à Clerlande pour monter *Bataille de la Marne* d'André Obey". On est arrivés au Centre éducatif de Clerlande en se demandant : "est-ce qu'il va venir quelqu'un ?" Et ils sont tous venus.

Il y avait aussi beaucoup de jeunes militaires, des gens qui faisaient leur service, et des gens comme Chombart de Lauwe, comme d'autres qui avaient participé à Uriage, avaient eu l'idée de faire une formation artistique pour les jeunes sous-officiers. On avait fait des stages avec ces gens-là. Eux ont répondu à bloc. On a eu comme cela trente stagiaires. Le choix de Gignoux de

Bataille de la Marne était excellent parce que cela repose surtout sur un travail de chœur. Le chœur, le coryphée est prépondérant. Il y a des personnages qui viennent par là-dessus : le chauffeur de taxi de la Marne, la femme qui représente la France, etc. C'est une assez belle pièce, bien construite, mais qui, en dehors bien sûr de deux ou trois personnages importants, ne faisait appel à aucun talent spécial et qui pouvaient très bien être tenus par des amateurs.

Nous avons donc fait notre premier stage de réalisation là. À partir de là, on a construit à plusieurs, dont surtout des instructeurs d'art dramatique, des instructeurs de danse, des instructeurs de musique et des instructeurs d'arts plastiques, à organiser cet ensemble. Les instructeurs d'arts plastiques étaient particulièrement partie prenante, et on a décidé de faire des stages à plusieurs degrés. D'abord des stages de huit jours, de premier degré, aux vacances de Noël, de Pâques, etc., des stages de second degré qui étaient des stages de réalisation, de quatre semaines obligatoirement, dans lequel étaient mêlés plusieurs moments : le moment de formation personnelle (gymnastique, chant, expression corporelle, improvisation), des après-midi entièrement consacrés aux répétitions, et des soirs entièrement consacrés à la culture générale, c'est-à-dire lecture de textes, de pièces, de contes proposés par les uns et par les autres. Tout le monde y passait. C'était la structure du second degré.

Le troisième degré est venu presque aussitôt. Comme notre collaboration avec les arts plastiques était excellente, on a décidé de faire des stages courts de huit jours combinés théâtre et décoration, et intitulés "décoration théâtrale". Sur un sujet, sur une pièce donnée. On en profitait pour aller tous les soirs à un spectacle. On a vu le *Soulier de satin* que montait Jean-Louis Barrault, etc.

Voilà les structures qui ont été mises en place lors d'une réunion des instructeurs sous la direction de Melle Guillaume qui s'occupait de nous à la direction de la jeunesse et de l'éducation populaire. On a mis en place les structures. Elles ne nous ont été imposées par personne. Tout est venu de la base. Cela est extrêmement important à dire. C'est nous ; et d'ailleurs ils nous l'ont dit carrément : ils nous ont dit "nous n'avons pas de projet, il faut que "on fasse avec vous". On l'a fait. Et c'est ce projet qui a continué pratiquement jusqu'à maintenant.

Aviez-vous rencontré Jean Guéhenno ?

Oui, mais rapidement. Gignoux n'a eu aucun contact avec Guéhenno. Les contacts que nous avons eus, c'était surtout avec Maurice Bayen, qui est devenu recteur à Saïgon, je crois, et qui a été en captivité aussi, et qui était passionné par le théâtre et par les rapports de la culture populaire et du théâtre. Il a écrit des articles dans "Éducation et Théâtre".

Il y a eu un chef de service, Albert Châtelet, qui nous était très favorable, qui est devenu ensuite un grand pont de l'Éducation nationale, et surtout, une personne, qui a toujours été au service jusqu'à sa retraite, et qui était Melle Guillaume. Qui a assuré une certaine continuité. Elle avait dit à Jean Maheu en partant à la retraite : "je vous laisse le plus beau legs que l'on puisse laisser à quelqu'un : le corps des instructeurs". C'était en 1974. Elle avait été d'une fidélité formidable.

J'ai été pour ma part moins fidèle, parce que comme je sentais que l'éducation populaire cela flanchait, je suis parti en Algérie pendant onze ans, où il n'y a pas eu de fusion avec les sports. Le service de la jeunesse et de l'éducation populaire a continué en Algérie jusqu'à l'indépendance. Ce qui nous a permis de former tous les futurs cadres du théâtre professionnel. Alloula⁴¹ qui a été tué très récemment était un de mes anciens élèves. Tout le théâtre, tous les membres du TNA que j'ai retrouvés après l'indépendance venaient de chez nous.

⁴¹ Abdelkader Alloula, dramaturge algérien, tué dans un attentat en 1994. (DB)

Pouvez-vous me préciser l'influence de l'idée de Guéhenno.

Nous ne connaissons pas tellement ses théories. Je crois plutôt à un phénomène d'osmose. Nous avons notre expérience des Comédiens Routiers, et notre expérience de captivité, et probablement avons-nous réfléchi à ces problèmes de la même façon que lui, et peut-être Melle Guillaume et Bayen qui avaient plus fréquenté Guéhenno nous avaient-ils transmis cela.

Avez-vous rencontré Jeanne Laurent ?

Jeanne Laurent s'est intéressée à nous de très loin. Surtout dans la perspective de constituer des centres dramatiques professionnels de province. On a espéré à un moment que la fusion se ferait mieux. Mais les syndicats d'une part étaient très réticents vis-à-vis de ce que nous représentions, et d'autre part le ministère de l'Éducation nationale aurait bien voulu garder cette petite institution qui le valorisait. C'est au moment où on aurait pu me proposer un centre dramatique régional que je suis parti pour l'Algérie. L'idée des centres dramatiques était en grande partie de Chancerel. J'avais moi-même ambitionné le centre d'Aix, après Gaston Baty, qui avait été proposé à Jean Lagénie, autre instructeur dramatique, qui ne l'a finalement pas pris. Je suis parti en Algérie. J'avais fait plusieurs stages en Algérie en 1947 et 1950, j'avais monté des choses intéressantes, j'avais rencontré des gens passionnants et un patron vraiment formidable : Aguesse, qui était inspecteur principal de la jeunesse et de l'éducation populaire, qui est resté solide comme un roc pendant tous les événements et qui était un patron formidable.

Quelles étaient vos conditions de travail ?

Catastrophiques. Quand nous avons commencé de monter des stages d'éducation populaire et de réalisations théâtrales, nous avions à notre disposition à ce moment-là des "centres éducatifs" (Terrenoire, Romagne, Clerlande, Phalempin, Aix-en-Provence, Tourvéon, etc.). Ces centres éducatifs n'avaient aucun moyen. Ils étaient pauvres, généralement dans des bâtiments plus ou moins en ruines et dans des bâtiments précaires, mais ils avaient une autonomie fantastique. On pouvait y faire ce qu'on voulait. Il n'y avait pas de patron des sports qui vous emmerdait. Cela a été une période très riche, romantique : une période où l'on peut tout faire avec rien. Nous étions très pauvres mais nous montions *Bataille de la Marne*, ou *Le songe d'une nuit d'été*, *La paix*, *Les oiseaux*, ou *Huon de Bordeaux* avec des moyens réduits.

À partir du moment où on a commencé à travailler avec les CREPS, cela a été foutu ! Les directeurs sportifs étaient autoritaires, ont voulu prendre tout en main, ça a éclaté tout de suite et ça a foiré complètement.

À ce moment-là on s'est aperçu que l'on ne pouvait pas travailler avec les CREPS. Qu'est-ce que nous avons fait, tous sans exception ? On a travaillé en dehors. Nous avons demandé au ministère et à Melle Guillaume en particulier, des crédits pour fonctionner à l'extérieur.

À partir de là les stages ont eu lieu dans des BEAUX lieux, dans des lieux magnifiques. C'est l'histoire de Crocq à Pézenas, à Vic-sur-Cère, à la Sainte-Baume. Il n'y a jamais eu à ma connaissance de stages de réalisation dans des CREPS. Ce n'était pas possible ! Des gymnases ! Une discipline quasi militaire !

Sans compter le terrible problème budgétaire : ils ont tout accaparé ! C'était la lutte du pot de terre contre le pot de fer. Nous n'étions rien du tout par rapport à cette énorme administration des sports. Et d'autre part, le service de la jeunesse et des sports a toujours été dirigé par un patron qui n'avait d'yeux que pour le sport. L'éducation populaire était perdue.

Sauf du temps du temps d'Herzog ?

Ah non ! Non, non, non, non, non, non, non !

Herzog a été pour moi le commencement de la fin. D'ailleurs quand il est venu en Algérie, nous avons senti avec monsieur Aguesse que l'on était sur un mauvais terrain.

Il avait un contrat tacite avec Malraux. Cela ne fait aucun doute. Et il ne voulait surtout pas que l'on empiète sur les plates-bandes de Malraux. Malraux aurait voulu l'éducation populaire, mais l'Éducation nationale ne voulait pas céder l'éducation populaire.

Je pense qu'il y a eu quelque chose. J'étais en Algérie à ce moment-là : Melle Christiane Faure qui dirigeait le service de la Jeunesse à Constantine, m'a donné un ordre de mission pour prendre contact avec ce qui était en train de se mettre en place. C'était encore bien flou. Puis nous avons eu des contacts ultérieurs à Alger, et je lui ai dit : ou bien on rentre avec ce ministère des Affaires culturelles auquel on devrait appartenir naturellement, ou bien on reste avec ce ministère bâtard de la Jeunesse et des Sports, qui devient un ministère des sports, et à ce moment-là c'était foutu. C'était plus la peine.

Pour ma part, j'ai retiré mon épingle du jeu en ce sens que j'ai fait cavalier seul jusqu'à ma retraite. C'est-à-dire que j'ai obtenu les crédits que je voulais, à peu près, pour monter des spectacles à l'extérieur, j'ai continué à mener une vie professionnelle, mais j'ai retiré mon épingle du jeu parce que ce n'était plus possible. On ne pouvait pas travailler.

Travailler avec des inspecteurs de la jeunesse et des sports en province, vous ne voyez pas ce que cela peut être ? C'est terrible.

Alors qu'à la création, du temps de Bayen, il y avait des inspecteurs de la jeunesse et de l'éducation populaire qui étaient d'anciens militants, et qui étaient souvent très compétents, et qui étaient axés sur l'éducation populaire. Que s'est-il produit après la fusion ? 95% des inspecteurs ont été des inspecteurs sportifs, recrutés par un concours aberrant. On les a vus sortir, recrutés par ce concours : on ne pouvait pas travailler avec eux. Cela n'était pas possible. Il y avait antinomie complète.

Les gens qui ont continué à faire du travail, les Vingler, les Crocq et beaucoup d'autres, ont fait comme moi. Ils ont fait leur travail...

Avez-vous rencontré Pierre Moinot ?

Oui. Rencontre curieuse. Au moment où on m'a envoyé en France, j'ai eu un contact avec Pierre Moinot. Longue discussion où je lui ai dit tout ce que je pensais, tout ce que je savais, tout ce que je voulais faire, etc. Cette rencontre avait été ménagée en grande partie par Rouvet. Quand je suis revenu d'Algérie, je me suis dit que j'allais reprendre contact avec Pierre Moinot. Il ne me connaissait pas. Il n'avait jamais entendu parler de moi !

Et Émile Jean Biasini ?

Néfastes ! J'étais en contact avec Biasini pour une autre affaire de centre dramatique, rue de Maubel⁴² (?), et j'étais en contact avec lui et Guy Brajot⁴³. Brajot nous détestait. Oh là là, rien que de parler d'éducation populaire ou des conseillers techniques et pédagogiques il voyait rouge. Brajot nous a été très hostile.

Biasini ne nous était pas très favorable. S'il l'avait été, malin comme il l'est, il aurait réussi.

Dans ces stages que vous avez "inventés", étiez-vous inspectés ?

En principe oui. Nous avions un inspecteur général qui était Arents, qui était un homme compréhensif, qui était un ancien normalien, homme de culture. Ceux-ci ont toujours été des

⁴² S'agit-il du théâtre Maubel du nom de sa fondatrice ? (hypothèse DB)

⁴³ Guy Brajot, ancien directeur du théâtre et des spectacles. (DB)

hommes courtois et de bon contact. Leur spécialité était l'éducation populaire. L'un sortait de normale supérieure Ulm, l'autre de normale supérieure technique. Et puis Melle Guillaume qui a toujours essayé de faire tampon. Brichet aussi.

Qui étaient les stagiaires ?

Il y avait de tout. Pas nécessairement des futurs comédiens encore que Roger Planchon en soit sorti, que Jean Bouise en soit sorti. Planchon a été à un stage de premier degré au tout début à Marly-le-Roi avec Gignoux. Après cela j'ai fait beaucoup de stages pour sa petite équipe à Lyon à la maison de la rue des Marronniers. Il a participé à un de mes stages à Terrenoire où nous montions *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega, et un stage à Romagne où j'ai monté *Les oiseaux*. Il y avait aussi Robert Gilbert⁴⁴.

Bouise est venu à un stage à Houlgate. Alain Mottet également et Isabelle Sadoyan⁴⁵, et Jean Amadou au même stage de Terrenoire.

De chez moi sont sortis tous les cadres du théâtre Algérien. Cela a été la grande force de l'éducation populaire en Algérie : c'est que tous les cadres finalement, qu'ils soient du théâtre ou des mouvements culturels sont sortis de ce moule.

Vous avez écrit à Nazet une lettre rendant compte des journées d'Avignon en 1967, où Planchon avait réclamé "tout le pouvoir aux créateur". Vous vous en étiez inquiété.

Oui, cela m'avait fait très mal. C'était du fascisme.

Pourtant Planchon sortait des stages de Jeunesse et Sports ?

Planchon a été très caméléon. En 1958, au moment de l'arrivée du général De Gaulle, j'avais assisté à un petit conciliabule entre Planchon, Gignoux et moi, à l'occasion d'un déplacement en France, où j'étais dans la région d'Annecy (j'étais à ce moment-là en Algérie), pour le voir. Planchon était là et on sentait nettement qu'il retournait sa veste. Par contre, quand il réclame tout le pouvoir, j'étais d'accord vis-à-vis des administrateurs. Or c'est finalement les administrateurs qui ont gagné. Quoique dans certains endroits aujourd'hui ce seraient plutôt les culturels qui auraient gagné. En 1967 il s'agissait de mettre en place des grosses maisons de la culture et j'ai entendu tous les représentants locaux qui disaient : "nous, ce qu'il nous faut, ce sont des bons gestionnaires, de bons administrateurs... unanimes.

En ce sens Planchon avait raison. Cela a été une grosse querelle avec celui qui allait prendre Grenoble : Didier Béraud. Béraud prenait une place que Planchon aurait voulu voir attribuer à un créateur.

À partir de 1946, comment se met en place la dimension pédagogique du stage de réalisation ? Cette idée de la réalisation collective où tout le monde est associé au processus de création, et comment cela se marie-t-il avec une mise en scène sous la conduite d'une personne ?

C'est sans aucun doute d'abord une mise en scène sous la conduite d'une personne.

Il n'y a qu'un seul stage où j'ai essayé de m'abstraire le plus possible, tout en étant présent, cela a été *Les oiseaux* d'Aristophane. J'ai essayé que cela parte d'eux... Alors, je disais : "bien ; c'est mauvais, recommencez...etc." mais je n'ai jamais imposé une mise en scène. D'ailleurs petit à petit, au fur à mesure que j'ai travaillé, (j'avais déjà commencé cela dans *La Paix* d'ailleurs) j'ai

⁴⁴ Robert Gilbert : metteur en scène, a codirigé le TNP à Villeurbanne avec Roger Planchon et Patrice Chéreau à partir de 1972. ([hypothèse de la relectrice](#))

⁴⁵ Alain Mottet, Isabelle Sadoyan : acteurs, décédés en 2017. ([note de la relectrice](#))

eu tendance à laisser faire d'abord les autres, ensuite de les coordonner. Mais à ne pas faire de mise en scène préétablie - ce qui n'était pas le cas des deux ou trois premiers stages, où on était un peu plus directifs.

À partir des *Oiseaux*, j'ai essayé de ne pas être directif. D'ailleurs Planchon a fait ce qu'il voulait et c'était excellent. Il avait créé une sorte de personnage de Jupiter merveilleux, excellent, avec une verve extraordinaire, je n'allais pas interrompre cela. Ceux qui n'y arrivaient pas, on poussait un peu ! Dans Aristophane il y a quelque chose d'important, c'est le chœur, le chœur des oiseaux sur lequel tout repose, qui sautent dans les arbres : nous avons monté la pièce dans un arbre magnifique, un chêne de toute beauté.

Mais cela a été beaucoup plus loin. La veille du spectacle, ils ont mis les costumes, tous, et on s'est aperçu avec Madame Lucette Chesneau qui avait fait les maquettes, que c'était trop coloré, trop violent. Dans la nuit on a refait toutes les teintures des costumes. Tout. À zéro. Et le lendemain ça collait. Il fallait que cela colle. C'était tellement beau dans cet arbre. L'un de meilleurs souvenirs sans aucun doute.

J'ai voulu les remonter en Algérie, *Les oiseaux*, mais je n'ai pas réussi.

La Paix, en Algérie, là oui, cela a été formidable.

Quels stages de réalisation avez-vous montés dans l'ordre ?

Le premier stage de réalisation a été Gignoux, Rouvet et moi : *Bataille de la Marne*.

Le second stage, c'était Gignoux et moi, *Le songe d'une nuit d'été* dans l'adaptation de Guillaume (?), dans le parc de Clerlande

Le troisième c'est moi seul, cela doit être *La paix* d'Aristophane à Terrenoire à côté de Saint-Étienne.

Ensuite un autre stage où je me suis complètement abstrait, où j'ai laissé travailler deux metteurs en scène qui étaient Henri Granger (?) et Robert d'Eshougues⁴⁶. L'un a monté *Les esprits de l'arrivée* qui est le prototype de *l'Avare*, et Granger a monté *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega. Et moi j'ai fait la direction pédagogique.

L'année d'après j'ai monté *Les Oiseaux* d'Aristophane à Romagne, certainement mon plus beau souvenir.

Puis juste avant de partir en Algérie, à Houlgate : *Huon de Bordeaux*. C'est là que je me suis rendu compte qu'il était impossible de travailler avec les sports. Vraiment impossible.

Quel était l'objet de la polémique avec Joffre Dumazedier à propos de Huon de Bordeaux ?

Comment êtes-vous au courant de cela ? Il avait trouvé que nous étions "trop exigeants", qu'on voulait faire trop professionnel. Je lui ai répondu que c'était l'un ou l'autre : le bricolage ou le travail sérieux. Je ne peux pas concevoir, ayant eu une formation comme celle que j'ai eue, qui a été très dure, je ne peux pas concevoir que l'on bricole avec des choses comme cela. Il devait trouver que c'était trop professionnel pour une démarche pédagogique. On ne s'adressait pas du tout à des professionnels. *Huon de Bordeaux* est le stage où j'ai eu le moins de gens qui ont débouché sur le professionnalisme. Je n'ai pas compris...

Vous savez, notre démarche et celle de Peuple et Culture était très divergente. On n'était pas du même avis. C'est dommage parce que j'aimais bien Dumazedier.

Avez-vous participé à des livres vivants avec Nazet ?

Bien sûr

⁴⁶ Georges Robert d'Eshougues : instructeur d'art dramatique en Algérie (DB)

L'année de l'indépendance de l'Algérie, beaucoup de copains d'Algérie ont reflué en France pour célébrer les retrouvailles. On a fait un stage avec Nazet à Thuir. Cela a été très sympathique. Il m'avait proposé quelque chose : en 1939, il y avait eu des inondations catastrophiques du côté de Perpignan. Il y avait un gars qui avait écrit un assez beau bouquin qui l'appelait *La crue*. On a fait une adaptation avec Nazet sur le modèle de la tragédie grecque : avec un chœur immense et un coryphée, les femmes, les filles de Thuir, et nous avons monté cela sur la place de la Cellera à Thuir qui est une place admirable, merveilleuse, et cela a été mon premier contact avec le livre vivant sur lequel je n'avais jamais travaillé auparavant.

Les instructeurs d'art dramatique n'étaient pas très excités par le livre vivant qu'ils considéraient en dessous du théâtre ?

C'est vrai. Mais le livre vivant est sans aucun doute une technique passionnante. Il faut que cela soit fait avec intelligence. Ma participation à cet énorme truc qu'a été *Ivanhoé* mis en scène par Michel Philippe a consisté en la mise en scène de l'ensemble, et particulièrement des scènes à cheval, parce que je suis cavalier, et que je me suis trouvé avec un chef de manège remarquable. On ne m'a jamais redemandé de faire des spectacles équestres et je l'ai beaucoup regretté car c'est un moyen fantastique. Tous les journaux hippiques en avaient parlé. C'était le roman de Sir Walter Scott monté dans un immense terrain dans les ruines d'un château. Ce terrain était divisé en plusieurs lices, qui formaient table pour le banquet général. Là, les cavaliers étaient tous des cavaliers amateurs. Les chevaux savaient leur rôle admirablement. L'ORTF a participé. Il y avait un gros orchestre qui a composé la musique.

C'était toujours une histoire avec un lieu ?

Toujours ! On a peut-être été hantés par Vilar ?

Il fallait réunir deux conditions : un lieu et une population qui puisse y participer.

En réalité, les stages que nous avons faits jusqu'en 1950 ne comportaient pas la participation de la population. C'est par l'intermédiaire du livre vivant que j'ai été amené à cela d'avantage. Et puis par l'Algérie, où on ne peut pas travailler en dehors de la population.

Cluis près de Châteauroux, a été pendant longtemps un exemple. Au bout d'un certain temps la population a fini par se fatiguer bien sûr mais ils avaient monté un *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo, absolument extraordinaire. J'ai vu le film qu'avait fait l'ORTF là-dessus. Et puis un *Notre-Dame de Paris* qu'il a monté d'une façon grandiose malgré un temps épouvantable.

L'année où je suis rentré d'Algérie, je suis allé dire bonjour à Michel Philippe qui avait été mon élève autrefois et que j'avais perdu de vue. Je suis passé à Cluis, il était en train de monter *Les Misérables* d'une façon très astucieuse. Il m'a demandé si j'accepterais de mettre en scène les chœurs. Dans le chœur il y a un personnage important : le conteur. Celui qu'il avait nommé n'avait pas envie de s'y mettre et ne savait pas une ligne de son texte. Je lui ai proposé de faire le conteur. Cela a été pour moi une découverte fabuleuse. C'était en août 1962.

En Algérie, vous avez monté des stages de réalisation ?

Bien sûr. J'ai remonté *La Paix*. Cela a vraiment été quelque chose. *Les Oiseaux*...

Je suis allé en Algérie pour travailler dans l'éducation populaire et pour me permettre aussi d'avoir une petite équipe professionnelle. Je n'avais jamais pu l'avoir en France. J'ai passé un marché avec le directeur Aguesse : je lui ai dit " écoutez, si on faisait une petite équipe, de peu de gens, comprenant par exemple deux ou trois instructeurs payés par l'éducation populaire plus un petit budget pour une camionnette et un lieu de répétition ?" Il a accepté.

Pendant l'année, je montais deux à quatre spectacles ambulants : on faisait tous les villages TOUS. C'était une vie harassante. On a monté du Lorca, des parades, du Shakespeare, du Cervantès, du Calderon, mais c'était une petite équipe. Des européens au début, puis petit à petit, par le conservatoire, par l'opéra d'Alger, l'équipe est devenue franco-arabe. Cette équipe prenait ses vacances au moment des stages, auxquels elle s'intégrait généralement. On montait alors avec le tout-venant des spectacles, ou bien on faisait des stages de premier degré. Quand arrivait Pâques ou la belle saison on jouait le spectacle.

Par exemple *La découverte du nouveau monde* de Lope de Vega... Sur la fin on s'était installé dans un lieu magnifique qui appartenait à l'éducation populaire, dans une pinède près de la plage de Zéralda, où nous montions des spectacles tous les ans avec tous les gens qui voulaient venir. Il y a eu un mélange très sympathique entre une troupe professionnelle dans laquelle se trouvait une bonne moitié de gens qui avaient l'habitude de la pédagogie. Cette équipe théâtrale nous a permis de sillonner tous les villages d'Algérie, de connaître tous les gens qui faisaient de l'animation culturelle, et nous les retrouvions dans les stages, de premier ou de second degré. Il y avait une imbrication.

Travail dans lequel vous retrouviez l'esprit des Comédiens Routiers ?

Exactement. C'est un projet que j'avais en tête depuis longtemps mais que je ne pouvais pas faire admettre en France. Melle Guillaume aurait été favorable mais les autres pas, et Aguesse a marché tout de suite. De quatre comédiens nous sommes passés à six.

Il y avait un problème de juste taille : c'était souvent dans des bistrots que l'on jouait et il ne fallait pas que ce soit trop gros. Nous avions de très beaux décors d'André Hacquard (nous avions toujours des décorateurs fantastiques). Nous avons pu faire un travail intéressant en Algérie sur le plan professionnel, sur le plan pédagogique, sur le plan de la formation des animateurs, et accessoirement sur le plan politique, mais ça...

Nous avons été obligés de partir à cause de l'OAS qui nous vivait très mal.

Le dernier spectacle que nous avons monté était *Les mille et une nuits* et nous travaillions beaucoup à cette époque-là avec des musiciens arabes, en plus de deux camarades musulmans dans la troupe, et du côté de l'OAS cela n'était pas bien vu du tout. Quand je suis revenu en France, j'ai été happé par Nazet et Michel Philippe.

J'avais tout plaqué. J'avais quitté mon poste d'Alger. Je suis revenu en France et je suis rentré à Jeunesse et Sports. Jusqu'en 1978.

J'ai fait des réalisations à la Sainte-Baume en 1970, 1971, 1972, 1973, mais à ce moment-là à base d'improvisations. On n'a pas monté de pièces en tant que telles à ce moment-là.

Nous avons monté une équipe avec des musiciens, une petite troupe de musiciens de musique ancienne.

J'étais un peu dans un nuage.

J'avais écrit une longue lettre à Maheu, en lui disant qu'il savait tout ce que j'avais fait en Algérie, et que je ne souhaitais pas qu'il m'envoie en province dépendre d'un patron d'une direction régionale. J'ai posé un certain nombre de conditions ; il ne m'a jamais répondu. Il m'a foutu la paix, alors j'ai fait ce que j'ai voulu. J'ai monté mes stages de la Sainte-Baume, j'ai continué à avoir mon activité professionnelle de musicien-comédien, et j'ai pris des missions très nombreuses en Afrique.

Cela a commencé par une demande d'un organisme dépendant du ministère des Affaires étrangères qui avait entendu parler de notre travail itinérant en Algérie.

Cela les intéressait parce que nous avions une structure pas lourde, moins chère que l'*Avare* avec Claude Piéplu : 12 personnes à faire venir en avion avec le matériel !

Ils voulaient que nous puissions jouer dans des endroits où personne ne jouait jamais : Aman, Djémil, Korobo, Bamako, au Niger, à Zinder...

La première année, nous sommes partis à cinq, et on a fait le Dahomey, le Togo et la Côte-d'Ivoire avec un spectacle. On transportait tout notre matériel et on était autonome, avec quand même une tonne de matériel. Cela a bien marché et cela a été suivi de stages. À chaque fois que nous avons fait une tournée là-bas, cela a été précédé d'un stage avant et suivi d'un stage après. Et puis nous avons fait le Mali, la Haute-Volta et le Niger. C'était un spectacle de comédie italienne. À partir de là je suis allé monter de nombreux stages et des spectacles en Afrique. J'ai monté *Béatrice du Congo* à Abidjan, et une tournée passionnante au Cameroun, avec l'École de théâtre Camerounaise. Nous avons monté des contes africains

Mes deux points de chute étaient Yaoundé et Abidjan.

On m'a aussi envoyé dans une mission inespérée avec un ethnomusicologue avec lequel nous avons fait tout le Gabon pour savoir ce que pouvait être le théâtre Gabonais.

Jeunesse et Sports donnait sa bénédiction. Il fallait que j'obtienne une sorte de mise en congé. Cela s'est terminé comme cela.

J'ai beaucoup participé au travail de Michel Philippe à Cluis puis à Fougères, en Martinique également pendant un an, d'abord pour faire des stages d'éducation populaire, et puis ensuite pour aider Michel Philippe dans son travail théâtral. Et enfin dans le centre de la Sainte- Baume.

Diriez-vous que le stage de réalisation est le cœur de la démarche d'éducation populaire ?

Ah pour moi oui ! S'il n'y a pas cet aboutissement, nous n'avons aucun exutoire : on est coincé - c'est le problème d'Antonetti - on est coincé dans une pédagogie abstraite.

Il m'a dit à la fin : "je ne veux pas être un metteur en scène, je veux être un professeur". Moi c'était tout le contraire. Professeur sans m'asseoir sur le métier ne m'intéressait pas, cela n'était pas possible. Sans cette assise de la réalisation, sans cette communication extraordinaire avec les élèves qui est la réalisation...

Petit à petit on apprend à être moins directif... j'ai commencé très jeune. Petit à petit on apprend à être d'avantage "éducation populaire". Mais cela s'apprend sur le tas, et le fait de réaliser est indispensable. On ne peut pas exister sans cela. C'est la colonne vertébrale parce que cela nous oblige à recruter, à diversifier le recrutement pour ne pas s'enfermer, et cela oblige surtout à travailler la pédagogie : c'est terrible de se remettre en question tout le temps. Ce n'est pas possible autrement. Sinon on radote. Je ne referais plus des stages exactement comme je les ai faits au début.

Pour vous le stage de réalisation pouvait être un lieu qui ressource la pédagogie ?

Ah oui. Indispensable. Le cœur du système !

Comment expliquez-vous que Jeunesse et Sports puisse éventuellement mettre en danger de tels stages en les déconcentrant ?

Mais Jeunesse et Sports a tout abandonné.

Ils ont même abandonné les instituts que je n'aimais pas beaucoup comme Marly, mais dans lesquels on pouvait quand même un peu travailler, dans lesquels il n'y avait rien pour l'éducation populaire, c'est-à-dire pour le théâtre, pour les arts plastiques, etc. Il n'y avait rien. Inexistant. Il y avait pour les conférences et pour les colloques, pour l'éducation *ex-cathedra*, mais absolument pas pour le FAIRE, la réalisation. Cela n'a jamais été pensé. Rejeté complètement.

Comment l'expliquez-vous ?

J'ai toujours dit à Nazet : "j'irai à l'endroit où on me donnera un lieu pour travailler". Même médiocre, même une baraque.

Comment avez-vous perçu la création des CTP "Jeunesse" polyvalents ?

C'était une torpille. Je ne leur en veux pas, j'étais très copain avec eux car je me suis beaucoup occupé du syndicat des CTP jusqu'à ma retraite. Mais au début, il faut voir les choses : cela a été une torpille contre nous. C'est un bureau contre l'autre. Le troisième bureau contre le deuxième. C'était une torpille de Riondet. Ils n'aimaient pas le travail des CTP.

Après 1968, il y a eu un choc terrible entre les instructeurs "Jeunesse" et les instructeurs éducation Populaire. Puis après, cela s'est calmé. C'est pour cela que j'ai accepté des responsabilités au syndicat, pour créer des liens avec eux : les psychologues, les sociologues... il y avait des gens très bien parmi eux.

1968 a-t-il été un moment important dans cette histoire ?

Pour nous oui. On a fait toute l'animation du quartier de l'Épée de bois ? Cela a été un foyer très important. J'avais dit à Bricchet : "venez". Il est venu à la fin, au moment où ce n'était plus intéressant.

Melle Guillaume dit que vous haranguiez les foules sur une barricade ?

Non, ce n'était pas sur une barricade mais sur une petite place qui n'existe plus maintenant à l'angle de la rue de l'Épée de bois et de la rue Mouffetard, avec le grand dégagement sur l'École Normale.

C'est le théâtre de l'Épée de bois qui nous a servi de refuge. Tout le monde venait discuter. C'était épique. C'était la fournaise. Nous faisons de l'animation de rue dans ce quartier. Du théâtre d'agitation politique, d'agit-prop. Ronfard écrivait les textes. C'était un de mes anciens élèves, premiers stagiaires. Je l'ai fait venir en Algérie avec moi. Il était en train de préparer l'agrégation mais quand il a reçu mon télégramme il n'a pas hésité. Il a trouvé un très bon patron pour sa thèse là-bas, qui était André Mandouze, professeur de latin très engagé politiquement. Ensuite Jean-Pierre Ronfard m'a quitté et est allé professer à Athènes, il a passé son agrégation, il a été nommé au Portugal, puis on m'a demandé de diriger l'École d'art dramatique française à Montréal.

Mais je n'ai pas voulu quitter les arabes que je connaissais bien, pour m'aventurer dans un pays que je ne connaissais pas, avec un patron qui était Michel Saint-Denis qui avait un peu des œillères... je me suis dégonflé et je l'ai proposé à Jean-Pierre Ronfard qui y est allé.

Je l'ai fait rappeler à Paris pour être conseiller culturel à l'INEP de Marly. Il s'en est bien repenti et moi aussi car il n'a rien pu faire de valable. Il était là en 1968 et a animé l'Épée de bois avec moi. Cela a duré pendant tous les événements et même après. C'est mort avec l'arrivée de Pompidou.

Pour les textes, j'avais une amie qui avait le sens du dessin et de l'image, et nous avons beaucoup travaillé avec des images que l'on commentait, sur le sens des événements, de la vie. Sur de Gaulle qui était parti et qui redescendait en parachute pour nous bénir... C'était le thème au jour le jour à partir d'une idée de dessin autour de laquelle on écrivait le texte.

On n'essayait pas d'écrire trop à l'avance : il fallait que ce soit spontané. Et puis il y avait beaucoup de discussions. Ça parlait, ça parlait deux heures avant de faire cinq minutes de spectacle.

Le directeur de l'Épée de bois s'appelait Berthod. Tout cela est mort car Tibéri, le maire du cinquième n'a pas pu supporter cela⁴⁷.

Êtes-vous allés à l'Odéon occupé ?

On n'avait pas le temps. On était complètement accaparés.

Ni à Villeurbanne ?

Ah non, alors là Villeurbanne : c'était la réunion des pontifes. Ne me faites pas rigoler : l'invention du "non-public" au moment où ça bouillonnait ! Où c'était l'enthousiasme ! Une réunion de bureaucrates à Villeurbanne ! Moi je n'ai pas marché du tout ! Ils sont venus rendre compte à Censier après cela : c'était de nouveau les professeurs qui venaient enseigner ce qu'ils avaient pondus à Villeurbanne. Ils n'étaient pas dans le coup. Ils s'étaient planqués.

D'ailleurs il n'en n'est sorti aucune conclusion valable. C'était bien plus rigolo d'être au milieu du chaos. Comme instructeur en plus. Je comprends qu'un metteur en scène comme Planchon, ou comme Vitez, puisse essayer de savoir comment tout cela va devenir. Mais nous qui étions chargés d'éducation populaire, notre rôle était là ! Et j'en ai beaucoup voulu à certains de mes camarades de s'être tenus à l'écart de cela.

C'est pour cela que j'avais dit à Brichet que quelle que soit la chose - parce que lui évidemment, politiquement il était un peu réticent - (et Maheu alors lui complètement ! 68 cela n'existe pas ! il avait ses fils et ses filles en plein dedans, mais cela n'existait pas !) je disais à Brichet : "mais venez, c'est quand même là que se fait une partie de l'éducation populaire, on ne peut pas l'ignorer, ce n'est pas possible. Que l'on soit d'accord avec eux ou pas d'accord, cela n'a pas d'importance. Mais il faut y aller, pour ne pas y être en spectateur".

Lui évidemment, c'était normal qu'il reste en retrait en raison de son grade et de sa respectabilité, etc. mais nous nous ne pouvions pas être autre chose qu'acteurs.

Mais la plupart de nos camarades étaient en province. Certains ont participé beaucoup comme Hermann, Van Den Bussche⁴⁸, que je rencontrais dans les grands rassemblements de la gare de Lyon, les fameux *sit-in* ! Il y avait à cette époque à l'INEP, des stagiaires qui étaient là pour une année entière. Des futurs CTP qui faisaient un apprentissage complet, sur le plan du livre vivant, sur le plan du théâtre, sur tous les plans, et eux ont participé activement à 68 et c'était normal.

Quels rapports aviez-vous avec les différents ministres ?

Aucun. Ils étaient complètement en dehors de notre travail. Avec Herzog le ministère a stagné complètement. Il n'y a eu aucune évolution vers l'éducation populaire ou ailleurs : il n'y a eu aucun parti pris. Sinon de "ne pas faire de vagues". Pour moi, Herzog c'est l'enterrement. Par ailleurs, il y avait le mot d'ordre du ministère de la Culture : "surtout n'empiétez pas sur nos plates-bandes. Il y a eu un phénomène assez terrible que je ne peux pas analyser. Des gens comme Gignoux, qui ont vraiment été des pionniers de l'éducation populaire, n'ont plus jamais voulu en entendre parler. Ça a été fini ! Planchon, Bouise, Mottet, tous ces gens-là qui sortaient de chez nous. Planchon, surtout que l'on ne dise pas qu'il a été formé par l'éducation populaire, surtout pas ! Ils ont honte.

Mme Cordreaux :

⁴⁷ Théâtre détruit en 1971 pour réaliser une opération immobilière (DB)

⁴⁸ Jean Hermann, CTP cinéma ; Christian Van Den Bussche, CTP photo. (DB)

Un jour Bouise nous a dit que nous nous trompions, qu'il savait ce qu'il nous devait, mais je n'en crois rien. C'est exactement ce qui s'est produit après la guerre avec les anciens Comédiens Routiers. Il ne fallait pas dire que l'on avait été Comédien routier, c'était l'horreur.

Quels rapports entreteniez-vous avec Gabriel Monnet ?

Je l'ai peu connu mais il m'a rendu un grand service. À une certaine époque, à Alger, ça allait très très mal. La guerre venait de s'installer et les comédiens Arabes de l'opéra se sentaient complètement largués. Tout le monde théâtral, musulman se sentait largué. Ils étaient mal dans leur peau. Un jour ils ont décidé de se réunir à l'archevêché dans une des caves. Ça grouillait, ils étaient nombreux, nombreux, là-dedans. Je me suis demandé ce que je fichais là-dedans, j'étais le seul non-arabe avec deux ou trois autres : Simonet (?), Louis Miquel, Jean De Maisonseul⁴⁹... Tout d'un coup ils déclarent qu'il faut constituer une association des amis du théâtre d'expression arabe. Très bien. Et puis "il faut que ce soit Cordreaux qui soit notre président".

Je suis tombé complètement des nues. C'est Mandouze qui m'a expliqué. Il m'a dit : " vous savez les Algériens attendent quatre ou cinq ans. Au bout de ces cinq ans, ils savent comment juger les gens". Je suis allé trouver Aguesse qui était fou de joie et qui m'a dit "je vous donne l'argent que vous voulez". Grâce à cet argent, j'ai pu envoyer en stage en France des acteurs de l'opéra et du théâtre d'Alger. Il y en a eu deux qui ont été très réceptifs : Crocq et Monnet qui les ont bien formés.

Dans la lettre que vous envoyez à Nazet en 1967, où vous rendez compte des rencontres d'Avignon, vous parlez "d'un nouveau mandarinat, comme dans les pays de l'Est après la guerre". Qu'entendez-vous par là ?

C'est Yves Joly, le marionnettiste, qui m'avait alerté là-dessus. Il avait beaucoup travaillé dans les pays de l'Est et m'avait dit que c'était des mandarins : qu'ils étaient surpayés, qu'ils avaient des fonctions honorifiques, qu'ils étaient des apparatchiks et cela je le craignais terriblement. Regardez l'histoire de Marcel Maréchal : il est nommé là, puis il suffit qu'il y ait un poste un peu plus élevé et il y fonce. Il a fait du bon travail à Marseille, à Lyon, mais il cherche le poste le plus important. C'est cela le mandarinat.

Albert Camus n'était pas du tout d'accord avec la nomination de Planchon à Villeurbanne. Il disait "c'est une fausse valeur". Malheureusement Camus est mort au mauvais moment. Il aurait pu nous aider énormément.

En prenant le nom de l'équipe théâtrale, je n'ai pas fait exprès. Mais c'était lui qui avait créé l'équipe théâtrale avant. Et j'ai hérité de tous ses copains : Miquel, De Maisonseul, Simonet, et puis Christiane Faure qui était la soeur de madame Francine Camus. Je les ai retrouvés tous sans le chercher.

Étiez-vous en rapports avec les autres instructeurs des autres disciplines ?

Énormément. Les arts plastiques étaient intégrés à nos stages. À tous les stages. Hussenot et Lucette Chesneau, Verchaly en musique... Pour la danse, si on avait besoin d'un chorégraphe, on faisait appel à eux. En Algérie j'ai poussé à bloc pour que l'on fasse des stages pluridisciplinaires. On a fait des stages communs. L'éducation populaire que nous avons créée en 1945 est partie des disciplines artistiques, et de l'éducation artistique.

⁴⁹ Louis Miquel, Jean De Maisonseul : architecte, urbaniste. (DB)

Quels rapports entreteniez-vous avec les fédérations d'éducation populaire ?

Très bonnes avec les fédérations de théâtre amateur, détestables avec la Ligue de l'enseignement. J'avais essayé de monter un stage avec un instituteur qui me l'avait demandé. Son inspecteur s'y était opposé formellement : "vous ne travaillerez jamais avec l'éducation populaire, l'éducation populaire c'est nous !" Melle Guillaume a dû faire une lettre précisant que j'intervenais à titre personnel pour que le stage soit autorisé. Ça m'a tué !

D'excellentes relations avec la FNCTA. Nazet était un de leurs grands supporters.

Très bonnes relations avec les Maisons des jeunes et de la culture. On pouvait dire que c'était nos relais essentiels. Lucien Trichaud était notre relais essentiel. Trichaud, leur délégué général, a fait tous mes stages : *La paix, Fuente Ovejuna*, etc.

Le premier stage que j'ai fait, le tout premier qui était un stage d'initiation, je l'ai fait à Thonon à la demande de Trichaud. en 1946. Quand je suis revenu d'Algérie il y a eu leur fameux divorce. J'étais très copain aussi avec le maire de Crolles qui était leur président : Paul Jargot⁵⁰. Entre Jargot et Trichaud cela a été un tel drame !

Pourquoi les spectacles des stages de réalisation ne tournaient-ils pas ?

À cause des stagiaires et de leurs obligations. À cause des lieux aussi. Un stage est organisé en fonction d'un lieu et ne trouve plus son sens dans un autre lieu. Le chêne des *Oiseaux*, j'ai mis du temps à le trouver. Le terrain était en pente, le chêne en bas, c'était prodigieux.

Un autre danger des stages était qu'il n'y avait pas une discipline importante. C'était convivial et c'était le danger d'ailleurs. Je m'y suis cassé la figure une fois à la Sainte-Baume. Cela a foiré complètement. Le stage est parti en pommade. Ils étaient trop nombreux et c'était des retombées lointaines et bêtes de 68.

Alors qu'en 68 et 69 j'avais des stagiaires merveilleux, qu'il n'y avait pas besoin de diriger parce qu'ils se dirigeaient eux-mêmes ; en 1970, très bien aussi : on est parti sur une grande improvisation un peu païenne sur la fête de Marie-Madeleine à cause des Dominicains qui sont là-bas, et Marie Madeleine est la grande sainte du lieu.

On avait fait quelque chose d'un peu païen parce que c'est un lieu païen, où il y a eu des choses avant le christianisme. Le thème était tout trouvé autour de cela : les habitants du lieu, d'autrefois jusqu'au monde moderne, et cela avait très bien marché.

L'année d'après, le groupe s'est déclaré "autogéré" et a voulu prendre le pouvoir. Ça a été une catastrophe. Le plus mauvais stage de ma vie. Une ambiance détestable. Le stage n'a pas été jusqu'au bout.

Je n'ai plus jamais fait de stage de réalisation.

⁵⁰ Paul Jargot, un temps CTP Connaissance de la vie sociale. Président de la FFMJC, sénateur. Lucien Trichaud, délégué général de la FFMJC. (note de la relectrice).

GABRIEL MONNET

Instructeur national d'art dramatique (1945-1959)
Directeur de la Maison de la culture de Bourges (1962-1968)
et du Centre dramatique de Nice (1968-1972)

GABRIEL MONNET

Instructeur national spécialisé d'éducation populaire
art dramatique

Entretien par Franck Lepage
Août 1994

Version non corrigée par l'auteur

Franck Lepage

Gabriel Monnet, vous avez été instructeur national d'éducation populaire au ministère de la Jeunesse et des Sports avant de donner votre démission, de changer de ministère et d'aller continuer votre travail en dirigeant une maison de la culture. Comment percevez-vous aujourd'hui, avec le recul, cette séparation entre culture et éducation populaire ?

Gabriel Monnet : Cette organisation politico-administrative est le fruit de circonstances, de hasards et d'une absence de pensée totale. Un grand ministère de l'Éducation nationale à l'intérieur duquel les secteurs coordonnés les uns aux autres prendraient le citoyen de son petit âge à son grand âge qui comprendrait donc la formation scolaire (tout ce qu'on a recouvert après par le périscolaire, para scolaire que sais-je encore...) et où les affaires culturelles se trouveraient regroupées.

Cela ne valait pas du tout la peine de s'ennuyer avec ce genre de choses. Simplement dans ce cas-là, ma propre histoire aurait été différente. Est-ce que j'aurais démissionné ?

Mais en même temps vous affirmez volontiers que le mot "éducation" est un mot qui vous agace...

Ah ! Oui ! "éducation et théâtre" pour moi cela fait mauvais ménage. Le mot éducation dans son acception la plus admise, la plus courante, la formation d'un individu aux normes d'une société, aux connaissances, aux savoirs nécessaires du monde dans lequel il est, cela fait mauvais ménage avec une discipline qui est une perpétuelle remise en question de cela justement : d'abord du savoir, des conduites, des discours ; une discipline qui est une perpétuelle invention, exploration et en même temps déstabilisation. L'acteur c'est quelqu'un qui est entraîné à se déstabiliser, gentiment mais sérieusement. Antonin Artaud disait : "c'est un état d'ivresse doublé d'extra lucidité". Mettre le mot éducation sur des gens à qui on va apprendre à être ivres ? Il est vrai qu'on leur apprend le fameux poème de Baudelaire "il faut être toujours ivre de vin, de poésie ou de vertu".

Enfin, on leur apprend ou ils le savent, ils le découvrent tout seuls, si on le leur apprend c'est pour la beauté littéraire du texte plus que pour son contenu.

Tout le problème est là qui réside dans le fait que le ministère de la Culture s'est construit contre le ministère de l'Éducation nationale : "on n'apprend pas à aimer Phèdre, on aime Phèdre" disait Malraux.

Cela s'est-il bâti "contre" ? Cette phrase de Malraux, c'est le *distinguo* entre le travail de l'éducation et le domaine de la création artistique. C'est une vérité mais une vérité que nous n'avions pas intégrée. Elle n'a pas encore été intégrée à la société donc elle n'est pas encore intégrée par le gouvernement cette notion-là. La notion qu'il y a des structures qui sont faites non pas pour enseigner des savoirs mais pour apprendre à aimer : les salles de concert, les salles de musées. On peut se promener devant les impressionnistes sans même savoir à quelle date ils vivaient, ni qui étaient Cézanne, qui était Renoir, qui était Manet, ce qu'ils mangeaient, où ils habitaient, s'ils étaient mariés ou pas, ni même en faisant de l'analyse comme ceci ou comme cela. On peut y passer pour revoir sempiternellement, le même rapport émouvant entre un certain gris, un certain bleu, un certain vert, une certaine lumière...

Ça, ça existait avant le ministère de la Culture ?

Oui mais cela existait avec quand même une distance considérable entre le public et les oeuvres. Quand la Comédie Française se permettait de transmettre et de représenter le patrimoine tranquillement pour quelques milliers de parisiens par génération.

Vous-même avez découvert le théâtre dans quelles conditions ? Comme tout le monde en y allant ?

Non justement ! Pas comme tout le monde ! En tout cas pas comme un parisien ! Sûrement pas ! Il n'y avait pas de musée, pas de théâtre, il n'y avait rien du tout ! Alors vous me direz ça a toujours été comme ça. Oui et non. Moi je sais que chez moi on aimait écouter le *Beau Danube bleu*, ça, on aimait ! Mais dès qu'il y avait dix-huit mesures de Jean-Sébastien Bach, on était plus dans la course, ça ne marchait plus. Dès qu'on disait de telle oeuvre : c'est de la poésie intellectuelle... Lamartine, ça oui ! Mais le sonnet des "voyelles" : connaît pas ! Mallarmé ? Inconnu.

Je me rappelle avoir rencontré des jeunes normaliennes dans un stage, je ne sais plus si c'est à Bourg-en-Bresse ou à Rodez, l'une me dit le poème *Les effarés* de Rimbaud.

- Elle me dit : (...) *Cinq petits, ô misère ! Leurs dos en rond...*

- Je dis : "quoi ?! Répétez-moi ce que vous venez de dire ?!"

- Elle : "*Leurs dos en rond ?*"

- Moi : "Faites-moi voir votre livre..."

Je prends le livre et qu'est-ce que je lis sur le livre : "*leurs dos en rond*" !!!

Quelqu'un quelque part avait corrigé un mot : Rimbaud avait écrit "*leurs culs en ronds*." Je me souviens avoir piqué une colère ce jour-là !

Alors non, ce n'est pas vrai, ça n'existait pas ! Et quand on voulait, prétendait - c'est une grande question politique celle là - diriger les savoirs, contrôler les savoirs, orienter les savoirs, monopoliser les savoirs, provoquer la maîtrise du savoir et maîtriser l'amour on commettait une sacrée bévue. Il y a des choses qui ne s'enseignent pas.

Quand on me demandait pourquoi je montais "*L'école des femmes*" au lieu des "*Cloches de Corneville*" ?

- "Ils ne comprendront rien !"

- Laissez les faire ! "

Et ils aimaient ! Mais pourquoi et comment ? C'était à la stupéfaction de tout le monde.

Vous croyez qu'ils sont bêtes, qu'ils sont idiots ? Qu'ils n'ont pas d'oreilles, pas de coeur, pas d'yeux ?

Il y a des enfants qui sont capables de lire dans des chefs-d'oeuvre, on le sait maintenant ça, mais ça n'avait pas cours. Lorsque l'on parle des arts plastiques et que l'on regarde quels étaient, pour ma génération à moi, les cours de dessins, de peinture, etc. Il fallait dessiner un arrosoir

par exemple, il fallait que le trait cerne bien, que ça ressemble ! Mais la lumière de l'arrosoir, mais le métal, l'eau, le rapport à la branche d'à côté ? Rien du tout ! Et qu'est-ce qui est aimable dans l'arrosoir ? On m'imposait un devoir auquel on mettait un six ou un sept parce que c'était propre ou pas propre et puis voilà ! C'est énorme d'où on revient, d'où on vient, d'où je viens en tout cas.

Vous rentrez à Jeunesse et Sports en quelle année ?

En 1945, c'est Dumazedier qui me fait entrer. Il m'avait rencontré dans les maquis du Vercors et je lui avais écrit une lettre (...) et c'est lui qui me rappelle le premier. Il était inspecteur principal à Grenoble, il s'occupait de plusieurs départements et il me nomme secrétaire de l'inspection départementale à Annecy.

À Annecy, il y avait ce fameux château des Marquisats, qui était un site de la milice pris par le comité départemental de Libération et qui allait devenir le siège régional de Peuple et Culture. Pendant un an, j'ai fait du travail administratif à la Jeunesse et aux Sports et j'ai animé des stages. J'ai dirigé des veillées.

Dès 1945 ? Cela veut dire que vous êtes un des tout premiers instructeurs d'art dramatique ?

Non. Mon poste de secrétaire est supprimé au bout d'un an. Compression administrative. Mais je suis entré sous Guéhenno.

Avez-vous rencontré Jean Guéhenno ?

Plus tard. À la maison de la culture de Bourges : je l'ai accueilli à Bourges. Je me rappelle, je dois avoir un texte de lui dédié quelque part. Il m'a presque embrassé quand je l'ai présenté. J'ai dit ce qu'il représentait pour nous. Ce qu'il avait représenté. Après il a été remplacé par Châtelet, ensuite il y a eu Gaston Roux, et encore quelqu'un d'autre. Je ne me souviens pas qui était directeur quand j'étais instructeur, je ne sais même plus qui était ministre. C'est dire si c'était important ! À un moment donné il y a eu Madame Andrée Viénot. Moi j'ai surtout connu Mme Léo Lagrange à travers Serge qui était un ami. J'ai déjeuné un jour avec Gilles Duché, chez Madeleine Léo Lagrange, il y avait aussi Roland Barthes (c'est Michel Vinaver qui nous avait présentés), Edgard Morin, Duvignaud, Clara Malraux... C'est là que j'ai surpris un bout de conversation très curieux entre Roland Barthes et Edgard Morin sur le mot "objectif". Ils ont prononcé le mot objectif, ils se sont regardés et ils ont éclaté de rire ! Parce que c'était l'époque de la guerre froide, il y avait la rationalité scientifique, soi-disant telle, la rationalité politique et puis il y avait quand même l'art, la poésie, la pensée, du pensable mais encore impensé.

Donc compression de personnel en 1946. Alors ?

C'est Dumazedier qui nous garde comme instructeurs d'art dramatique.

Cela veut dire que vous avez rencontré Hubert Gignoux à ce moment-là ?

Pas encore, je suis instructeur, mais à Annecy. Et un beau jour, un an ou deux après, je ne sais plus, Jean Rouvet débarque chez moi à Annecy et me dit : "il ne faut pas rester ici, tu es instructeur d'art dramatique, tu as le statut d'instructeur national, il faut que tu fasses comme nous, que tu fasses des stages."

Je lui ai dit : "mais je peux être instructeur national ici, je reste là.

- "Non, non".

- Alors je lui ai dit : "mais c'est quoi un stage de premier degré ? "

- "Eh bien tu vas voir, tu viens cet hiver à Marly, tu verras un stage de Crocq, un stage d'Antonetti, ça te donnera une idée..."

Alors je suis allé voir un stage de Crocq, un stage d'Antonetti et j'ai inventé le mien.

Charles Antonetti prétends qu'il était "le seul à n'être ni catholique, ni officier, ni amateur", et de ce fait très à l'écart de cette "famille".

C'était le côté un peu paranoïaque d'Antonetti.

Il venait de chez Charles Dullin ?

De chez Dullin et de chez Decroux. C'est vrai qu'il avait une ascendance sur le plan professionnel. Il donnait de temps en temps, un petit spectacle mais Gignoux aussi était professionnel et Cordreaux aussi avec les marionnettes des Champs-Élysées.

Moi, j'avais de bon rapport avec eux. D'abord parce que je les admirais tous comme des aînés.

Antonetti dit que ce que faisait Rouvet était assez médiocre, que c'était du son et lumière.

On pourrait être plus généreux que cela mais il n'a pas tort. Mais lui qu'est-ce qu'il faisait ? Il faisait bouger ses stagiaires très lentement, il les terrorisait. Au bout d'un moment il disait : "vous, allez vous asseoir". (...)

J'ai vu des choses de fin de stage, c'était tiré à la ligne, c'étaient des épures. C'était très symbolique. S'il avait pu, il aurait été le Gordon Craig⁵¹ français parmi nous, il aurait été l'homme de la sur-marionnette ! Il avait déjà écrit un livre que j'ai. Je fonçais sur tous les livres que je pouvais. *Ma vie dans l'art* de Stanislavski je l'ai presque su par coeur, *La formation de l'acteur*, le bouquin d'Antonetti sur le mime, Barrault qui sortait ses réflexions sur le théâtre.

Antonetti avait de très bons rapports avec les grands professionnels. C'est avec lui qu'un jour j'ai croisé Roger Blin et qu'ils se sont parlé. Il avait des rapports avec le monde professionnel. C'est vrai que quand on avait Antonetti, Rouvet et même Crocq en face de soi !

Je me souviens que c'est Rouvet qui m'a orienté (?) sur l'école du Vieux Colombier. Je lui avais dit : je peux rencontrer Suzanne Bing⁵² qui avait été la collaboratrice de Copeau. J'ai eu une chance formidable ; j'avais rencontré un ami de Copeau et la famille de Copeau à Annecy. C'est à dire que je suis allé aux sources de l'éducation dramatique, en amont de Chancerel et des Comédiens routiers ; j'étais en amont. J'avais eu la chance de ça. Par exemple, il y avait un rapport entre Antonetti et la bande à Copeau qui ne fonctionnait pas parce que lui était vraiment un anarchiste athée.

Je n'étais ni catholique ni officier ! C'est vrai ! Ils venaient tous des *oflags*.

Cela signifie aussi que l'un des clivages entre eux venait du fait qu'il avait travaillé sous Pétain pendant que les autres faisaient de la Résistance ?

Oui, mais de deux choses l'une : sous Pétain ou bien on ne travaillait pas et on faisait de ??

C'étaient vraiment des allergies, mais comme il y en a toujours. Dans la profession il n'y a que ça ! Ils se détestent tous entre gens de théâtre. Bernard Simeone⁵³ à Lyon me disait qu'entre les poètes aujourd'hui, il y a une haine ! Je n'imaginai pas ça ! Ce sont des adversaires. René Char

⁵¹ Edward Gordon Graig, acteur et scénographe anglais (1872/1966). A travaillé à un théâtre international de surmarionnettes, projet non abouti. (DB)

⁵² Suzanne Bing : actrice française ; a été un des membres fondateurs du théâtre du Vieux-Colombier.(DB)

⁵³ Bernard Simeone : écrivain et poète français, grand traducteur de littérature italienne. (DB)

ne pouvait pas sentir Bonnefoy⁵⁴. René Char, je l'ai rencontré une journée et je n'ai plus voulu le revoir. Formidable la journée ! Mais je n'ai plus voulu le revoir, je n'ai pas voulu défaire ce souvenir.

Ce qui fait que vous, vous n'avez pas été coopté par les autres mais nommé par Dumazedier.

Dumazedier m'a nommé mais ils savaient que j'existais et ils sont venus me chercher. Je n'ai pas fait de cinéma là-dessus, je n'ai pas dit « ils vont voir qu'ils ont affaire à un petit provincial qui débarque ». J'étais ou naïf ou tiré par une étoile quelque part mais j'ai tout de suite eu des rapports formidables avec eux. Je me rappelle le premier stage de Crocq que j'ai eu. Il faisait un travail sur *L'avare*.

J'avais organisé le décor autour d'une table, autour d'un repas, ce qui ne se fait jamais, d'un canapé de dos sur lequel Valère et Élise au début sont en train de faire l'amour ; il y a des chaussures, elle les met et commence la première scène entre eux et puis un décor du vieil opéra de Nice parce que je n'avais pas d'argent, mis à l'envers. Comment sont les objets chez Crocq ? Il les soigne tellement que tout est brique, propre. Les métaux, les assiettes, les cires, les meubles... rien ne dépasse. Ça veut dire qu'il faisait riche et beau. Pourquoi pas ? Moi qui ai une conception différente, je ne conçois pas de cette conception différente, une conception adverse, je la trouve différente, c'est tout. On a le droit à la différence. Le problème, c'est qu'est-ce que le public va préférer après ? Et ça, ça a été ma stratégie "maison de la culture" plus tard. Faire parler le public. Comme dans les stages.

C'est Hubert Gignoux qui tient la barre à ce moment-là.

Je l'envie Gignoux. Pourquoi ? Parce que dès ce moment-là j'aperçois un hiatus entre nos positions d'instructeurs nationaux, la position magistrale, on opère sur le territoire entier, on débarque quelque part, on est l'instructeur national et le fait qu'on ne court aucun risque dans nos recherches et nos réalisations tandis que lui, qui dirigeait le Centre dramatique de l'Ouest, il prenait des risques ! Je me rappelle une phrase de lui qu'il a prononcée quand il était venu nous voir à Marly - il ne s'en souvient pas mais moi je m'en souviens- il nous dit : "il faut que je rentre, parce que demain j'ai une facture de menuisier à payer". Je trouvais cette phrase formidable ! Formidable, lui au moins, il devait payer son menuisier, nous nous n'avions rien à payer. On nous donnait des subventions de rien du tout, des moyens de rien du tout pour monter les stages d'été. Il fallait se débrouiller, ruser. Mais ça, c'était du travail d'amateur. Moi, j'aurai préféré payer un menuisier sur une commande précise. J'aurais été inséré dans la vie professionnelle du pays, dans la vie réelle et pas dans la vie fictive. Tandis que nous, nous prenions nos amateurs qui venaient de partout, les instituteurs, les postiers, les métallurgistes, les étudiants, on les prenait comme ils étaient avec un coefficient commun de rêverie, d'imaginaire. Tandis qu'un directeur de centre dramatique, il a des électriciens, il a des plombiers, des acteurs, des charges sociales, des relations politiques, économiques, c'est quelqu'un qui, si je puis dire, est dans le coup et pas seulement dans le rêve. Il est dans le politique et le civique et il est aussi dans l'imaginaire. L'amateur, c'est le divertissement, c'est dans la grande fête locale, amicale.

Pourtant un jour vous m'avez dit : si tout était à refaire je recommencerais par les amateurs.

Oui, parce que je m'y sentais plus libre. Sans faire référence à ce que je viens de vous dire. Sur la parole, les textes, l'esthétique du spectacle, les lieux, l'endroit, la durée, la forme. La recherche

⁵⁴ Yves Bonnefoy, poète, critique d'art et traducteur français. (DB)

de la forme, je serais absolument libre, je n'aurais pas en rendre compte de mes audaces à des financiers, à des subventionneurs, à des autorités. Je serais libre sur la forme mais en même temps je serais moins complet, moins admis comme citoyen. Je serais dans un laboratoire, le meilleur des laboratoires. Moi, je voudrais faire du laboratoire et aussi être quelqu'un de la cité. Un homme de laboratoire et un industriel.

Vous pensez que le champ des amateurs peut-être un laboratoire du théâtre ?

Je le concevais comme ça jusqu'au moment où on m'a censuré *Les Coréens*. C'est clair. *Les Coréens* entraient dans le champ de cette exploration. Qu'est-ce qu'on peut faire de l'histoire contemporaine sur la scène, librement ? Nous avons monté ça au barrage de Serre-Ponçon, au milieu de la société industrielle. Il fallait mettre en rapport une vie de village, des rapports sensibles à ce que c'est qu'une orange, ce que c'est qu'une femme, un soir, un amour, une famille, un enfant, un jeune homme, la vie la paix, le matin, le soir avec cette guerre, avec ce que constituait le chamboulement d'un site comme celui de Serre-Ponçon. Voilà. On m'a fait savoir que c'était "contraire aux buts et principes de l'éducation populaire !" Je suis parti.

Vous souvenez-vous de votre première rencontre avec Henri Cordreaux ?

Il y avait deux types qui se taisaient tout le temps dans nos réunions, c'était Crocq et Cordreaux. Crocq parce que c'était sa nature de fumer sa pipe et d'écouter ; de temps en temps il envoyait une flèche d'ironie souriante et pointue entre la trompette et la flûte, sa voix était comme ça. Et Cordreaux, c'était le silence, le retrait avec parfois des fureurs, mais il était dans l'ombre. Gignoux était le porte-parole. C'était notre parole, c'était celui qui avait la parole à ce moment-là. Il l'a toujours eue du reste un petit peu, il a toujours eu le statut de celui qui parle.

René Jauneau pour moi c'est un peu un cadet, il est arrivé un peu après. Il a joué le fantôme dans *Hamlet* dans ma mise en scène d'Annecy. Quand il a pris Thonon⁵⁵, je l'ai invité à Bourges avec la pièce de son choix. C'était *La drôlesse* de Sylvain Itkine⁵⁶, je jouais dedans Ben Johnson. Toute l'économie du spectacle c'est moi qui la supportais et avec ce spectacle il ouvrait la maison de la culture de Thonon. Il y a toujours eu un rapport aîné/cadet.

Avec Jean Rouvet, c'était chaleureux, amical et critique. Il a eu cette rencontre très sympa quand il est venu chez moi et qu'il m'a dit : "il faut venir à Paris" mais sans plus. Tout de suite il y a eu une sorte d'amitié de considération, je ne peux pas expliquer. L'année où j'ai monté *Hamlet*, il était déjà administrateur de Vilar, je suis allé le voir à Chaillot, je me souviens de la façon dont il m'a présenté à Gérard Philipe : c'était formidable, très gentil. C'était un veilleur, un compagnon et un soutien. À Bourges il m'a aidé à mettre en place le début de la Maison de la Culture. Il y a eu entre lui et Biasini une bagarre, et même une concurrence. Pot de terre contre pot de fer. Biasini a gagné contre le pot de terre qu'était Rouvet, j'en étais moi-même déchiré parce que je les aimais bien l'un et l'autre. Rouvet, on ne savait jamais ce qu'on avait fait ou ce qu'on avait pu lui faire, il gardait tout le temps une sorte de dent pour je ne sais pas quoi.

Vous aviez conscience de former un corps ou bien chacun faisait du théâtre dans son coin ? Jean Guéhenno reste très peu de temps à Jeunesse et Sports mais on a l'impression que le peu de temps qu'il reste, il laisse une philosophie. Il y a des gens qui continuent comme Christiane Guillaume à travailler dans son sillage.

⁵⁵ René Jauneau a dirigé la Maison de la Culture de Thonon-les-Bains de 1966 à 1968. (DB)

⁵⁶ Sylvain Itkine, acteur, auteur, metteur en scène et directeur de troupe français. (DB)

Christiane Guillaume aimait bien Pierre Husenot et moi. Elle nous aimait bien tous les deux. Il n'y avait pas que ça. Il y avait la sortie de la Résistance. Moi, j'avais eu le questionnement Peuple et Culture, c'est-à-dire que j'avais découvert l'idée de l'homme de la société dont nous étions depuis que nous vivions, je faisais référence à ce qu'étaient mes parents. Ce que je savais d'un homme qui avait été laissé pour compte, qui n'avait pas pris pieds dans l'humanité, je n'ai pas dit *les humanités* mais dans l'humanité dans la connaissance profonde, qui n'avait pas abordé ce que c'était que l'héritage de la noblesse du monde pour parler comme Malraux, plus simplement qui n'avait pas accédé à l'honneur de vivre. De ça, j'en étais pleinement et violemment conscient.

En 1946, j'avais 25 ans, mais j'en avais conscience. Il y avait des paroles hors de moi, il y avait des œuvres hors de moi. C'était ça la motivation profonde. Quant au fait d'être payé par Jeunesse et Sports ?! (mal du reste, et irrégulièrement) cela ne comptait pas du tout. Simplement je me sentais moi, par rapport à Dasté qui habitait lui avec Jeanne Laurent, le compartiment d'en face, la rue de Valois, je ne me sentais pas dans ma maison, je me sentais isolé.

Quel était votre statut ?

J'étais fonctionnaire, détaché de l'Éducation nationale comme Jauneau comme les instituteurs. Je n'ai jamais fait un jour de classe mais j'étais sorti de l'École normale de Privas. Major de ma promotion.

Cela veut dire que c'était un archipel les instructeurs, c'étaient des gens isolés, il y avait peu de communication entre vous ?

Des communications amicales, par bribes. Avec Antonetti, j'aimais boire un verre, parler, avoir des discours violents, anarchistes.

En même temps vous alliez jouer les uns chez les autres, par exemple à Sarlat ?

Non ! Sarlat : pour la première fois les gens sortent des centres éducatifs.

Pourquoi ?

Il faudra le demander à Mademoiselle Guillaume.

Elle dit que c'est elle qui les a sortis des CREPS

Peut-être bien oui.

Mais ce n'est pas ce que dit Cordreaux. Cordreaux dit qu'il ne supportait plus les gens comme directeurs de CREPS qui étaient un peu militaires, qu'il a eu envie d'aller faire les stages ailleurs. Après cela, les stages de réalisation sont devenus des festivals ? Dans un endroit, chargé d'histoire...

Et on a commencé à être en relation avec des mairies, des syndicats d'initiatives, des gens.

Comment s'est passé le stage de Sarlat ?

C'est Mademoiselle Guillaume qui m'a dit d'y aller. J'avais choisi la *Sainte Jeanne* de Bernard Shaw en référence à Pitoëff et parce que l'axe du personnage m'intéressait : c'était un

personnage rebelle et puis il y avait un humour et une langue que j'aimais bien. Une belle traduction.

Il y a eu à côté, Jean Lagénie avec "*Numance*", André Crocq avec *Le Mariage forcé*...

Chacun a fait son stage dans son coin. Il a choisi un site de Sarlat pour le faire. Il a assisté plus ou moins à ce que faisaient les autres. Moi je n'ai pas pu assister à *Numance*, je ne l'ai pas vu, je répétais ce soir-là, j'allais jouer deux trois jours après, on m'en a parlé.

Le rapport à la population était quelque chose qui comptait ?

Ah, oui, Il n'y a qu'à aller à Sarlat : j'y étais pour le quarantième anniversaire, ils m'ont très bien reçu.

Mademoiselle Guillaume raconte que les gens assistaient aux répétitions, connaissaient les répliques.

Je ne sais pas s'ils connaissaient les répliques mais ils assistaient aux répétitions et ça c'était formidable. J'ai eu avec moi, Henri de Segogne, la nuit où j'ai fait mes éclairages de *Sainte Jeanne*. Henri de Segogne avait été le compagnon de l'Himalaya, le compagnon d'Herzog ou de Lionel Terray. Il est resté à mes côtés. À cinq heures du matin, il m'a dit : "J'ai compris et je vous félicite".

On nous prenait pour des amateurs de patronage ! Pour trouver le vert du costume de La Trémouille qui était un costume en toile de jute, ils ont mis une nuit avec Duché, à touiller, à tout essayer.

C'est à dire qu'une des idées de stage de réalisation à ce moment-là c'est que tout le monde faisait tout ? D'où venaient les stagiaires ? On dit qu'il n'y avait que des instituteurs ?

Non, il y avait des instituteurs, des étudiants, il y avait un architecte... Bien sûr il y avait plus de pédagoges. Les pédagogues c'étaient la force des communes, ils étaient beaucoup plus des animateurs de la vie culturelle que les autres.

Vous formiez les cadres des mouvements de jeunesse ?

Je m'en moquais complètement. Le stagiaire qui pour moi avait le plus d'importance, c'était un avoué et sa femme, Pierre Potier (?). C'est lui qui m'a fait venir à Bourges, il connaissait bien Rouvet.

Vous aviez des relations avec les instructeurs des autres disciplines ?

Arts plastiques seulement, parce qu'ils étaient nos décorateurs. C'est à dire André Acquart, Gilles Duché, Lucette Chesneau. Cinéma également, j'en ai connu quelques-uns... Marcel Deherpe qui était formidable. C'étaient des amis d'André Bazin, qui lui était collaborateur à Peuple et Culture, que j'avais connu à Peuple et Culture. J'avais des rapports avec la musique : je connaissais André Verchaly, César Geoffrey, Raphaël Passaquet qui a écrit la musique de scène d'*Hamlet* puis pour l'inauguration du monument des Glières en 1973.

Lucette Chesneau : elle m'a fait les décors et les costumes de *Dom Juan* à Peyrehorade.

Lucien Lautrec : je lui ai permis de rencontrer un collaborateur de Lang à qui j'ai écrit. Il m'a envoyé des gravures à lui. Il m'aimait beaucoup. On se choisissait. Avec Duché par exemple on a formé une bande. Avec lui, c'est tout de suite parti très fort. Le départ avec lui, ça a été la "soucoupe" d'Annecy. Je leur disais que j'en avais assez des petits escaliers, je désirais quelque

chose de simple. Une boule, une pyramide. Il ne trouvait pas et puis un matin, au petit déjeuner, il arrive avec une palette sur laquelle il avait mis son pouce, avec un air goguenard.

Je lui dis : "vous imaginez un chapeau là-dessus ? Juste un chapeau, un litre, un pain ? On ne voit que ça ! Ça, c'est un lieu de présence. Je prends. "

Alors il me demande : quelles dimensions ?

Pour les dimensions du dispositif scénographique, j'ai dit à quelqu'un de se déplacer dans l'espace. : « Va là-bas loin, loin, approche vers moi lentement, approche, approche, Là ! Recule, reviens... Là !"

C'était ma dimension sensible à moi. Là, il m'était présent le gars. J'ai dit : voilà c'est ça. Et c'est ce que nous avons fait.

Dans ces stages de réalisation, il y avait un travail de scénographie réel, c'était un spectacle monté de A jusqu'à Z ?

Ah, oui. C'était un vrai travail. Profond. Parmi les stagiaires de la "soucoupe", les stagiaires des costumes, il y avait une fille dont j'ai oublié le nom mais je me souviens de son prénom elle s'appelait Catherine, elle a rencontré un monsieur qui s'appelait Michel Vinaver, ils se sont épousés et ils ont fabriqué Anouk Grinberg.

Étiez-vous frustré d'avoir des comédiens amateurs ? Est-ce que ça posait un problème ?

Pas du tout. Une de mes certitudes, c'est que rien n'est aussi répandu que l'acteur. Que l'acteur est partout, il est n'importe qui, il est chacun, il est chaque homme, chaque femme. Simplement, il y a ceux qui savent qu'ils jouent et qui en font un art et ceux qui ne savent pas et qui jouent plus ou moins bien. Mais un type comme Bernard Tapie par exemple c'est un acteur formidable. De Gaulle ! Les types qui arrivent, d'une manière générale, sont des types qui savent jouer. Il y a ceux qui ne jouent pas bien, qui ont le trac, ceux qui ne cultivent pas leur discours, ça, c'est la condition générale. Et puis il y a ceux qui jouent pour paraître, pour provoquer, faire de l'effet, être consommés, se vendre... Ceux qui jouent, qui rusent pour émouvoir, pour toucher. Il y a la ruse des amants et la ruse des marchands. Ce n'est pas la même. Ce ne sont pas les mêmes acteurs mais ce sont des acteurs.

Il y a des acteurs qui en sortant de ces stages de réalisation en ont fait leur métier ?

Chez moi il y en a peu. Celui qui a fait Hamlet est devenu un acteur, dans des emplois qui sont complètement à l'opposé de celui que je lui avais donné. C'est Bernard Jousset qui a été le *Madame Angot* de Maillot de Martin Barbaz. C'est un gars qui a pris du poids, perdu ses cheveux mais il était beau, on aurait dit Laurence Olivier dans sa jeunesse.

On m'a dit que Planchon était passé dans les stages de réalisations ?

Oui chez Cordreaux. Il a monté "*Les oiseaux*" d'Aristophane dans un arbre.

Pensez-vous que les stages de réalisation ont été une pépinière de comédiens et de metteurs en scène ?

Globalement non. Même les instructeurs. Il y en a très peu. Il y a, Jauneau mais il n'a jamais animé un centre dramatique. Il n'a jamais eu d'entreprise continue. Il n'y a que Gignoux et moi.

Cordreaux dit qu'il est parti en Algérie quand il a vu arriver le sport à la Jeunesse et aux Sports et il est parti en Algérie. Quand il raconte son expérience en Algérie, je trouve que c'est très "Comédien routier."

Il est très comédien routier. Lui et Gignoux étaient Comédiens routiers. Je lui ai écrit pour lui dire que j'aimais bien son livre *Une famille théâtrale*. Dans le mot que je lui ai fait, je lui ai dit que je m'étais toujours senti au sein de cette famille comme un enfant de la rue. Et il me répond très gentiment : "mais ce n'est pas vrai, tu sais bien que tu en fais partie". Ce n'est pas vrai, je ne fais pas partie de ça. Je n'ai pas d'éthique *a priori*, d'esthétique *a priori*, de principe *a priori* sur la vie du théâtre. Demain, je pourrais inventer, si on m'en laissait le loisir, un théâtre vraiment quotidien avec le journal lu et joué dans un lieu quelconque.

Et Roger Planchon ?

La première fois que je l'ai vu, c'est dans mon bureau à Annecy. Nous l'avions invité pour venir montrer sa *Nuit des Rois*. C'était en 1952, je crois. Je lui ai fait part de mon intention de monter *Sainte Jeanne* à Sarlat et il m'avait dit : "je ne suis pas sûr que ce soit une oeuvre de plein air " et on a discuté comme ça. Planchon a tout de suite eu une réputation, très jeune. Lui il avait été stagiaire et moi il me connaissait instructeur. Je suis allé le voir plusieurs fois au théâtre des Marronniers à Lyon. Lui aussi m'a fait envie comme m'avait fait envie Gignoux avec son menuisier. Lui, avait un vrai théâtre, avec des problèmes, des salaires, avec des acteurs, jouer tous les soirs, ne pas être obligé de faire du pédagogisme. En plus il entrait dans le métier et pas par la petite porte ! Il avait des critiques formidables ! Il y a toujours eu un lien entre lui et moi que je ne parviens pas à définir, même encore aujourd'hui puisqu'il travaille avec Lavaudan et que Lavaudan c'est un peu moi à Grenoble⁵⁷. Très souvent on s'est rencontrés à Paris ou ailleurs, je sentais une petite tape dans le dos, il m'avait vu et il venait me dire bonjour. On avait des conversations comme ça mais on n'a jamais eu de relations professionnelles profondes. Quand je suis arrivé à Grenoble, il m'a appelé pour faire Gilles de Ray et j'étais déjà distribué par Lavaudan dans *Lorenzaccio* et je n'ai pas pu. Cela aurait pu être des relations de complicités. Il a accueilli certains de mes spectacles, j'avais monté *Oncle Vania* à Saint-Etienne il l'avait accueilli à Villeurbanne, il m'a fait venir avec *Timon d'Athènes*. Je l'ai tout de suite perçu comme un grand monsieur.

J'ai découvert dans un carton d'archives une lettre de Cordreaux destinée à Nazet dans laquelle il relate, les journées d'Avignon 1967 au cours desquelles Planchon réclame tout le pouvoir aux créateurs. Il déplore que les partisans de l'éducation populaire aient laissé faire. C'est une lettre très longue et assez amère.

Je vais vous expliquer pourquoi on n'a rien dit. Moi je n'avais rien à dire parce que j'étais d'accord. Il faut bien se souvenir qu'à cette époque, nous étions combattus par les maires, les conseils généraux, les petits pouvoirs locaux qui voulaient nous imposer leurs volontés. Le pouvoir aux créateurs cela voulait dire les théâtres aux directeurs de théâtres, cela ne voulait pas dire que d'un seul coup nous rejetions le public.

En même temps Cordreaux est assez visionnaire en ce qui concerne l'abandon de la pédagogie ?

⁵⁷ Gabriel Monnet quitte le théâtre de Nice en 1975 et prend la direction du Centre dramatique national des Alpes à Grenoble. Il y rencontre Georges Lavaudant. (DB)

Là-dessus j'ai lu des choses incroyables dans un bulletin de Peuple et Culture : *Les maisons de la culture contre l'éducation populaire*. Je n'en suis pas revenu !

Dans le même temps à Bourges j'avais un conseil d'administration qu'on m'avait infligé, fait de notables auxquels j'aurais dû obéir. Pour désobéir, je m'étais inventé moi, un conseil culturel fait des représentants de toutes les associations, des groupes de plus de dix personnes. J'avais 100 conseillers culturels et quand on m'infligeait un *oukase* d'en haut, je répondais par en bas. J'en faisais sans arrêt de la pédagogie, j'ouvrais mes salles de répétitions, je répondais aux questions des lycéens qui venaient me voir répéter. En revanche, je suis certain que ce qui s'est arrêté en 1968, c'est le débat. Même chez Planchon. Je le revois avec son haut-parleur aller dans les usines, c'est le premier à avoir fait un truc pareil, il y a belle lurette qu'il ne le fait plus. À ce moment-là on s'est désunis et l'archipel à commencer à dériver, on s'est éloignés.

Quels rapports entreteniez-vous avec Jean Nazet et le livre vivant ?

Je l'aimais beaucoup. Parce qu'il était un véritable amateur de théâtre, c'était un philosophe distingué, il avait une ironie. Ce n'était pas un homme de théâtre, c'était un excellent amateur.

Je vous pose la question parce que les instructeurs de théâtre sont parfois sévères avec cette technique.

Oui, c'est dû au fait qu'il y avait dans ce travail un côté "jeu dramatique" au sens "Chancerel" du mot, dans la lignée des comédiens routiers, c'était un peu ça. La théâtralité quand on l'approche est plus exigeante moins illustrative.

Michel Philippe vous a reproché d'avoir ouvert la Maison de la culture de Bourges avec l'École des femmes de Molière, qu'il estime un spectacle parisien parachuté !

Il lui semble qu'il y avait deux options : d'un côté le grand répertoire et de l'autre un travail qui parlait de la réalité des gens, par exemple dans un pays minier, on montait une pièce sur les mines, c'est un peu ce que faisait Michel Philippe.

J'ai plus d'estime pour son travail des débuts. Il a terminé dans la norme éducatrice, éducatiste pour inventer un mot. *L'École des femmes* du théâtre parisien !? C'est du théâtre parisien depuis plusieurs siècles alors !

S'il me l'avait dit, on en aurait entendu parler ! La critique que l'on faisait au livre vivant, on la faisait du point de vue de la théâtralité exigeante, on la faisait du point de vue d'Artaud, de Barrault et même de Vilar. Si on la fait du point de vue de Copeau, c'est autre chose. Copeau faisait des choses sur la fête des vignes et du vin mais cela n'avait rien à voir avec sa mise en scène de *La nuit des rois*. Il ne mélangeait pas, il ne faisait pas l'un plutôt que l'autre. Croire qu'avec l'éducation populaire on allait transformer une société, un peuple, un public en public de Shakespeare, de Tchekhov, de Cervantès etc., c'est une erreur. Ce n'est pas parce que vous ferez un bon montage sur Don Quichotte, que vous ferez comme Brel *L'homme de la Manche* que vous ferez un lecteur de Cervantès, ce n'est pas vrai. La lecture de Cervantès, c'est autre chose, elle est plus exigeante. Pourquoi pas du livre vivant avec la *Recherche du temps perdu* ! Schlöndorff en fait l'expérience avec son film *Du côté de chez Swann*.

Cela veut-il dire que l'éducation populaire n'était pas un concept que vous défendiez ? Ou que vous défendiez plutôt l'art dramatique ?

C'est à dire que j'aurais bien défendu l'éducation populaire telle qu'elle était quand elle se donnait les moyens d'être quelque chose de formidable. Moi, quand je voyais André Bazin,

dans les stages analyser *Les parents terribles* de Cocteau, je me disais : ça c'est de l'éducation populaire. Quand Deherpe faisait l'analyse de la *Jeanne* de Dreyer en montrant la circulation de l'image sur l'écran, du haut en bas, tout le tour de l'écran que l'image fait, je me disais : ça, c'est de l'éducation populaire. Dans un papier de Théâtre populaire de l'année 1954 je crois, il y a une lettre de moi en réponse à Jean Paris qui me demande d'écrire sur mon *Hamlet* et je lui dis : je ne peux pas écrire ce que je suis, j'avance physiquement parmi les hypothèses.

Quand vous avez pris la direction d'une maison de la culture c'était pour consommer une rupture avec Jeunesse et Sport ou bien la rupture avait eu lieu avant ?

La rupture a eu lieu avant. La rupture s'est faite au moment de la censure des *Coréens*, après cela je suis parti chez Dasté⁵⁸.

Mademoiselle Guillaume a été très surprise quand je lui ai dit que vous avez été blessé par la censure des Coréens, elle ne semble pas s'en être rendu compte.

Elle a une mauvaise mémoire parce qu'elle était présente à la dernière soirée que j'ai donnée d'*Antigone* à Gap. J'ai fait suivre cette soirée d'une série de petits poèmes et j'ai dit moi le dernier, qui était un poème de Prévert : "Compagnons des mauvais jours, je vous souhaite une bonne nuit, dormez, rêvez, moi, je m'en vais". Elle avait les larmes aux yeux. Plusieurs fois elle m'a demandé pourquoi ? Elle a la mémoire sélective ; au reste elle n'a rien fait pour que je puisse les monter.

Elle dit qu'elle a toujours défendu les instructeurs nationaux et qu'il y a seulement deux cas où elle n'a pas pu intervenir : une histoire de chiffon rouge avec Antonetti qui avait loué un taxi pour aller acheter une pièce de tissu, Gaston Roux avait fait toute une histoire à cause des frais qui avaient été engagés dans cette course et les Coréens. Elle dit que là encore c'est Gaston Roux le responsable.

Elle sait mieux que moi si c'est Gaston Roux qui a pris cette décision mais en tout cas, en ce qui me concerne, les choses sont nettes : c'est cette interdiction qui a motivé ma décision.

C'est à dire que vous vous êtes senti censuré politiquement ? Vous vous souvenez du texte par lequel on vous notifiait cette interdiction ?

Je l'ai perdue la lettre, s'il y en a eu une ! Peut-être me l'a-t-on seulement dit oralement ? Peut-être que mademoiselle Guillaume me l'a signifié elle-même ?

Dans cette commission qui vous a censuré, il y avait Chancerel ?

Il y avait Chancerel, Paul Achard, Jean-Jacques Bernard et quelques autres... La phrase disait "incompatible avec les buts poursuivis par l'éducation populaire". Or le sujet c'était quoi ? Le sujet, c'était un jeune caporal français qui a été fait prisonnier par un village Coréen. Il a été blessé au sexe. Dans ce village, il y a une famille, une fille qui a son âge, une petite fille à qui il apprend ce que c'est qu'une orange. Il va retrouver à la fois la virilité, l'amour, la paix. Il découvre la différence et la paix. Roland Barthes a écrit dans *Barthes par lui-même* que ce n'était pas une pièce sur la dissidence, l'objection de conscience, c'est une pièce sur l'assentiment : dire oui au monde. "C'est à partir de toi que j'ai dit oui au monde" chantait Paul

⁵⁸ Jean Dasté, directeur de la Comédie de Saint-Étienne. (DB)

Éluard quelque part. Et ça, ils trouvaient que c'était incompatible avec les buts poursuivis par l'éducation populaire ? C'était insupportable ! Et j'en ai souffert ! Je suis parti. Ils ont arrêté de me payer. Dernier stage. Au revoir !

Mademoiselle Guillaume était là le dernier jour où j'ai travaillé pour Jeunesse et Sports. L'idée ça avait été de monter *Antigone* dans les costumes des *Coréens* pour que, au cas où des photos seraient prises, on ne sache pas si j'avais ou non obéi, transgressé ou pas transgressé l'interdiction.

C'était à Serre-Ponçon ? Comment est venue l'idée de Serre-Ponçon ?

La première idée avait été de monter les *Coréens* à Annecy ; mais l'année d'avant j'avais monté *Hamlet* et *Ubu*. Pour *Hamlet*, Michel Vinaver avait fait un très beau papier dans Théâtre populaire et sur *Ubu*, c'est Roland Barthes qui avait écrit. Mais *Ubu* avait été très contesté par la municipalité d'Annecy, dont le maire était Bernard Bosson si bien que l'année d'après ils ne pouvaient pas accepter le choix des *Coréens*.

Pour temporiser, j'ai monté la *Sainte-Jeanne* de Bernard Shaw, ils ont du reste continué les "Nuits théâtrales" par ce qu'ils ont appelé par la suite le "Théâtre d'art sacré". Voilà dans quoi je me trouvais : le côté catholique et officier que mettait en question Antonetti. Comme nous savions que les *Coréens* ne passeraient pas à Annecy, je crois que c'est Serge Lagrange qui a eu l'idée de les monter à Serre-Ponçon. Je me trouvais donc à l'époque pris entre deux freins, d'objections, d'un côté la ville puis de l'autre la direction dont je dépendais. Il fallait casser ça, j'ai cassé. Dans un petit fourgon Citroën, j'ai mis les quelques meubles que nous avons, ma femme et mon gosse et j'ai gagné Saint-Étienne, ville de mineurs. Du reste mon fils est très heureux de ce souvenir. Il reste très fier de ce départ.

En arrivant au ministère de la Culture vous êtes-vous senti plus libre ? Pris dans une autre ambiance ?

Je n'avais pas la pratique des ministères !

Pourtant vous travailliez pour le ministère de Jeunesse et Sports !

Oui mais je n'avais pas la pratique des couloirs.

Je faisais des stages à Noël et à Pâques. Je faisais des stages locaux qui étaient demandés par des directions départementales, des visites, des conférences, des démonstrations, dans les CREPS, des troupes d'amateurs. Il s'agissait aussi d'aller sélectionner les troupes amateurs pour la coupe Léo Lagrange et puis j'avais à Annecy une activité sur place très intense. J'avais une troupe amateur qui s'appelait « Yaniléó ». C'est un mot inventé, l'année où j'avais monté *Noces de Sang*. J'étais revenu chez moi avec ma maquette de Pierre Hussenot, j'avais passé la nuit dans le train, j'étais allé me coucher, puis à midi j'avais rencontré des amis à l'apéritif, on avait mangé puis j'avais la sieste. Je m'étais éveillé vers cinq heures et demie, j'avais un rendez-vous. Je me lève et en allant pisser je me retrouve par terre, dents brisées. Syncope ! Deux jours après j'écrivais un gentil poème : "jailli comme un lasso pour capturer l'ennui mon sang a dessiné Yaniléó". Comme j'étais fâché avec une troupe locale d'amateur parce que je prisais peu leur stratégie de séduction des entreprises au moment des arbres de Noël, je ne voulais pas aller faire le saltimbanque à la noix pour trois boîtes de chocolat. J'avais monté ce petit théâtre avec une espèce d'école que j'avais appelé théâtre de Yaniléó. Ce nom est resté à Annecy, ils en parlent. Le travail du poète. Au point où j'en suis je peux le dire, je crois que ma trajectoire était celle d'un poète qui ne savait pas qu'il était un poète, qui n'a pas laissé une oeuvre poétique derrière

soi mais des traces. Comme dit René Char, "le poète laisse des traces et pas des preuves" : ce sont les traces qui font rêver.

Au fond, vous n'étiez pas dans la famille ?

Non. Mais eux non plus. Ce n'était pas une famille. C'était loin d'être une famille. Nous avions des intérêts communs par rapport à la direction, on se défendait mais chacun avait sa bannière, ses connivences. Moi, mes connivences, je les avais avec Duché, avec Lautrec, avec Antonetti, avec Rouvet... avec tout le monde.

Il y a eu un papier très fort d'André Maurois sur Sarlat dans Théâtre et Éducation, très élogieux dans lequel il dit « l'avenir du théâtre est là » l'avez-vous lu ?

Non. Mais je sais qu'il était là et moi j'étais sûr de ça. J'étais certain que si on nous laissait faire, et c'est ce que je te disais tout à l'heure, en expliquant pourquoi je n'aurais pas voulu quitter ce secteur, parce qu'il était un véritable laboratoire de la forme mais aussi du sens. Il n'y a pas de trouvaille de forme sans que les formes ne sous-tendent un sens sinon ce n'est rien que du travail formel.

Avez-vous été plus créatif dans une maison de la culture ? Plus heureux de ce point de vue ?

Oui mais je n'ai pas été aussi heureux que j'aurais pu l'être justement dans mon laboratoire d'avant parce que dans une maison de la culture j'étais beaucoup plus tributaire de la critique, du marché... Je suis entré dans la contrainte.

Tu fais ce que tu veux mais à la sortie il y a la caisse, la trésorerie, l'image, le marché, le fait que tu sois vendable ou pas. Il se trouve que je me vendais assez bien en France. Mon administrateur à Bourges disait : "quand tu fais un truc, ça se vend mais quand tu fais faire des choses aux autres, c'est moins sûr". Je n'étais pas non plus une star.

Jauneau quand il a pris une maison de la culture a tenu à rester CTP...

Être CTP, cela voulait dire avoir une sécurité du salaire à la fin du mois. En même temps on était, d'une certaine manière, distant de la gestion, distant physiquement puisqu'on était rémunéré par l'État, on ne dépendait pas de sa gestion. C'est un réflexe de sécurité. On travaillait aussi pour sa retraite. Moi, j'ai cassé et quand il a fallu que je récupère quelques points de retraite, ça a été la croix et la bannière : dix-huit années de retraite !

Et la fidélité à l'éducation populaire ?

Pas sous la forme où elle était là. L'éducation permanente qui est un concept plus évident oui, la culture comme domaine de l'inachèvement perpétuel de l'individu, oui mais sous les formes institutionnelles, administratives, politiques que ça avait pris. Non.

Avez-vous eu des relations avec des réseaux d'éducation populaire du type MJC, Léo Lagrange.

Oui, une des premières MJC fondée après la guerre, c'est Annecy, Les Marquisats. Un des premiers ciné-clubs. Henri Moret qui en a été longtemps l'animateur a été du premier jury du festival de Cannes, il était l'archiviste d'André Bazin. Quand Bazin avait besoin d'un tuyau sur le cinéma, il téléphonait à Moret. C'est devenu un festival du cinéma d'animation. Le Centre

culturel d'Annecy est issu du travail réalisé à l'origine par Peuple et Culture, j'ai inauguré cet automne une salle de répétition.

La plupart des choses culturelles qui existent viennent du travail que nous avons réalisé avant. Il y a eu les débuts de la Fédération des centres culturels communaux à St-Étienne. J'y étais à Saint-Étienne. C'est parti de nous, de moi et de Dasté. On a tout de suite posé la question d'une maison dont le théâtre serait le coeur, une maison de tout le monde. C'était une idée de Jeanne Laurent, ça. Durafour⁵⁹ a tout de suite repris l'idée. On pensait que la Maison de la culture de Saint-Étienne ça serait la Maison de la culture de Jean Dasté : cela ne l'a jamais été. La municipalité voulait une maison dont elle tirerait le bénéfice de l'image. On a voulu se servir de la culture comme on se servait du sport avec les étiquettes qu'on porte sur le dos. Moi, je voulais bien servir Shakespeare mais pas les piles Wonder, ni le ministre untel.

Jean Lagénie avait été pressenti pour prendre la suite de Gaston Baty à Aix-en-Provence et c'est Chancerel qui lui a dit de ne pas y aller. Est-ce à dire que les instructeurs nationaux étaient naturellement pressentis pour aller diriger les Centres dramatiques régionaux ?

Je l'ignorais. Je savais que Jean Lagénie avait été longtemps oublié dans les enfants de Chancerel, qu'il avait tenté une chose à Bordeaux qui n'était pas mal. À mon avis, la place de Lagénie ça aurait été le Centre dramatique de Bordeaux. Pour moi, Lagénie représentait la meilleure mémoire de Chancerel, le meilleur de ses héritiers.

Il y a cette question de l'héritage, les héritiers de Copeau, ceux de Chancerel, ceux de Dullin. Avez-vous une descendance artistique ?

On n'a pas d'héritiers, on a des successeurs. Henri Massadau qui dirige Bourges à présent a été un de mes stagiaires puis longtemps mon adjoint mais ce n'est pas un héritier, c'est un successeur. Je ne me vante pas de ce qu'il fait, c'est à lui.

Diriez-vous que les stages de réalisation étaient le meilleur de Jeunesse et Sports ?

C'était la pointe la plus avancée, oui. Le meilleur, je ne sais pas ; c'était la plus risquée. La plus intéressante parce que la plus risquée.

Moi quand je suis arrivé c'était le début des stages de réalisation. J'ai fait partie de la première période, en tout cas de la première période qui débouchait dans la cité, Sarlat, tout ça. Ce que c'est devenu, je ne sais pas.

Mademoiselle Guillaume, c'est d'abord la personne qui va voir les stages pendant ses congés. Elle en a vu beaucoup. Ensuite, c'est quelqu'un qui défend les instructeurs quoi qu'il arrive. Elle a été très influencée par Guéhenno ?

Je ne connaissais pas son ascendance. Je la prenais comme ça. C'était une dame derrière un bureau avec de beaux yeux, mince, fine, trop fine. Un peu dame de la légion d'honneur.

Quels étaient vos rapports avec les inspecteurs ? Jean Leveugle par exemple ?

Leveugle, j'étais son adjoint quand il était directeur des Marquisats. Je me souviens qu'un jour il m'a demandé de fournir un rapport que je n'avais pas fourni. Il l'a pris un peu de haut. Je l'ai stoppé au téléphone, je lui ai dit de ne pas jouer les capitaines avec moi. En général, les

⁵⁹ Michel Durafour, maire de Saint-Étienne. (note de la relectrice)

inspecteurs étaient un peu médusés par ce que je faisais. J'ignore les notes qu'ils m'ont mises mais je crois que j'étais à un très bon niveau, classé parmi les meilleurs.

Mme Monod, la femme de l'actuel inspecteur général⁶⁰ du théâtre a été une de vos stagiaires ?

C'est une de mes deux *Sainte-Jeanne*. Elle était stagiaire de *Noces de sang* dans le Nord, à Phalempin. Elle m'a demandé à faire un stage d'art dramatique. À cause de ses cheveux, je lui ai demandé de faire Jeanne. Je me rappelle qu'un jour, il y a eu un moment terrible, elle n'y arrivait pas. C'est là où je me distingue du livre vivant, j'étais très exigeant, je voulais atteindre la perfection juste. J'ai eu un jugement, une phrase qui m'est tombé comme ça : " institutrice " ! Elle est partie en pleurant.

Institutrice ! C'était le juron le plus terrible que j'aie jamais trouvé ! Je ne sais pas comment elle a rencontré Roland après. Nous nous rencontrons souvent. Je l'aime bien Hélène, elle aurait pu faire une meilleure carrière.

Quel était votre objectif par rapport aux jeunes stagiaires ?

C'était d'éveiller l'acteur qu'il y avait en eux, qui est unique, et de lui indiquer les chemins de son expression ; ce n'était pas de le fabriquer en tant qu'acteur destiné à une profession, c'était de devenir le constructeur de soi-même. C'était d'abord de se déconditionner des habitudes prises dans le milieu, dans l'enfance, des héritages. On ne se rend pas compte mais on est complètement conditionné par ça. Quand on regarde par exemple les photos des paysans venus à la ville au début du siècle, il y avait des complets-vestons, des gilets, des chapeaux noirs, ils avaient tous un côté dressé, debout, têtes en l'air, le côté Chanteclerc, coq ; et quand on regarde les jeunes gens d'après la guerre, les zazous de 1950 à Saint-Germain-des-Prés, il y a au contraire un relâchement complet, la colonne vertébrale n'est pas du tout placée de la même manière. C'était des héritages, il fallait trouver son placement à soi. Il y a un placement organique du corps, comme il y a un placement de la voix. Se défaire d'un accent ce n'est pas faire quelque chose d'artificiel.

C'est à dire que ce qui vous intéresse avant tout, c'est la personne ?

Ce n'était pas le personnage, c'était la personne. Je fais allusion à un moment donné à ces gens qui jouent à l'acteur, mais des acteurs d'eux-mêmes j'en ai peu rencontré. J'en ai rencontré dans mon enfance et à l'âge où je suis ce sont des gens qui sont restés bien plus présents dans ma tête que les gens que j'ai vu sur les scènes, les écrans, à la télévision.

Comment se passait une journée de stage de réalisation ?

Le matin il y avait la séance obligée d'entraînement, de chauffe de la voix, du corps. On faisait un petit peu de yoga, de gymnastique, de chant et puis quelque fois une petite séance de poème et puis on entrait en répétition tout de suite. Avoir monté *Hamlet* et *Dom Juan* en cinq semaines ! Même une troupe professionnelle ne l'aurait pas fait à cette époque. Le spectacle n'était pas bâclé. La veille de la générale, Duché me faisait passer un petit papier me signalant qu'il n'y avait que dix costumes sur cinquante qui étaient terminés. Je lui ai envoyé un petit papier à mon tour pour répondre que les autres joueraient en short. À la générale, la veille de la première, je voyais arriver tous les costumes, ils les avaient fait tenir par des épingles comme ils pouvaient, c'était une course formidable, c'était fantastique, fantastique ! C'était un exploit !

⁶⁰ Roland Monot.

À la fin du stage, les gens venaient-ils vous dire qu'ils avaient vécu des moments formidables ?

Non. Généralement ils en avaient souffert aussi. Il y en a qui se séparaient aigrement. Mais des années après, j'ai des retours formidables. Quelquefois je reçois des lettres parce que des gens ont trouvé mon adresse et ils m'écrivent. Je me souviens d'un architecte qui s'appelait Gougeon que j'avais mis à la porte du stage de Peyrehorade.

Il était entré à cinq heures du matin et il avait créé des difficultés avec je ne sais pas qui en ville. Des années après, il est venu me voir à Bourges et il a dit devant les autres "voilà l'homme à qui je dois d'être ce que je suis". Il y en a un qui m'a fait la même phrase, il est devenu marchand de tissu, de tee-shirts et de vêtements de gamins à Annecy ; il a deux trois magasins : "voilà l'homme grâce à qui je suis devenu ce que je suis". Ils ne sont pas devenus acteurs, mais dans la vie ils ont affirmé quelque chose. D'ailleurs, je crois que dans la vie c'est une certaine qualité de l'acteur qui fait que l'homme a une chance de se créer un chemin.

Vous n'avez plus refait de stage après ?

Non, je suis intervenu quand on m'a demandé de venir ici ou là. J'ai tenu des colloques. Des séances. Il y a eu un stage pour les gens des directions culturelles liées à des municipalités ; en Avignon, il y a deux ou trois ans on m'avait demandé de raconter simplement mon aventure, je l'ai fait. À la fin il y a un type qui se lève et qui dit : "on n'est pas venu ici pour entendre votre panégyrique, on est venus apprendre quelque chose."

Je lui ai dit : "écoutez si on m'avait demandé de vous apprendre quoi que ce soit, j'aurais refusé de venir, je n'ai rien à vous apprendre, cela dit je suis désolé de vous avoir déçu." Ça, ça m'est arrivé une seule fois ; mais c'est pour dire qu'il y a des déconvenues dans ce genre de trucs et si on me demandait de venir faire un stage de mise en scène, par exemple, je ne suis pas certain d'accepter ou bien alors je prendrai quatre types avec moi et un texte précis et j'en sortirai quatre mises en scène.

Quand vous avez pris la direction de la maison de la culture, vous ne travailliez plus de la même manière ?

Si, c'est la même chose. Entre les professionnels et les amateurs, c'est le même travail. Parmi les gens qui ont fait quelque chose après les stages, il y en a un en particulier, c'est André Benedetto qui jouait dans *Hamlet*. Je dois dire qu'avec lui j'avais des débats ! Il avait un côté flemmard, un côté berger, il était beau mais je n'arrivais pas à toper, il était dans la lune. Nous avons gardé beaucoup de chaleur dans nos rapports, il a même failli me mettre en scène dans le *Victor Hugo* avec les chœurs de l'ORTF, l'année de la mort de Vilar.

Y a-t-il eu des stages qui se soient soldés par un échec ?

Non.

Aucun ?

Je dirais que tous les stages étaient désastreux et tous les stages étaient des victoires, non pas remportées par moi mais par les participants. Dans cet isolement du monde qui se créait autour d'une oeuvre, chacun éprouvait la distance de lui-même au rôle, à l'emploi, à l'exploit collectif. Avec Gougeon, nous allions manger des truffes à deux heures du matin, il y avait une amitié qui se formait et quelque chose qui nous dépassait le jour du spectacle. Je parle des stages de

second degré. Bien sûr on trouve ça chez les professionnels mais ils savent qu'il y aura une seconde où c'est l'angoisse de la première. Chez les amateurs, il y avait le sentiment que ce serait pour une seule fois ou pour deux ou trois fois. C'est à dire qu'ils jouaient pour la dernière fois et les dernières sont toujours très importantes pour un acteur professionnel. Je disais toujours à mes acteurs que je ne voulais pas de blagues à la dernière, pas de plaisanteries, je leur demandais d'être attentifs pour découvrir ce que peut-être ils n'avaient jamais fait. Les amateurs le sentaient que c'était unique dans leur vie. On n'approche pas *Hamlet*, ni *Dom Juan* comme ça. C'est pour cela que j'avais choisi une politique de répertoire audacieuse parce que je sentais aussi bien du côté des acteurs que du public qu'il fallait grimper.

Vous alliez systématiquement chercher des grands textes ?

Oui mais ceux aussi qui correspondaient à mon économie du moment, à l'argent que j'avais, aux gens que j'avais devant moi et quelquefois à mes questions personnelles. Pourquoi avoir monté *La tempête* à Bourges ? Parce que cette pièce était considérée par Copeau comme l'oeuvre suprême et que lui ne l'avait jamais montée ; alors j'ai dit, elle sera pour moi. J'allais voir.

Comment faisiez-vous pour que tout le monde soit distribué dans un stage ?

J'avais deux *Sainte Jeanne* qui ont joué alternativement l'une et l'autre. Il y avait toujours moyens d'équilibrer même les plus petits rôles. D'abord les amateurs qui se sentent choisis pour arriver là sont contents.

Vous n'avez jamais songé à écrire un livre ?

Je n'ai pas envie. Écrire un livre pour dire : "il n'y a pas de loi, pas de règle... le chemin n'est qu'individuel". Ce que je reprochais au corps des instructeurs, parce que je vivais à côté des grands témoignages (Jouvet, Pitoëff, la famille Copeau, Dasté que je voyais périodiquement), je voyais mes camarades instructeurs, leur côté Chancerel, les limites, cette caricature un peu magistrale, ils jouaient les patrons.

Qu'est-ce qui vous agace dans la veine Chancerel ?

C'est le côté réducteur, le côté "le théâtre c'est la fête", les copains, le côté scout. Le côté scout c'est jouer à devenir les défenseurs de la bonne cause : jouer à...

Il y a une bonne conscience du théâtre scout et d'une façon générale du théâtre surgi de l'Éducation nationale ; même aujourd'hui dans les classes A3 je le remarque qui me hérissé le poil. C'est immodeste dans sa modestie, c'est immodeste parce que c'est s'approcher de réalités profondes brûlantes. Copeau disait : "il ne faut toucher à ce métier qu'avec des mains de feux". La bonne conscience, l'autorité arbitraire, l'immodestie, le manque de doute, l'absence de recherche, donc de curiosité profonde et violente, alors que pour moi le théâtre c'est la perpétuelle transgression du confort, de la certitude, de l'habitude.

Pourquoi est-ce que l'institution culturelle n'a jamais réussi prendre en charge les amateurs ?

Quelle est l'institution culturelle qui pourrait prendre en charge les amateurs ?

Le ministère de la culture pour commencer.

Alors ça c'est le fameux problème administrativo-politico-culturel dont on parlait au début dont je me moque royalement. Je n'en ai aucune idée. Ça dépendra d'un ministre ou d'un Président de la République intelligent.

Je vais poser la question autrement. Pensez-vous aujourd'hui qu'il faille faire quelque chose pour les amateurs ?

Si vous voulez mon point de vue personnel, je reste persuadé qu'ils étaient la source possible de la renaissance profonde du théâtre, un peu à la manière des Grecs, il faudrait redevenir Grec pour qu'il y ait en leur sein de grands poètes qui naissent, qu'il y ait des célébrations tous les quatre ans au lieu de cette espèce de pulvérisation.

Mon successeur, Henri Massadau⁶¹, fait du théâtre avec une troupe d'amateurs que je connais qui sont des amis, mais il leur donne des cachets. Cela veut dire qu'ils ne connaissent ni les risques d'une troupe professionnelle, ni les difficultés, ni les lendemains. En même temps les troupes d'amateurs jouent à être une compagnie foutue à l'affiche d'une institution culturelle. Tout ça c'est du jeu au sens que je n'aime pas moi, c'est du factice. On devrait s'intéresser aux amateurs : cela devrait être primordial. Un grand artiste qui deviendrait ministre de la Culture, un vrai ; moi si je l'étais, je garderais en France dix institutions professionnelles, pas plus, elles y sont. Il n'y a pas plus de dix grands metteurs en scène par génération. En revanche, j'aiderais beaucoup les auteurs, plus qu'ils ne le sont maintenant, ils auraient des bourses ceux-là. Et alors les amateurs, j'essaierais de trouver les structures pour qu'on aille aux olympiades, comme faisaient les athlètes avant qu'ils ne deviennent professionnels, avant qu'ils ne gesticulent devant la télévision. Si j'étais responsable d'une DRAC -des DRAC qui prétendent ne pas pouvoir s'intéresser aux amateurs parce qu'elles en sont coupées administrativement- cela devrait-être son boulot d'aller voir ça, dans la mesure où cela existe comme une administration qui est à l'origine et en amont des grilles de fonctionnement et de subventionnement.

Nous allons vers une société où le plein emploi disparaît, où on va de plus en plus vers une distribution du temps, temps de travail et temps libre, qui va de plus en plus vers le temps libre, où la notion de revenu va changer, le travail ne sera pas la simple condition de revenu, où on sera considéré comme un parent de la famille humaine dans une société riche et prospère. Dans ce cadre-là, les hommes, les femmes et les enfants vont continuer d'être partout les acteurs qu'ils sont, c'est à dire des gens qui ont besoin de s'exprimer à travers une vie réelle et une vie imaginaire. Autrefois, pour la vie imaginaire, il y avait le grand carnaval, c'était une façon formidable de théâtraliser mais aussi de cacher, ce qui était le plus riche c'était ce qui était derrière le masque. Aller vers une sorte de théâtralité ouverte, somptueuse, festive, aller vers une expression continue de la tragédie et de la comédie du temps. J'irais vers une vie d'amateur qui comprendrait plusieurs stages obligatoires dans l'année comme les athlètes et là-dedans on élirait les grands rôles et demain Gérard Philipe ne serait pas seulement une star du cinéma ça deviendrait un grand acteur de sa société comme le sont les champions de boules. Ils sont ceux-là acteurs, ce sont de grands acteurs

On en revient à Mozart qu'on assassine ?

Dans une vie culturelle, dans une démocratie donnée, c'est donner la chance à chacun d'épanouir ce que Marx appelait la pleine puissance de l'homme.

Cela veut dire : faire !

⁶¹ Henri Massadau, directeur de la maison de la culture de Bourges. (DB)

Mais "voir" n'est pas séparé de "faire". Moi, je n'ai pas pu aller beaucoup au théâtre dans ma vie parce que je passais mon temps à en faire. Je lisais beaucoup les critiques, les bons critiques, ceux qui rendaient compte avec exactitude de ce qu'ils voyaient mais dans l'expression de qui je trouvais des vérités qui me nourrissaient. Depuis que j'en fais beaucoup moins du théâtre, j'y vais et je redeviens quelqu'un qui voit et qui apprend en voyant. Pas forcément dans ce qu'il voit mais dans la réflexion sur ce qu'il voit.

Pensez-vous qu'il est important que les gens puissent pratiquer ? Quand on a ce débat avec le ministère de la Culture, il répond en termes de loisir, d'occupationnel.

Je vais vous dire de quoi ils sont les héritiers, mais de mauvais héritiers, ils n'ont pas bien médité une parole qui est de Malraux, une parole que je trouve très juste : il ne faut pas confondre la culture et le loisir, ceux qui confondent la culture et le loisir assimilent leur public à la bourgeoisie de naguère. Pourquoi ? Parce que la bourgeoisie de naguère était une bourgeoisie consommatrice de l'action des autres, elle faisait le mécène et elle allait s'asseoir.

Alors quand on dit aujourd'hui : ça c'est le loisir, cela n'est pas la culture, ce n'est pas ce que voulait dire Malraux. Malraux voulait dire assimiler la culture au domaine des loisirs c'est assimiler son public à la bourgeoisie de naguère. La culture est un effort, la culture est un travail. Pour les footballeurs professionnels aller à l'entraînement, c'est un sacré boulot ! Pour le gars qui va faire son match en fin de semaine c'est de la rigolade. Pareil pour l'amateur sauf quand dans le cadre de nos stages, j'avais coutume de dire : "ils ont fait de leurs vacances un travail et de ce travail une fête".

On était passé au travail. Tout le problème de la relation aux amateurs consiste à faire passer les amateurs de l'amusement au travail. Passer le temps à vivre le temps. Pour cela il faut des instructeurs, des gens qui éveillent. Il faut que quelque part se crée l'exemple. Les petits gars qui sont au conservatoire, qui prennent des cours, ils bossent. Au conservatoire ce n'est pas des jeux de scouts, ça n'est pas les comédiens routiers. C'est sérieux ! En déduire d'un seul coup que les amateurs ne sont pas dignes d'intérêt parce qu'ils relèvent du domaine des loisirs, c'est stupide. Si j'étais directeur de la DRAC, je dirais : je vais aller vous voir et puis on verra ! Je les verrai, je ne serai pas derrière un bureau.

Ce sont des codes stupides qui s'enracinent dans des notions justes. Demain quand le temps libre sera devenu le temps libre, qu'on pourra enfin retrouver son identité dans autre chose que le travail, on pourra peut-être la trouver dans le théâtre, le sport. Il y en a qui la trouvent dans le jeu des chiffres et des lettres. Ils bossent ceux-là !

C'est très Joffre Dumazedier ?

Mais je suis très Joffre Dumazedier, je viens de Peuple et Culture.

Quand vous étiez directeur de Maison de la culture, vous travailliez avec les associations ?

Oui. À Nice par exemple j'avais institué une semaine qui s'appelait le théâtre aux mains vides ou le théâtre aux mains libres ! C'étaient des amateurs. Ils avaient une demi-heure tous les soirs avec un débat public. Cela a l'air prétentieux ce que je dis mais cela a existé parce que j'avais une vision de la société. J'ai toujours une vision de la société. Des visions de théâtre j'en ai des pagailles entre Strindberg et Pagnol en passant par Shakespeare, Bernard Shaw, Lorca, des théâtres j'en ai beaucoup, mais une société qui vit dans cette pluralité, qui choisit ses imaginaires, qui s'enchant, un monde ré-enchanté.

L'arrivée de Brecht, ça s'est passé comment pour vous ?

Bien. Oui bien sûr à un moment donné, il y a eu une bande de petits roquets de la gauche critique qui trouvaient que je n'avais pas fait le choix, qui critiquaient que mes spectacles manquaient de mise en perspective. Ma position devant les textes a toujours été de donner le maximum de sens dans toutes les directions. J'ai, quand même, avec Dasté fait partie de l'équipe du *Cercle de craie caucasien*, j'ai promené en France *Les dialogues d'exilés*, j'ai été *Maître Puntila* avec Lavaudan. Il y a une pièce que j'aurai bien voulu monter mais je manquais de moyens c'est *Sainte-Jeanne des abattoirs* à laquelle je tiens beaucoup et puis *Galilée*. Brecht nous permettait de réconcilier le théâtre avec la politique. Depuis l'effondrement du mur de Berlin, j'ai peur qu'il soit devenu exotique, un peu touristique, un peu documentaire, un théâtre de mémoire, pour mémoire.

Avez-vous monté beaucoup de jeunes auteurs ?

Non, mais quelques-uns. Il y a eu Vinaver. Si vous lisez son livre *Écrits sur le théâtre*, les dix premières pages me sont consacrées.

Pensez-vous que les stages de réalisations doivent continuer d'exister ?

Bien sûr. Il faut des espaces de recherche, de tranquillité, où on lance des espoirs, de véritables espoirs qui font transpirer, qui font peur. Mais que ça existe n'importe où du moment que ça existe. Si demain, on me dit que c'est le ministère de la Culture, de l'Armée ou de l'Intérieur qui organise ces stages, je dirai tant mieux ! Je me moque de qui le fait ! Ce sont des questions qui n'ont rien à voir avec la réalité de ce qui se fait. Si demain le 150^{ème} régiment d'infanterie prend sur son budget de quoi réaliser un stage d'art dramatique pourquoi pas ? J'ai une pièce sur Jean Moulin d'un jeune auteur qui attend. Il est possible que ce soit ma toute dernière mise en scène. Alors pourquoi pas ?

Quelle est votre position sur la présence du sport dans ce ministère ?

D'abord je suis sportif, ensuite je trouve que le théâtre est un sport. Les positions tranchées ne veulent pas dire grand-chose. La grande erreur c'est de ne pas avoir un ministère de l'Éducation nationale et de la Culture, ce que Lang était parvenu à faire, et où les choses ne seraient plus séparées. Quand on fait la cérémonie d'ouverture de jeux olympiques, on va chercher les metteurs en scène, les grands chorégraphes. Tout cela n'est pas séparé. Les Grecs ne séparaient pas. Voilà encore une idée à la source dont on retrouve les structures gouvernementales et républicaines en Occident, la trace devenue lamentable. Pourtant au départ c'était ça. Il y a des années que je dis qu'il faut organiser le festival d'Avignon tous les quatre ans seulement. Cela ne serait pas devenu cette foire irrespirable !

Il est vrai que le Off présente un visage assez triste...

Ce sont des amateurs qui essaient de se frayer un chemin et qui passent leur temps à faire des dossiers pour la DRAC. Une troupe professionnelle comme celle que j'avais à Bourges, s'appuyait sur les amateurs. Ils étaient les familles du public, ils étaient contents d'être nos interlocuteurs, j'en faisais des relais. Parmi les jeunes spectateurs de mon *Dom Juan* à Châteauroux, il y avait un garçon de treize ans qui ce jour-là a découvert le besoin de foncer, il s'appelle Gérard Depardieu. Il le dit, il me l'a dit.

Toutes ces questions se sont posées à Villeurbanne en 1968 ?

Plus ou moins nous nous sommes beaucoup plus posé le problème de la formation à travers le conservatoire, mais la relation aux amateurs on ne se l'est pas assez posée. Nous nous sommes davantage posé la question de la relation avec le pouvoir, sur le rapport au politique. À propos de la formation, Chéreau a eu une phrase formidable : « un artiste n'a rien à apprendre d'un maître mais tout de lui-même et de sa rencontre avec ses pairs ». Il y en a un qui était opposé à cela, c'était Gignoux qui depuis l'École de Strasbourg défendait un certain mode d'enseignement. Moi, je pense que j'ai appris mon métier en l'enseignant.

Les responsables de la décentralisation ont fait les frais de 1968 ?

Ça a été mal joué 1968, à tous points de vue. Nous avons un peu joué les gros bras en obligeant l'État à venir discuter avec nous. L'ennui c'est que c'est eux qui avaient l'argent. Nous avons dû essayer ensuite le retour de bâton. Les maires, par exemple le mien, ont cassé le cadre juridique dans lequel nous étions. Quand je n'ai plus eu la maîtrise de l'instrument que j'avais à Bourges, je suis parti. J'ai accepté de partir. J'ai dit "oui mais pas au-dessous du 45^{ème} parallèle". Nice, ça vous va ? Fonder un centre dramatique à Miami ou à Dallas c'était pareil. Je l'ai fait. Le jour du discours du Général de Gaulle qui dissolvait l'Assemblée nationale, nous avons tous donné notre démission et nous l'avons tous rattrapée parce que Planchon nous a fait remarquer que le PCF avait accepté les élections. À ce moment-là nous avons arrêté le combat, donc nous avons arrêté le débat. À partir du moment où nous avons arrêté le débat, l'État a fait ce qu'il a voulu. Le tournant c'est Jacques Duhamel qui l'a trouvé en inventant les contrats. Jusque-là nous n'avions pas de contrat. C'était simplement annuel. À partir de là, pendant trois ans, nous étions sous contrat et responsables sur nos biens propres. Résultat, nous avons un SYNDEAC qui cafouille. Ils sont au moins 200, ce qui est beaucoup trop, il n'y a pas 200 compagnies dignes de ce nom en France. Les Grecs qui servaient tous les quatre ans, n'étaient pas nombreux. Quand on compte les grands créateurs de théâtre en Grèce, metteurs en scène/ auteurs ne sont pas nombreux. Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane. Le théâtre n'était pas là à occuper tous les soirs de la vie. Ça aussi c'est une bêtise. Un centre dramatique devrait donner 100 représentations par an. Moi, j'accepterais trois grandes représentations par semaine : jeudi vendredi, samedi. Le reste du temps serait occupé à chercher des textes, à travailler, à avancer.

Quand avez-vous pris votre retraite ?

Je ne l'ai jamais prise. J'ai cessé de signer un contrat de directeur volontairement en 1981. Je suis resté avec Lavaudan encore trois années. J'ai d'abord signé tout seul, je l'ai ensuite fait nommer codirecteur, je suis resté à ses côtés comme acteur surtout, j'ai signé la *Cerisaie* en 1981, en 1985 j'ai touché ma retraite.

Peut-on faire rapidement l'inventaire des stages de réalisation que vous avez montés depuis 1945 ?

De 1945 à 1951 j'étais à Annecy. Mon premier stage de réalisation, c'est 1951. J'ai joué *Les Frères Karamazov* avec Catherine Sauvage dans la troupe du coin. Deux ans de répétitions, ça c'est une référence ! Le premier stage en 1951, c'est *Noce de Sang*. Il y avait Pierre Hussenot qui faisait les décors avec ses stagiaires. J'étais quand même un peu stressé, Pierre Hussenot, c'était le frère d'Olivier, c'était une tradition de théâtre, je connaissais sa réputation. C'était un type très fin dont le visage avait une noblesse qui m'impressionnait beaucoup. Je voulais être digne de ce type-là, je savais qu'il fallait que je lui donne des indications claires pour un dispositif. J'avais essayé de faire moi-même un dispositif unique et

j'avais travaillé les circulations. Au cours de notre première rencontre, je devais lui présenter le projet. Je l'ai fait sur un grand tableau noir et j'ai senti que je l'avais accroché ; ça a été formidable et par la suite, une merveilleuse petite aventure. Ils ont construit une petite Espagne blanche avec deux portes rondes. La lune venait se promener sur le toit de l'Espagne, c'était d'une liberté totale, c'était une sculpture. On jouait autour et dessus. La sculpture elle-même était devenue praticable. C'était à Phalempin, dans le Nord, j'y suis allé avec Roland Poquet qui dirige le Centre d'action culturel de Douai et qui est un de mes anciens stagiaires. Il n'était pas dans *Noces de sang* mais dans un stage que j'ai fait l'hiver suivant.

Qui est le décorateur à Sarlat pour Sainte-Jeanne ?

Gilles Duché.

En quoi Duché et Hussenot étaient-ils différents ?

Hussenot avait inventé une forme sur ce que j'avais fait. Pour le premier décor, Duché travaillait à partir des circulations, il prévoyait des escaliers, envisageait le dessus, le dessous... L'année d'après on m'avait imposé Lucette Chesneau pour *Dom Juan* à Peyrehorade, dans un château dans le Sud-Ouest.

Mon assistant a été longtemps un garçon qui s'appelait Yves Bertrand, un des jeunes que j'avais formé à Annecy qui est devenu psychiatre, membre du comité de rédaction de la revue *Esprit*, poète, il s'est fait tuer par un de ses patients qui avait un revolver, en essayant de le désarmer. C'est avec lui que j'ai rencontré Paul Éluard à Sarlat. Il avait une maison par là. Nous avons réussi à avoir un rendez-vous, chose tragique et étrange, la veille du jour où nous devions le rencontrer, un enfant s'est noyé. Nous avons maintenu quand même le rendez-vous. C'était dans la famille de Dominique sa deuxième femme. Nous y sommes allés, c'était dans une maison bourgeoise dont les volets étaient fermés parce qu'il y avait un deuil, il descendait l'escalier. Je l'ai revu dans la rue. Il a écrit un papier pour rendre compte du stage dans les *Lettres Françaises*.

Aviez-vous des contacts avec les maires ?

À Sarlat, c'était surtout le syndicat d'initiatives. Je n'ai jamais rencontré les maires sauf à Annecy, là j'avais des contacts formidables, mais j'habitais Annecy à l'époque.

Je ne m'occupais pas de la gestion, c'était mademoiselle Guillaume qui gérait. Je me souviens que nous n'avions pas d'argent pour aller chercher du bois, il fallait se débrouiller. À Sarlat, j'avais des contacts avec le président du syndicat d'initiatives, monsieur Boisaris (?). Je voulais des gradins pour faire plonger le public sur le dispositif. Mon idée était d'obtenir les gradins du cirque de Bergerac. Nous pouvions les avoir mais ça coûtait 30 mille anciens francs de l'époque. Il ne voulait pas les déboursier. J'ai déclaré que sans les gradins je ne donnerai pas le spectacle. Il avait un gros problème. Sur la place, il me voit arriver, j'avais des lunettes noires, imperméable à la Bogart :

- "Monsieur Monnet, nous allons faire chacun la moitié du chemin"

- "Eh bien commencez !" Alors il m'a construit un plancher.

Vous étiez une adepte de l'esthétique du tréteau nu ?

Oui, je l'ai eu pour *Hamlet* et *Dom Juan* en 1954 à Annecy, sur la "soucoupe".

C'est la révélation. Je suis découvert par Théâtre Populaire, j'entre dans l'histoire du théâtre. J'ai monté aussi *Ubu roi* sur ce dispositif et Vinaver voulait que j'y monte *Les Coréens*. Les personnages arrivaient comme des apparitions. Pour moi le théâtre c'est l'apparu, c'est le disparu

qui apparaît et c'est l'apparu qui disparaît. Les personnages apparaissent. Ils apparaissent dans *Dom Juan*, où il y a la statue du commandeur ; dans *Hamlet*, où il y a le père, le trou servait à enterrer Ophélie ; dans *Ubu roi* c'était des apparitions constantes de personnages avec la trappe qui passait dans le trou. Avec *Les Coréens* cela aurait été pareil.

À Annecy, j'ai joué *Dom Juan*. Les nuits théâtrales d'Annecy ont eu un article dans *Le Monde*. Parmi les stagiaires, il y avait la fille de Philippe Soupault ; elle est architecte, elle travaillait avec Duché. Je l'ai revue souvent, c'est une copine de Catherine Dasté.

Avec Pierre Hussenot, il y avait une invention scénographique importante, Duché faisait des costumes formidables. C'étaient comme des cartes à jouer.

Ubu, c'est la rupture ?

Pas encore ; mais la municipalité d'Annecy s'interroge sur mes choix. Le maire m'avait demandé de présenter mon travail, il avait tout un aréopage d'intellectuels, de savants, d'artistes, de conseillers municipaux et j'avais raconté le spectacle dans la salle des mariages. J'avais lu la pièce et ils avaient acquiescé. Le spectacle était somptueux mais il y avait un "mais". La veille, les costumes ne sont pas prêts, nous répétons en shorts, les gens se roulaient par terre de rire. Le lendemain, on met les costumes et tout d'un coup cela devient beau, trop beau, ça reste comique mais le jeu du corps disparaît. La mère Ubu et le père Ubu en shorts et chapeaux de paille c'était comique, et puis tout d'un coup habillés... J'avais touché quelque chose. Sur le contenu ça frotte.

Pour faire passer *Ubu*, nous avons réalisé avec Michel Vinaver, une enquête auprès du monde du théâtre, de l'université, nous avons reçu des réponses de Vilar, de Camus, de Jean Val ... (?). Était-ce une grande oeuvre ? Est-ce que ça vaut le coup d'être monté dans une ville de province ? Il n'y avait que Vilar qui nous avait répondu qu'il n'oserait pas et il l'a fait deux ans après. Moi, j'ai monté *Dom Juan* de Molière entre Jovet et Vilar, un an ou deux ans avant Vilar, dans le stage. C'est l'histoire de laboratoire dont je parlais tout à l'heure, le stage conçu comme un espace de recherche. J'y croyais et j'y crois beaucoup. Et si on peut définir le théâtre d'amateur d'une façon cohérente, en général ça doit être un travail de laboratoire, les lieux d'exploration, les lieux exemplaires.

À partir d'*Ubu roi*, la problématique du choix du contenu, de la forme est devenue une problématique politique. *Ubu* avait été très peu monté et de manière confidentielle par des avant-gardes en carton, jamais sous cette dimensions-là. J'ai eu droit à une correspondance majestueuse avec le collège de pataphysique. C'est là que je suis entré dans la vie du théâtre même si j'ai toujours le sentiment d'être à côté d'être ailleurs, un enfant de la rue.

La municipalité a assisté à la pièce ?

Mieux que ça ! Nous avons décidé pour amener le public de faire un défilé dans les rues d'Annecy. Il y avait les "palotins devant avec les palets à merdres", la musique de Passaquet, les chœurs qui marchaient avec tous les personnages derrière, le père Ubu et la mère Ubu dans une Ferrari rouge. Ils arrivent devant la mairie, en face du syndicat d'initiatives, il y avait une foule, les gens regardaient aux fenêtres partout, remue-ménage, ça sonnait ! Arrivés devant la mairie les stagiaires scandaient un discours ! Un discours ! Le père Ubu se lève dans son majestueux costume rouge : "MERDRE"!!!

Énorme ! En face, le conseil municipal était livide. Ah ! Ils me l'ont fait payer cher !

Le lendemain et le surlendemain, les journaux locaux parlaient du poids du spectacle dans les finances de la ville.

En somme vous étiez déjà dans le projet de Malraux qui était de bousculer les bourgeois ?

Mais parce que c'est la déstabilisation profonde de l'histoire. C'est ce qui avait accroché Michel Vinaver. Il avait trouvé que je ne montais pas Ubu comme une critique de l'homme fort mais comme le personnage de l'homme historique, de l'homme de guerre, de l'homme politique, de l'homme fort mais comme au passé, comme si l'histoire était dépassée, comme si maintenant on pouvait rire de l'enfer. Et on riait ! Au point que le premier titre des *Coréens* c'était "*Aujourd'hui ou les Coréens, personnages de la mémoire délivrée, de l'homme délivré*". Comme un spectacle de l'histoire délivrée de l'homme fort.

Mais tous ces spectacles n'étaient joués que deux ou trois fois ?

Oui, c'est pour cela que les stagiaires y allaient comme s'il s'agissait de grimper l'Annapurna. Jouer plus engageait de déplacer le décor, la troupe, etc... Non cela ne pouvait pas se déplacer mais pas plus qu'on ne déplaçait les spectacles d'Épidaure.

Déjà à cette époque-là c'était beaucoup. Dans une ville de quarante mille habitants, je rassemblais deux mille personnes, c'est déjà énorme !

L'amitié que je retrouve à Annecy chaque fois que j'y vais est formidable. Comme dit René Char en poésie on n'habite que les lieux que l'on quitte.

1957, vous donnez Antigone à la place des Coréens et puis tu vas chez Dasté ? C'est important ta rencontre avec Jean Dasté ?

Quand j'étais instructeur, je le rencontrais souvent. Je suis même allé chez lui, un de mes premiers articles, dans la revue Éducation et théâtre, porte sur la manière dont travaille la comédie de Saint-Étienne. J'ai joué des rôles importants et intéressants chez Dasté. C'était un papier que m'avait demandé Rouvet. Après, j'ai essayé de faire un article avec le témoignage de Suzanne Bing. J'ai dit à Rouvet, d'accord pour le papier mais je veux qu'elle le lise avant. Elle me l'a retourné écrit à l'encre rouge, corrigé comme on ne peut pas imaginer. Pendant trois mois je n'osais même pas dire un poème en public, elle m'avait tellement séché ! À cette époque-là, pour devenir un professionnel, simplement devenir un compagnon, c'était quelque chose. Maintenant... Dasté me l'a écrit, j'ai reçu une lettre ce matin, il a quatre-vingt-dix ans, le cœur qui flanche quand il monte une marche mais vous ne pouvez pas savoir les lettres qu'il m'écrit. Demain, 21 juin 1994, il donne un récital chez lui dont j'ai le programme. Je lui envoie un télégramme demain matin pour être avec lui. J'étais avec lui pendant que j'étais instructeur mais je n'étais pas satisfait au fond. La Jeunesse et les Sports, c'était ma vie, alors j'allais avec mais je n'étais pas toujours satisfait de ce que je faisais. Ensuite, quand je suis devenu directeur d'une Maison de la culture, j'ai inventé ma Maison de la culture mais je n'étais pas satisfait non plus, la preuve, je suis parti.

Ce n'était pas un maître à la Chancelrel ?

Non. Il les connaissait. Il avait été un peu avec eux. Chancelrel l'avait mis en scène. Il les relativisait beaucoup. C'était un copain de Jean Vigo. Si vous avez vu *Zéro de conduite*, c'était plutôt ça. Il adorait parler de son oncle qui chassait la baleine sur les mers, de son père cocher de fiacre dans Paris.

Sa fille⁶² essaie de faire des choses qui soient dans la ligne du grand-père Copeau et de son père. Je suis reconnaissant à vie à Dasté de m'avoir accueilli là mais ce n'est pas moi qui aurait écrit un livre sur « Une famille de théâtre » (?).

⁶² Catherine Dasté, fille de Jean et Marie-Hélène Dasté et petite fille de Jacques Copeau, CTP art dramatique. (DB)

Pourquoi ?

Ce n'est pas un lien que j'ai envie d'évoquer de cette manière. Le pétrin autrefois on mettait de la nourriture dedans, c'est devenu un objet de décoration dans les salons bourgeois ; les armoires normandes, autrefois on y mettait le linge avec des bouquets de lavande, à présent on les met au salon. Je n'ai pas envie de mettre dans mon salon la famille d'où je viens. Je suis dedans, je la respire. Je vis avec, il n'y a pas de mort là-dedans, même le père Copeau que je n'ai jamais rencontré n'est pas mort. Molière que j'ai joué n'est pas mort, c'est un vivant dont j'ose à peine parler. Je n'aime pas le film⁶³ d'Ariane Mnouchkine. Il est trop hagiographique.

Pour vous le théâtre c'est d'abord l'auteur ? Avant la mise en scène ?

Avant, c'est une pensée, une émotion, c'est ce qui conduit vers les mots, vers les gestes, c'est ce chemin-là.

Mais les metteurs en scène ont pris le dessus sur le texte ?

Ils l'ont pris aussi par la ré-interrogation du texte, ils ont essayé de réinventer la poésie scénique. Que cela soit devenu un petit peu étalage...

Après Saint-Étienne, vous allez à Bourges...

Il y avait un critique au journal La Croix, qui s'appelait Henry Rabine, qui avait suivi mon travail à Saint-Étienne et qui m'avait demandé : qu'est-ce que tu vas faire à Bourges ? Pourquoi aller là-bas ? J'ai dit parce qu'il n'y a rien, le théâtre amateur était dans un état dont je n'ose pas parler.

Pourquoi *l'École des femmes* ? Parce que j'aime ce texte, qu'il y a la critique de *l'École des femmes* ? Parce que Gignoux a fait la même chose dans l'Ouest quand il a pris la Comédie de l'Ouest, parce que je trouve le thème central très simple, très printanier et puis quoi, c'est l'amour humain... Le second spectacle était *Timon d'Athènes* de Shakespeare qui n'avait jamais été monté en France. Tout le monde croit que c'est Peter Brook, mais c'est moi qui l'ai monté en premier. Pourquoi ? Mais à partir d'une réflexion toute simple : c'est qu'il n'y a pas plus de distance entre le langage de *l'École des femmes* et les gens qui sont là qu'il n'y en avait quand j'étais enfant entre les gens avec leurs chansons des fêtes de Sainte-Cécile et moi. Le plaisir du théâtre, c'est le disparu qui apparaît, l'apparu qui disparaît, c'est l'inconnu. C'est la question de René Char : comment vivre sans inconnu devant soi ?

Vous étiez heureux de travailler avec un plateau, de l'argent pour le décor ?

Oui, enfin c'était relatif. Savez-vous combien j'ai eu pour démarrer ? J'ai failli ne pas y aller ? Cinq millions de centimes ! Soit le douzième de la subvention nationale de Dasté. Moi, c'était l'État qui me donnait cinq millions. J'avais de quoi faire une série de répétitions de six ou dix semaines et après j'ignorais avec quelle recette j'allais durer, quel genre de contrat j'allais proposer à mon équipe ; il fallait que je me lance. Je savais que je pouvais faire un premier spectacle mais j'ignorais si je pourrais en faire un second. Pour faire le second, Pierre Moinot à Paris qui dirigeait le théâtre⁶⁴ m'a dit : "continuez, nous suivrons". Seulement quand il a fallu

⁶³ *Molière* : film français réalisé par Ariane Mnouchkine, sorti en 1978. (DB)

⁶⁴ Pierre Moinot : directeur du théâtre et de l'action culturelle de 1960 à 1961. Émile Biasini lui succède en 1962. (DB)

suivre, il n'était plus là, c'était Biasini qui m'a dit : "non, nous ne suivons pas". J'avais 11 millions de déficit, ce n'était rien par rapport à mes cinq millions de subventions. J'ai dû arrêter deux mois, trois mois. J'ai fait un moratoire en gardant trois ou quatre personnes avec moi avec qui j'ai fait un spectacle de La Fontaine... et puis j'ai repris en montant *Dom Juan*. Alors là, super triomphe ! Il n'était pas question de savoir si c'était du théâtre "parisien" comme dit Michel Philippe !

Michel Philippe est très fier d'un spectacle qu'il a monté sur Georges Sand dans le Cher- donc à côté de Bourges- pour lequel il a eu beaucoup de compliments, auquel Jean Nazet a donné un coup de main etc... Et donc, il m'a expliqué comment en travaillant avec le livre vivant, on travaillait sur la problématique d'un lieu. En l'occurrence Georges Sand avait habité là. À partir de ça, il questionne votre choix quand vous êtes arrivé à Bourges, et que vous avez tout de suite programmé un Molière pour vous démarquer.

Et pourquoi aurais-je dû travailler sur la problématique d'un lieu ? Pourquoi ne pas poser tout de suite la problématique de la relation du public à une oeuvre ?
J'aurais pu aussi monter du Courteline.

Ce qui m'intéresse c'est d'entendre le sens profond de ces réflexions. Antonetti par exemple oppose de façon très violente les professionnels et les amateurs.

Chaplin dit que nous ne vivons pas assez longtemps pour être autre chose que des amateurs. Voilà ma position sur le problème des professionnels et des amateurs. Ces débats n'affleuraient pas. Jamais Michel Philippe n'est venu me voir.
Georges Sand ? Même dans le Berry, il y a eu d'autres personnages que ça ! Il y a eu Bernanos, Simone Veil a travaillé en usine dans le Berry.

Tout de même il n'y a pas beaucoup d'instructeurs qui ont pris la tête d'une institution culturelle nationale. Il y en a trois : Gignoux qui est parti presque tout de suite diriger un Centre dramatique, Jauneau et vous. Vous étiez le responsable d'une "cathédrale de la culture" ! Étiez-vous favorable à une polyvalence des Maisons de la culture ?

J'étais pour un théâtre ouvert le jour alors qu'ils ne le sont ordinairement que le soir, le théâtre dans lequel on rendait visible tous les artisans du spectacle, le peintre et la peinture, le musicien et la musique, l'écrivain et la littérature, le cinéaste et la vidéo etc... Un lieu où les disciplines se conjuguent, se rencontrent. Chaque Maison aurait pu avoir une configuration, un cachet, une définition particulière, cela aurait dépendu des individus et des lieux. On n'aurait pas fait la Maison de Clermont-Ferrand comme celle de Marseille, celle de Lyon comme celle de Nantes, celle de Biarritz comme celle de Lille, il y aurait eu des couleurs. Alors qu'aujourd'hui tout cela c'est la même marchandise culturelle qui fonctionne. Nous n'avons pas affaire à des maisons plantées qui s'épanouissent mais à des marchés. Le mot polyvalent est apparu en lieu et place du mot pluridisciplinaire. Pluridisciplinaire avec le théâtre au milieu, Maison de création, d'Art, pas des marchés. Des lieux où on joue sa vie sur un vers.

Est-ce qu'elles se sont effondrées sous leur poids parce qu'elles étaient de trop gros équipements ?

Non, c'est parce qu'en 1968 on nous a tous trouvés à Villeurbanne, et parce qu'avant Villeurbanne nous étions des lieux de transgression de l'ordre habituel, des lieux de transgression du champ politique et du champ politique local en particulier ; et comme pour la

plupart, nous avons été implantés dans des endroits où la bourgeoisie au pouvoir voulait se flatter d'un lieu culturel, d'un petit Bayreuth personnel.

Vous pensez que la réunion des directeurs des théâtres populaires et des Maisons de la culture pendant trois semaines en 1968 à Villeurbanne est la cause du déclin des MDC ?

Oui, après, l'État a voulu se venger de Villeurbanne et il y est arrivé. Et comme en même temps dans le peuple, chez les étudiants, du côté de la jeunesse nous étions perçus comme des barons de la culture, des privilégiés, des patrons, des maîtres, nous nous sommes retrouvés coincés entre le pouvoir qui nous dénonçait et la jeunesse qui nous dénonçait aussi. J'ai vécu ça très cruellement à Nice, ça a duré au moins un mois de débats incessants à droite et à gauche devant Jacques Médecin qui rigolait. J'étais interpellé de tous les côtés.

Vous êtes resté durant toute la durée des travaux du Comité de Villeurbanne ?

Oui, tout le temps. C'est moi qui ai pratiquement organisé Villeurbanne. J'étais président de l'ATAC⁶⁵ et les coups de fils me venaient de tous les côtés, surtout de Planchon et de Gignoux. C'est Planchon qui m'a téléphoné le premier et qui m'a dit : " tu es notre président, il faut faire quelque chose, nous ne pouvons pas rester comme ça". J'ai répondu que j'étais d'accord et que je prenais contact avec tout le monde. Le point de ralliement le plus commode à cause des grèves c'était Lyon, Villeurbanne. Quand je suis arrivé à Villeurbanne, Roger voulait que je prenne la présidence de la réunion. J'ai refusé, il n'y avait alors plus de président ni de structure.

Quels rapports aviez-vous avec Francis Jeanson qui a été le philosophe et le rédacteur de la déclaration ?

Des rapports qui ont duré ce temps-là. Il m'a cité dans un ou deux textes. Quand je prends du recul, quand je lis ce que Jeanson a dit de Villeurbanne dans le dernier colloque d'Abirached⁶⁶ sur le théâtre en 1968, je ne trouve pas ça juste. Il raconte son propre périple mais il ne faisait pas partie de la famille. C'était un philosophe, il en percevait les lignes de force, de faiblesse et de force. Il avait l'intelligence de mettre en lumière notre débat. Nous voulions créer en France un dispositif qui nous permette de mettre en rapport l'art et le plus pauvre des publics, d'où la notion de non-public. Tout d'un coup, nous soulevions le problème politique fondamental.

Comment expliquer que Jeanson ait pris l'ascendant sur le comité ?

Parce qu'il avait la parole, l'écriture.

Vous étiez tous des hommes de parole !

Il avait des concepts plus forts ! Nous étions chacun avec notre archipel d'entreprise, notre esthétique, notre sensibilité particulière. Il était le seul à pouvoir percevoir dans tout ça un projet commun.

Il y avait les communistes ? Valverde⁶⁷ ?

⁶⁵ATAC : Association technique pour l'action culturelle.

⁶⁶ Robert Abirached : directeur du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture, de 1981 à 1988. (DB)

⁶⁷ José Valverde, directeur du théâtre Gérard Philipe à Saint-Denis. (DB)

Ils n'auraient jamais accouché d'un discours qui soit ratifié par tous. Pas plus que Gabriel Garran, Jacques Rosner. Les types les plus intéressants à Villeurbanne, c'étaient Roger Planchon qui nageait formidablement, Hubert Gignoux, Patrice Chéreau.

Chéreau représentait la jeunesse du théâtre. Il y avait Marcel Maréchal, Ariane Mnouchkine, Antoine Vitez, Jean-Louis Barrault puis Georges Wilson qui sont descendus, Antoine Bourseiller, Philippe Tiry⁶⁸, Jean Dasté ; je ne me souviens pas de René Jauneau.

Pourtant il y était, il s'est même fait renvoyer de Thonon à cause de cela ! Pendant ce temps Cordreaux faisait des animations avec le collectif de la rue Mouffetard à Paris. Il a vraiment vécu 1968....

Dans le peuple !

Parce qu'il se disait que si l'éducation populaire ne s'exprime pas maintenant, elle ne s'exprimera jamais !

C'était bien ! Il avait raison. Mais nous, nous avons des problèmes institutionnels depuis 1967, des problèmes mis à jour au cours de la réunion en Avignon sur la politique culturelle des villes.

Quand Durafour a créé la FNCC⁶⁹, a-t-il discuté avec vous ?

Bien sûr, j'ai discuté : je l'ai rencontré avec Dasté mais on s'en moquait, Dasté et moi, on s'en moquait. Nous, ce qu'on voulait c'était un lieu dans lequel on puisse convenablement répéter, jouer, montrer ce qu'on voulait faire, environnés de choses intéressantes, un réservoir de pensées.

Indépendants de la municipalité ?

C'est ce qu'on voulait. L'État garantissait notre liberté sous forme de contrat. Nous étions les patrons absolus et nous n'avions pas de compte à rendre, sinon financiers, aux institutions de tutelle. Nous étions libres quant au programme. Ce n'était pas ce que voulait Durafour. Les conversations que nous avons eues, c'étaient des conversations de connivence, il avait de l'estime pour nous. Á Saint-Étienne, nous n'étions pas n'importe qui : la bande à Dasté, dans la région et même en France nous avons une aura.

Si vous n'étiez pas entré à Jeunesse et Sports vous auriez quand même créé une compagnie ?

Je n'aurais peut-être pas fait de théâtre du tout ! Je serai devenu directeur d'école, inspecteur d'académie. Je ne voulais devenir ni instituteur, ni saint alors...

La rencontre avec Peuple et Culture a été très importante parce que là on était dans un perpétuel effort de pensée prospective, dans une perpétuelle utopie aussi et recherche de méthode, recherche tout court. Alors, quand j'ai lu dernièrement un article sur le thème : "les maisons de la culture contre l'éducation populaire !!!" Il n'y a que des problèmes de boutique et je trouve ça désolant ! Il y a une belle phrase de Copeau qui dit : "ce qui est important ce n'est pas le sort de vos maisons c'est celui de l'art que vous servez." Quand on pratique un art qui serre d'aussi près le fait de vivre, le vœu de vivre... !

⁶⁸ Philippe Tiry : 1er directeur de la Maison de la culture d'Amiens (1965-1971). (DB)

⁶⁹ FNCC fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture (appellation actuelle). (DB)

Une fois entré dans les murs de la maison de la culture, vous n'avez plus formé que des spectateurs alors que quand vous étiez en stage il se passait autre chose ?

Il faut revenir à un problème de statistiques. Au cours d'un stage, je pouvais concerner tout au plus quinze à vingt personnes, dans un spectacle j'en concerne mille. Je ne vais pas passer ma vie par groupe de vingt personnes à fabriquer les milles, ça n'existe pas. Et puis pourquoi ceux-là avec la peinture, les autres avec le cinéma, le théâtre ? La formation du créateur elle se fait par contiguïté.

Dans tes stages n'y avait-il pas un public plus populaire que celui des maisons de la culture ?

Pas du tout ! Je peux même te dire l'inverse. Quand je vais en Avignon, le public que je vois devant la Cour d'honneur, je pense que ce sont eux les stagiaires. C'est fabriqué comme ça. Ce sont des connaisseurs pour ainsi dire parce que des connaisseurs devant la création ça n'existe pas, on est sans cesse devant quelque chose de neuf.

RENÉ JAUNEAU

**Instructeur national d'art dramatique
Conseiller technique et pédagogique
Directeur de la Maison de la culture de Thonon-Les-Bains
Directeur de la Maison de la culture de Reims
Directeur du festival de Valréas « Les nuits de l'enclave »**

RENÉ JAUNEAU

Par Franck Lepage
28/01/1994

Version non corrigée par l'auteur

*Franck Lepage : René Jauneau, vous avez mené une carrière théâtrale qui vous a conduit des instructeurs nationaux spécialisés d'éducation populaire à la direction d'un festival (Valréas) en passant par la direction de deux maisons de la Culture : Reims et Thonon...
Revenons sur votre carrière : de 1946 à 1953 vous êtes instructeur bénévole au centre de Phalempin...*

J'avais terminé mes études et j'étais instituteur depuis 1943, j'étais aux Auberges de jeunesse ; à travers ce mouvement on faisait un petit peu de chant choral, un peu de théâtre, de l'harmonica, des activités d'où venaient d'ailleurs les scouts, les Comédiens routiers...

À la Libération en 1945, on s'est trouvés sans poste, l'inspecteur d'Académie nous a dit que si nous faisons un stage d'éducation populaire nous aurions un poste.

Nous y sommes donc allés à plusieurs intérimaires (c'est-à-dire ceux qui n'étaient pas passés par les Écoles normales) dans l'intention d'ailleurs de ne rien faire. Ce stage était organisé par un pasteur protestant, Monsieur Roger Niquet, inspecteur à Lille, communiste, qui a descendu ensuite tous les échelons durant la bagarre entre les communistes et les socialistes ; les communistes avaient le pouvoir avec les socialistes et à l'issue de cette bagarre, les socialistes ont pris le pouvoir et ont balancé les communistes et pris les postes. Il y a là, en toile de fond, une querelle politique dans les années 1945-1946 qu'il faudrait analyser.

Cet homme, qui était un type formidable m'a passionné, il disait ces choses auquel nous croyions : "quand un esclave, vivant parmi les esclaves sort de l'esclavage, tous les esclaves sont sauvés". C'était une notion d'éducation populaire qui était très importante. Assez communisante d'ailleurs, mais à ce moment-là on avait tous envie d'être communistes ! Là-dedans, il y avait un type qui s'appelait Michel⁷⁰, inspecteur jeunesse et sport ; il y avait donc un corps d'inspecteurs qui venait certainement de l'enseignement, lui nous parlait des cycles culturels et il était à l'origine des Foyers ruraux. Je me souviens qu'il voulait m'employer dans les Foyers ruraux car j'étais assez sportif et il voulait que je sois instituteur dans l'Aisne, à Chauny, pour que je m'occupe en même temps d'un foyer rural.

On relançait donc ces mouvements là ; et puis il y avait deux personnes qui m'ont semblé également assez extraordinaires qui étaient : Jean Rouvet qui nous a parlé de théâtre car il était instructeur national de théâtre ; on a parlé de théâtre, de peinture... et puis une femme qui s'appelait Thérèse Palau qui était la femme de Jacques Douai et était danseuse folklorique. Ces deux-là m'ont beaucoup séduit, plus tout le contenu éducation populaire qui me séduisait énormément puisque j'étais d'une famille ouvrière. Dans le mouvement ajiste on en parlait déjà beaucoup. Voilà comment cela a débuté pour moi en 1945.

Jean Rouvet a constaté quand on faisait des improvisations, par exemple, que cela me plaisait et que j'étais doué, puisque nous en faisons déjà dans les auberges de jeunesse. Il m'a proposé

⁷⁰ Raymond Michel terminera sa carrière comme inspecteur général. (DB)

un stage d'art dramatique avec lui et j'ai accepté, bien sûr. J'ai donc suivi, fin 1945 début 1946, durant les vacances de Noël, un stage organisé par une troupe théâtrale qui s'appelait "Clairejoie", dont faisait partie Jean Marquis⁷¹ et qui était dirigé par Jean Rouvet (rattaché à Jeunesse et Sports) inspirée de la troupe Regain de Christian Casadesus⁷² qui faisait de l'éducation populaire et du théâtre dans toute la région du Nord. J'ai fait ce premier degré de théâtre fin 1945 avec Jean Rouvet.

Gignoux faisait la même chose vers Terrenoire et Rouvet le faisait à Phalempin. À Terrenoire, du côté de Saint-Étienne, c'est le premier stage qui a eu lieu avec Hubert Gignoux et Henri Cordreaux, auquel je n'ai pas participé, je me demande si Planchon n'y était pas... Je sais qu'il y avait Jacob (?) de Lons-Le-Saunier.

Donc, Rouvet à l'issue de ce premier stage de huit jours, m'a envoyé à Saint-Cloud (ce n'était pas encore Marly-le-Roi) faire un stage de mise en scène avec Hubert Gignoux avant même un stage de réalisation. Là j'ai trouvé Jacob, et ceux qui venaient du stage de Terrenoire. Quand je suis revenu de ce stage de mise en scène en 1946, c'est là que l'inspecteur d'académie, mis au courant de mes activités m'a détaché dans deux cours complémentaires, un de garçons, un de jeunes-filles, pour faire à la fois de l'éducation populaire et de l'éducation physique puisque j'étais un espoir de la course à pieds (800 mètres, 400 m, cross-country) ... Avec mon camarade Jacques Druon⁷³, président de l'UFOLEP que nous avons lancé et qui relevait du mouvement laïque.

En même temps je fais des stages, c'est-à-dire pendant toutes les vacances, je pars en stage. Jusqu'en 1953, je n'ai aucune direction.

C'est au centre d'éducation populaire de Phalempin dans le Nord que je fais tous ces stages, parce que je suis instituteur dans le Nord à l'époque, dans le Pas-de-Calais : Phalempin et le Centre d'éducation populaire était à quinze kilomètres de Hénin-Liétard. Donc je prends mon vélo tous les jeudis et je vais là-bas travailler. Lorsqu'il y a un stage de l'École normale, je vais faire un cours de théâtre.

Est-ce là que vous rencontrez Hubert Gignoux ?

Oui, j'ai fait ce stage de mise en scène avec Hubert à Saint-Cloud. Il n'y avait pas encore Marly-Le-Roi. C'était un stage uniquement de mise en scène. Et avant, j'avais fait un stage de réalisation avec Rouvet.

On avait monté *Loire* d'André Obey avec Rouvet et Crocq. J'avais joué l'inspecteur d'académie dans *Intermezzo* avec Crocq, à Phalempin d'ailleurs, et avec Rouvet *Loire* d'André Obey. André Crocq était un garçon merveilleux, un homme d'une qualité et d'une exigence très fortes : André - on appelait cela pinailler à l'époque - aimait bien travailler les détails.

Il y a eu tout un travail des gens qui avaient été prisonniers, comme Rouvet, comme André Crocq qui avaient dû travailler avec des personnes qui, peut-être, sortaient de chez Chancerel. Antonetti venait d'un autre secteur, je crois, c'était un mime...

J'ai beaucoup aimé Jean Rouvet, je dois dire. C'est un des hommes que j'ai trouvé le plus formidable. Il m'a donné le sens d'entraîner les gens ; c'était un entraîneur d'hommes extraordinaire, rien ne lui résistait. S'il fallait bouger un arbre, déplacer un arbre de deux mètres, on déplaçait l'arbre de deux mètres. C'était peut-être un peu costaud sur le plan de la mise en scène, cela manquait peut-être de subtilité, je ne sais pas. Je ne peux pas en juger parce que j'avais travaillé avec lui dans *La puissance des ténèbres* de Tolstoï, à Romagne, et j'avais trouvé

⁷¹ Jean Marquis a été animateur d'art dramatique pour l'UFOLEA avant de se tourner vers la photo et le photoreportage. (DB)

⁷² Christian Casadesus (1912-2013), metteur en scène, directeur de théâtre (notamment « l'Ambigu »). (DB)

⁷³ Jacques Druon (1921-2003) : après avoir été mineur, instituteur, professeur d'EPS, inspecteur JS, terminera sa carrière comme inspecteur général jeunesse et sports. (DB)

cela merveilleux, à l'époque Je trouve dommage qu'il n'ait pas continué à faire de la mise en scène ; dommage pour nous parce qu'il avait une vision épique des choses. C'était un côté Reinhardt⁷⁴ du théâtre. Des spectacles très importants.

Michel Philippe, d'ailleurs, a beaucoup suivi cette voie-là. Au début, j'étais vraiment l'enfant de Rouvet sur ce plan ; j'ai eu beaucoup de mal à me débarrasser de tout cela, je veux dire, de son impact sur moi-même.

Alors quand on parle d'un animateur, on ne peut pas trouver mieux que Rouvet. Lui c'est le grand, grand animateur avec énormément d'idées. Ce n'est pas pour rien qu'il a mené le TNP là où le TNP est allé. C'est lui le grand organisateur qui a donné les méthodes que tous les centres dramatiques appliquent. C'est un homme qui avait une telle puissance de travail, un tel impact sur les gens, que je comprends qu'il ait pu heurter beaucoup de personnes, même à Jeunesse et Sports. Quand il avait décidé de faire quelque chose, de lancer quelque chose, cela allait jusqu'au bout. On lui doit la revue "Éducation et théâtre". On lui doit beaucoup de choses ; on lui doit les stages de réalisation d'ailleurs, au point où ils sont. C'est Hubert Gignoux qui a lancé les stages de réalisation mais pour les stages énormes, je crois que Rouvet est derrière. Je ne suis pas sûr qu'Antonetti voyait cela du même œil. Antonetti avait d'autres qualités.

Cela veut-t-il dire que dans toute la mise en place du système à Jeunesse et Sports, la personnalité de Rouvet était importante ?

Il y avait deux choses chez Rouvet : cette envie de l'éducation populaire et un sens du public, un sens du public formidable, c'est lui qui a créé l'organisation du TNP. Beaucoup disent « c'est Vilar qui l'a décidé ainsi et Rouvet l'a mise en place parce que Vilar la voulait comme ça ». Rouvet avait quand même des velléités de metteur en scène et il y avait des frictions avec Vilar de ce côté-là.

Danièle Gauthier⁷⁵ : Il y avait aussi des petites tensions sur le plan politique car Rouvet était l'opposé de Vilar.

Marcel Maréchal l'a reconnu, dernièrement il a dédié son Molière à Jean Rouvet et il a bien fait parce que Jean Rouvet lui a organisé complètement le théâtre de "La criée" à Marseille. Tout ce qui se passe à Louvain⁷⁶ actuellement, c'est Rouvet. Un jour ou l'autre il faudra bien en parler sérieusement parce que c'était un homme prodigieux. Certainement très désagréable à beaucoup de gens parce que c'était un fonceur : je l'ai vu mettre à la porte des inspecteurs généraux de jeunesse et sports en leur disant qu'ils n'y connaissaient rien. C'était un type terrible, avec un sens de l'organisation fantastique. Travailler avec lui ce n'était pas rien, il nous faisait crever, littéralement crever ! Il m'est arrivé de travailler trois jours et trois nuits d'affilée sans pratiquement dormir, mais lui, ne dormait pas non plus ! C'était un meneur d'hommes !

Il a été appelé au ministère de la Culture ?

Il a été appelé comme inspecteur général après son passage chez Vilar mais cela n'a pas duré très longtemps. Au ministère de la Culture, c'est lui qui était responsable de la « Discothèque de France » qu'il a créée, rue du Renard là où a été l'ATAC ensuite ; c'est lui qui organisait tout cela pour les mouvements de Jeunesse. C'était un ancien éclaireur de France.

⁷⁴ Max Reinhardt (hypothèse) : metteur en scène d'origine allemande recherchant particulièrement une interaction précise entre la scénographie, la langue, la musique et la danse. (DB)

⁷⁵ Danièle Gautier, comédienne, épouse de René Jauneau. (DB)

⁷⁶ Au cours de sa carrière, Jean Rouvet enseignera au Centre d'études théâtrales de Louvain-La-Neuve (information de Danièle Jauneau). (DB)

Danièle Gautier : C'est lui qui a créé « Éducation et Théâtre », il a créé l'association en 1950.

Presque dès le début il avait rassemblé les stagiaires du Nord de sorte que nous étions presque en association avec lui. Cela lui a permis, lorsqu'il a lancé Vilar, de nous mettre à contribution pour coller des affiches dans la région. Il récupérait les gens qui pouvaient lui servir comme moi, comme Danielle. Danielle venait de Lyon et elle voulait devenir comédienne professionnelle à Paris. Nous nous sommes rencontrés parce qu'elle avait une troupe d'amateur assez importante qui s'appelait la Rampe qui avait gagné un concours des jeunes compagnie Léo-Lagrange. Rouvet l'avait repérée durant ces concours de théâtre et nous nous sommes retrouvés à Avignon participant à cette organisation des instructeurs nationaux autour de Vilar pour qu'il y ait un public en 1949-50.

Je crois que la personnalité de Rouvet a été très importante. Il enfonçait les portes. Je ne suis pas sûr que cela aurait continué longtemps sous cette forme. Il n'est pas resté longtemps d'ailleurs, jusqu'en 1951. Je l'ai connu en 1946 et il a terminé en 1951. J'ai fait le dernier stage avec lui à la Lorelei : pour organiser la Lorelei, il fallait le faire ! La Lorelei, ce n'étaient pas cent stagiaires, c'étaient dix mille stagiaires qui venaient du monde entier. Dix mille participants, mais presque tous étaient stagiaires. Il y avait de tout et il y avait des Allemands ; et il n'y avait pas que du théâtre non plus.

Le principe de la Lorelei, c'est un grand rassemblement de jeunes... de théâtre amateur ?

Un grand rassemblement de jeunes, mais il y avait de tout. Il y avait le jeune théâtre professionnel, du théâtre amateur, du théâtre professionnel.

C'était le premier rassemblement européen avec des secteurs politiques, des secteurs de la jeunesse et un secteur théâtral important. Adamov était présent. C'est là que nous avons su par Adamov qu'il fallait aller voir Brecht à Berlin. Il y avait 10 000 personnes. Il y a eu un film⁷⁷ fait par Rezvani qui s'appelait "E comme Europe".

C'était organisé par la direction de la jeunesse française et surtout son homologue allemande ; c'était les premiers lancements de l'Europe. Il y avait Planchon, des anglais, des italiens... Vilar est venu jouer le Cid. Je me souviens qu'il y avait des bagarres politiques puisque Gérard Philipe qui était communiste estimait que ce mouvement était dirigé contre le festival de la jeunesse qui se déroulait à Berlin-Est et a exigé que toutes les bandes d'enregistrement du Cid soit brûlées devant lui. Il y avait eu une bagarre où Vilar essayait de tempérer. C'est en 1951, à la Lorelei, que Vilar a demandé à Jean Rouvet de prendre la direction administrative du TNP et Rouvet nous a quittés.

C'était Rouvet l'organisateur général ?

Oui, c'était lui l'organisateur général. Cela se passait sur le rocher de la Lorelei. C'est au-dessus du Rhin, entre Bingen et Coblenche.

Il y a eu Boëglin. Non pas le jeune Boëglin (Bruno), mais le père de Boëglin ; il y avait Jean-Pierre Ronfard⁷⁸ qui est maintenant à Montréal, il y avait Adamov.

Tout de suite après Avignon, nous avons fait avec Danielle un stage de réalisation à Phalempin. Cette fois-là j'étais vraiment son premier assistant et l'année d'après il nous a emmenés à la Lorelei ; il y avait aussi André Acquart qui faisait les décors qui était assistant de Gilles Duché,

⁷⁷Rencontres de la Lorelei : <http://www.ina.fr/video/VDD09016194> (DB)

⁷⁸ Jean-Pierre Ronfard (1929-2003) : comédien et instructeur en Algérie, a quitté la France, peu avant l'indépendance, pour le Québec. (DB)

il y avait les Boëglin, Costes⁷⁹. Nous faisons des lectures d'Adamov et celui-ci nous a dit un jour : "écoutez, il y a tout de même un type très important que vous devriez aller voir à Berlin, c'est Bertolt Brecht". Nous avons donc réussi à avoir des places pour monter dans le train ; mais malgré ces places, on ne voulait pas nous laisser monter : Danielle connaissait quelqu'un de la Comédie Française qui allait jouer le *Bourgeois Gentilhomme* à Berlin et nous a permis de voyager avec la troupe. Ce fut toute une histoire parce que les soldats nous sortaient du train et on rentrait par une autre porte ! Arrivés là-bas les Français nous jetaient et ce sont des étudiants Allemands qui nous ont récupérés et nous ont fait passer à Berlin-Est. On racontait que nous risquions d'aller en Sibérie ! Mais on a réussi à voir un spectacle de Brecht.

Danièle Gautier : On a vu Mère Courage. Nous avons été reçus par Benno Besson qui nous a donné la loge du milieu et qui est resté derrière nous pour traduire parce que nous ne parlions, ni ne comprenions, absolument pas l'allemand. Il y avait dans les spectacles de Brecht les projections écrites qui sont, en gros, le commentaire de l'action, de la sensation dans laquelle il ne faut pas se laisser prendre, la fameuse distanciation et je me souviens bien de Besson commentant cela : il me semblait que j'étais dans un autre univers.

Pour nous cela a été un choc esthétique, politique, émotionnel. D'un seul coup ce n'était plus seulement le théâtre mais pourquoi faire du théâtre. Toutes nos notions d'éducation populaire sont revenues à la surface, c'est à dire : faire un théâtre qui pouvait éventuellement servir à quelque chose.

C'était donc radicalement nouveau ?

Quand nous sommes revenus en France, Vilar montait lui aussi *Mère Courage* et nous étions un petit peu outrés, je dois dire.

Danièle Gautier : On n'osait même pas dire que nous étions déçus de Vilar parce qu'à l'époque personne n'était déçu de Vilar. Pourtant quand on a vu Mère courage chez Vilar on a trouvé ça parisien.

Mais alors Rouvet y était aussi ?

Non, Rouvet n'est pas venu ; il a dû partir d'ailleurs. Il est parti un petit peu avant, parce que Vilar le réclamait. Et Vilar est venu jouer à la Lorelei aussi ; Planchon y était et il a joué *La nuit des rois* ; je jouais chez eux d'ailleurs. C'est là surtout que j'ai connu Planchon, Maeght⁸⁰... tout ça... C'est une grande histoire. Il y a un film qui a été tourné par Rezvani, celui qui a fait *Quelque part en Europe*, et il y a un court métrage qui s'appelle *E comme Europe*.

On va peut-être les retrouver dans les archives, ils sont peut-être à Jeunesse et Sports. Il y avait des bagarres, ce n'était pas facile.

Vous avez été marqué par Brecht à ce moment-là ?

Moi, oui. Mais tout le monde a été marqué. Moi, ce qui me marquait beaucoup chez Brecht, c'était justement cette alliance du théâtre et de la formation du citoyen. C'est-à-dire que lorsqu'il montrait *Mère courage*, il n'en faisait pas seulement un spectacle, il montrait que la guerre dégradait l'homme, dégradait l'individu, et c'était formidable et se voyait dans tout le spectacle. C'est assez amusant d'ailleurs, cette émotion que j'ai eue en voyant *Mère courage* à Berlin, qui

⁷⁹ Costes : administrateur des « Nuits de l'enclave » (Ville de Valréas). (DB)

⁸⁰ Personne non identifiée. (DB)

est une émotion unique, de quelque chose de neuf ; je l'ai rencontrée de nouveau, cette année, en allant voir jouer *La cerisaie* par les Russes à la Comédie française, par Lev Dodine⁸¹. D'un seul coup, j'étais vraiment dans Tchekhov, et je comprenais vraiment ce que les Russes peuvent avoir d'extraordinaire dans leur manière d'être. J'ai compris aussi ce que pouvait être l'art, l'art du théâtre, un art du théâtre tout à fait particulier.

C'est-à-dire qu'il peut y avoir encore des ruptures dans le théâtre ? On n'a pas tout fait, tout vu, tout dit... ?

Non ; on a peut-être tout dit mais on redécouvre des choses. Mais dans la perfection du travail, c'est-à-dire dans quelque chose qui est complètement dit, complètement fait et complètement pensé et réalisé dans la générosité.

Comment cela se fait-il que Rouvet vous ait pris comme assistant alors que vous n'étiez que stagiaire...

Je ne sais pas, je devais être doué au départ (rires !).

Je jouais. Mais, très vite, je n'ai plus joué, j'ai mis en scène, et puis j'ai formé des groupes. Ce qui me plaisait chez Rouvet, c'est ce créateur de collectivité, ce créateur de lieux et d'espaces, ce créateur permanent de vie finalement. Après, il est passé à la Culture. C'est un homme qui avait une idée fondamentale de culture populaire. C'était cela qui me plaisait. Mais j'aimais aussi danser, j'aimais aussi faire des danses folkloriques avec Panis et Madame Thérèse Palau⁸², qui est la femme de Jacques Douai, et je me demandais si je n'allais pas faire de la danse folklorique, j'étais doué pour cela aussi. Et puis j'aimais le chant choral, je dirigeais des chœurs.

Cette discipline est-elle tombée en désuétude aujourd'hui ?

Je ne sais pas, non. On fait encore beaucoup de folklore. Je viens de faire un stage à Rocabella, un stage privé bien sûr, et il y avait un stage de danses grecques à côté. Oui, cela se fait encore beaucoup. Les stages de chant choral se font toujours, il y a quand même un chœur "À cœur joie" !

Mais tout cela est devenu un peu à part. Chacun organise son petit stage dans un coin et cela n'a plus forcément la couverture Jeunesse et Sports. C'est comme dans les festivals, en bas des affiches, il y a plein de signataires : le Conseil général, la DRAC, Jeunesse et Sports.... Il n'y a plus ce grand ministère de la Jeunesse ; avec tout ce que cela peut comporter de dangers, parce qu'on peut toujours se poser la question : faut-il qu'il y ait un ministère de la Jeunesse, de la Culture ? Dans certains pays, cela a créé de sacrés problèmes.

Mais je crois que si cela est bien conduit, si tout est en rapport avec la démocratie et la laïcité, je crois que l'État peut prendre ses responsabilités, en tout cas que l'État peut envoyer des conseils, il en envoie bien dans d'autres secteurs. L'État peut avoir quand même une organisation de conseils et de contrôle sans avoir forcément des directives précises. C'est peut-être cela aussi les rapports avec la politique. C'est peut-être cela aussi qui empêche les ministères de prendre des positions très affirmées. C'est peut-être le fait que sur le plan politique, ce serait très difficile. Vers où orienter cela ? On a assez reproché à Malraux de n'avoir, dans ses Maisons de la culture que des hommes de gauche, ce qui n'était pas forcément vrai ; et puis même, ces hommes de gauche ne faisaient pas de politique à l'intérieur des Maisons de la culture, ils faisaient leur travail culturel.

⁸¹ Lev Dodine : metteur en scène du théâtre Maly de Saint Pétersbourg. (DB)

⁸² Pierre Panis, Thérèse Palau, CTP arts et traditions populaires. (DB)

Avez-vous travaillé avec Henri Cordreaux ?

Je n'ai jamais fait vraiment de stages avec Henri, mais je l'aimais beaucoup : et sa démarche et son travail. J'ai eu beaucoup de stagiaires qui avaient fait des stages avec Henri et je crois que nous étions très semblables ; enfin, nous avons beaucoup de rapports l'un avec l'autre. Moi, j'ai été dévoré, (je me suis laissé dévorer aussi, beaucoup, par Rouvet.) Au départ, je travaillais aussi avec André Crocq et je l'aimais beaucoup, mais c'est Rouvet qui m'a le plus impressionné, qui m'a surtout emmené avec lui, qui m'a sélectionné aussi au départ, et qui m'a demandé pour l'assister.

Mais peut-être ai-je eu de la chance de rencontrer Gignoux après. Rouvet m'a appris à mener des hommes, il m'a peut-être appris à diriger, il m'a appris à prendre des responsabilités dans beaucoup de domaines. Je ne l'aurais peut-être pas fait sans le connaître. Il m'a donné le goût des grands projets, le courage de diriger soixante bonshommes sur le plateau, d'oser faire craquer des choses qui pourraient sembler des obstacles, de construire un théâtre là où il n'y en avait pas... et ça, je leur en garde beaucoup d'amitié, qu'ils soient morts ou pas. C'est bien dommage que l'on n'ait plus eu de relations ensemble après, mais sur le plan artistique, j'ai eu de la chance de rencontrer Hubert Gignoux.

Il m'a appris beaucoup d'autres choses à savoir : à critiquer mon travail, à analyser. Il m'a donné l'occasion de me réaliser, ce n'est pas rien, et ses critiques étaient toujours judicieuses. Et quand je monte un spectacle, je pense toujours à ce qu'il pourrait en dire. C'est la seule personne que j'ai rencontrée qui était capable de juger non pas par rapport à ce que lui ferait, mais par rapport à ce que vous aviez voulu faire, et cela est rare. Un regard... Et c'était pareil pour tous ces élèves, c'était pareil pour les professeurs. La chance aussi de rencontrer des hommes que Michel Saint-Denis⁸³ avait mis en place à Strasbourg, comme Pierre Lefèvre⁸⁴ en particulier, qui étaient des hommes peu connus mais qui avaient une conception très pure du travail.

Hubert : c'était beaucoup rechercher la qualité du travail du comédien... de l'acteur. La formation de l'acteur était une chose très importante à Strasbourg. Ce qu'il y avait de merveilleux avec Hubert, c'est que l'on s'enseignait tous, et lui aussi apprenait. C'est cela qui était formidable.

Mais je crois qu'il y a eu très vite une rupture avec les administrateurs de Jeunesse et Sports. Sûrement, il n'était peut-être pas d'accord avec les options qui étaient prises, et il voyait peut-être venir le vent ; je ne sais pas. Mais Hubert m'a dit un jour une chose, (parce qu'Hubert est très professionnel) : "Les stages de réalisation que tu fais maintenant sont des stages qui finalement ressemblent beaucoup à notre travail professionnel, même s'ils sont faits avec des amateurs. N'oublie jamais que nous avons créé ces stages pour former des spectateurs". Et ça, c'est très important.

Cela dit, je crois que ni les uns ni les autres, nous ne l'avons oublié. Je n'ai jamais oublié que je formais aussi des spectateurs et j'encourageais beaucoup mes stagiaires -ils le faisaient d'ailleurs- à aller voir du théâtre, le meilleur théâtre professionnel qui soit. Mais les Centres dramatiques ont quand même beaucoup bénéficié, je crois, de notre travail à Jeunesse et Sports.

Oui, et en même temps, les amateurs ne fréquentent pas tellement la production théâtrale professionnelle...

Je n'en suis pas sûr. Je viens encore de faire un travail à Longwy, justement, où il y a eu une rencontre de théâtre amateur. On donnait des conseils ; et là, cela devrait être des conseillers

⁸³ Michel Saint-Denis (1897-1971), neveu de Jacques Copeau, metteur en scène, professeur d'art dramatique. (DB)

⁸⁴ Pierre Lefèvre, metteur en scène au TNS. (DB)

techniques. Ce n'est pas à moi d'y aller ; il devrait y avoir des conseillers techniques de Jeunesse et Sports dans ces rencontres de théâtre amateur ; pourquoi n'y sont-ils pas ? On les encourage à aller voir du théâtre professionnel, intéressant, et beaucoup m'ont répondu qu'ils y allaient. Beaucoup vont voir des spectacles, surtout quand il y a des Centres dramatiques dans leur région.

Quels étaient vos rapports avec Gabriel Monnet ?

Pour moi, c'était pendant longtemps le grand frère. On a une carrière un peu semblable finalement, sur certains points, puisqu'on était conseillers techniques tous les deux. Je l'ai rencontré lors de la présentation de sa *Sainte Jeanne* de Bernard Shaw. C'est Nazet qui m'avait emmené là-bas en 1952, et comme il lui manquait un stagiaire pour jouer un soldat, j'ai fait un soldat ; on est devenu copains. L'année d'après, on a fait des stages ensemble. Je dirigeais les stages du Livre vivant pour Nazet, et j'avais monté aussi un spectacle qui s'appelait *Le jeux de Saint-Nicolas* de Jean Bodel d'Arras, tandis que Monnet montait *Dom Juan*.

C'était Nazet qui nous avait rassemblés, et l'année d'après, quand je suis allée à Nohant avec Nazet, on est allé jouer avec Monnet ; on avait même envisagé de faire quelque chose ensemble, un centre dramatique, quelque chose comme ça. Puis après, un petit peu comme moi, un petit peu insatisfait, disons, de ce seul travail à Jeunesse et Sports, insatisfait par ce manque de professionnalisme et parce qu'on voulait se confronter, lui est rentré chez Dasté, et moi je suis rentré chez Gignoux la même année.

Mais lui a quitté Jeunesse et Sports, et moi j'ai refusé de le faire, j'ai continué à faire mes stages.

Vous êtes les deux seuls qui ayez pris une Maison de la culture en même temps...

Monnet a quitté Dasté pour fonder cette Maison de la culture de Bourges et puis quand il a fallu un directeur pour Thonon-les-Bains, Monnet a dit : « Il y a Jauneau là, il n'y a qu'à le prendre, on est de la même formation, on a les mêmes idées, prenez donc Jauneau ». Biasini a demandé à ce que je sois directeur de cette Maison, le préfet est venu et m'a dit oui.

J'ai dit que je voulais bien faire cela, mais que je ne voulais pas quitter Jeunesse et Sports, je ne voulais pas quitter mon travail de conseiller technique et pédagogique, parce que je trouvais que c'est ce qu'il y avait de mieux, que c'était là que je me réalisais le mieux. On a "sauté" ensemble en 1968. Lui a sauté à Bourges et moi j'ai sauté à Thonon-les-Bains, et comme je n'avais pas démerité, d'après le ministre de la Culture, il a demandé à ce que je prenne Reims. J'ai pris une Maison de la culture alors que je voulais prendre un Centre dramatique, mais il n'y avait pas de Centre dramatique de libre. Et on a donné à Monnet un Centre dramatique parce que lui, à Bourges, avait aussi un Centre dramatique.

Les maires ont beaucoup reproché aux directeurs qui sont allés à Villeurbanne pendant trois semaines en 1968 d'avoir un peu déserté leur poste...

Non, moi j'étais à Villeurbanne, mais je revenais assez souvent à la Maison de la culture. Et puis il y avait quand même Thivrier⁸⁵. Non, on n'avait pas abandonné la Maison de la culture. Je lui avais demandé d'ailleurs, s'il fallait la fermer ou la laisser ouverte, parce que moi je voulais la fermer. Je savais bien ce qui allait arriver. Il se trouve que le personnel de la maison s'est mis en grève et ça, je ne pouvais pas les en empêcher, ils se sont mis à défiler comme des imbéciles - il n'y avait pas lieu de le faire mais enfin c'étaient des hommes aussi, ils avaient leurs choix, ils avaient le droit de le faire en tant qu'hommes -. Il fallait qu'ils sachent qu'ils mettaient la

⁸⁵ Thivrier, acteur, metteur en scène.(DB)

Maison de la culture en péril, c'est tout, mais ça, cela les regardait. Je suis revenu avec une motion de Villeurbanne que j'ai lue devant le conseil d'administration, sur la politisation de la culture. Avec ce mot **Erreur ! Signet non défini.**, d'un seul coup, cela a été... Il y a eu cela, et ce n'était qu'un prétexte, puisque le maire de la ville⁸⁶, qui avait quand même monté sa Maison de la culture - je ne sais pas s'il existe encore, mais j'aimerais bien un jour le retrouver en face -, m'avait dit un jour :

« Monsieur Jauneau, c'est pour trois ans, parce qu'on espère bien reprendre la Maison de la culture pour la ville dans trois ans". Il voulait avoir sa maison municipale à moindre frais, c'est tout et il l'a eu. Il a eu sa Maison des arts et loisirs qui, d'ailleurs, a fait du bon travail. Mais je ne crois pas qu'il m'ait mis à la porte parce que j'étais à Villeurbanne, ce dont il se fichait éperdument ; au contraire, je crois que le président de la maison était bien content, à l'époque, que je sois à Villeurbanne pour lui dire ce qui se passait là-bas et comment cela se passait. Ils aimaient bien être informés aussi. Je crois que ce sont des mauvais procès qui ont été faits là. Il faut dire que nous faisons un bon travail là-bas mais on savait *a priori* qu'un jour le maire aurait pris possession de la maison.

En 1968, tout était-il devenu si différent de la manière dont cela avait commencé en 1945 ?

La vraie question est : "*pourquoi*" tout cela a-t-il commencé ? Pourquoi les stages d'art dramatique ? Pourquoi la culture populaire ? Qui a lancé un jour cette idée là et pourquoi ? Pourquoi la décentralisation et la culture populaire... parce que cela a commencé comme cela. Pourquoi Chancerel a-t-il eu le monopole de cela à un moment donné, au début ? Pourquoi Chancerel et les Comédiens routiers ? Je pose la question. Pourquoi politiquement ? Probablement parce que à l'époque, c'était un peu les chrétiens de gauche qui étaient au pouvoir, Guéhenno et compagnie...

Imaginez par exemple que l'on ait mis le groupe Octobre à la tête de ça. Imaginez que ce soit à eux à la Libération que l'on ait donné carte blanche pour animer la direction de la culture populaire, cela aurait pu tout changer peut-être. Parce ce qu'il faut bien avouer une chose, c'est qu'au départ c'était des notions scoutées qui étaient là-dedans. C'est très complexe.

Pourquoi aussi y avait-il à ce moment-là dans les ministères des gens qui s'étaient occupés, au moment de Vichy, du renouveau de l'éducation populaire ? En 1942 par exemple, Vichy a relancé les Auberges de jeunesse. C'est là que j'ai commencé. Les auberges de jeunesse se sont ouvertes et j'y suis rentré avec des gens qui en avaient fait partie avant, en 1936 et bien avant.

Je me rappelle quelqu'un qui s'appelait Rufenach qui nous apprenait à jouer de l'harmonica dans ces auberges de jeunesse. Savez-vous qui est Rufenach ? C'est Albert Raisner⁸⁷ : "âge tendre et tête de bois" ! J'ai appris à jouer de l'harmonica avec lui dans les auberges de jeunesse.

Pourquoi Vichy a-t-il relancé tout cela ? Pourquoi Uriage ? Parce qu'il faut remonter assez loin, à Uriage et même plus loin que ça. Et la décentralisation, c'est Jeanne Laurent qui l'a relancée et il faut bien dire qu'à l'époque c'était beaucoup le MRP qui relançait ça, le Mouvement républicain populaire, c'est-à-dire les chrétiens de gauche, ceux qui venaient des auberges de jeunesse avaient plutôt une conception politique de leur travail. Tous ces gens : Jeanne Laurent, Christiane Guillaume, Léon Chancerel... étaient des résistants catholiques alors que les auberges de jeunesse étaient plus politiques et cela créait des frictions. La conception de l'éducation populaire a changé à ce moment-là.

Je crois vraiment que la conception de l'éducation Populaire aurait été différente si le ministère de Jean Zay en 1936 avait suivi le groupe Octobre au lieu de suivre Chancerel. Tout aurait

⁸⁶ Georges Pianta, maire de la ville de Thonon-les-Bains de 1944 à 1980. (DB)

⁸⁷ Albert Rufenach dit Albert Raisner, harmoniciste et animateur à la télévision. (DB)

basculé. Je ne sais pas si cela aurait basculé en bien ou en mal mais tout cela est une ligne directe pour nous jusqu'en 1951 où il y a eu ce fameux « *E comme Europe* » à la Lorelei dont je reparlerai. Je voulais écrire un livre sur le problème de l'éducation populaire et de la politique car on s'aperçoit qu'on a été - je ne dirai pas manipulé - mais enfin un peu quand même. Nous nous sommes laissé faire mais c'était tout de même de la manipulation.

Ne pensez-vous pas qu'il y avait un projet de l'homme, disons une vision de l'homme qui à défaut d'être une vision politique était une vision humaniste des choses ?

Probablement une vision humaniste que nous retrouvons actuellement ; on se pose des questions sur le président de la République par exemple, sur Mitterrand, sur son humanisme... mais il est socialiste... N'est-il n'est pas plus proche du Mouvement républicain populaire de l'époque ? Est-ce que le socialisme que nous avons connu n'est pas plus proche du Mouvement républicain populaire que du socialisme à la Guy Mollet même ? Qu'était cette alliance, à un moment donné, MRP/socialistes pour prendre le pouvoir ? Qu'étaient les communistes aussi de cette époque-là (qui avaient eu le pouvoir à un moment donné) ? Dans les premiers stages que j'ai faits, il y avait le MRP, les socialistes et il y avait un pasteur protestant communiste qui dirigeait le stage d'éducation populaire et qui s'appelait Roger Miquet. Il était inspecteur principal de la Jeunesse et des Sports⁸⁸. C'est lui qui, à mon avis, avait lancé la grande leçon d'éducation populaire, le grand chapeau quand il disait : "Si un homme vivant parmi les esclaves sort de l'esclavage et reste avec les esclaves, il sauve tous les esclaves". Formule formidable car l'on s'aperçoit que les esclaves vivant avec les esclaves qui sortent de l'esclavage ne restent pas avec ces esclaves-là, ils s'en vont ailleurs, ils changent de classe.

Il y avait des notions comme cela qui étaient lancées à l'époque et cela me touchait beaucoup dans mon milieu ouvrier, si bien que l'on faisait du théâtre un peu en fonction de ça. Il y avait aussi des notions qui se débattaient, qui nous inquiétaient, et cette histoire de rapports avec la politique ; ce fameux Miquet a tout descendu après, il est redevenu instituteur, syndicaliste et maire communiste d'une petite ville à côté Douai, à Wasier. Il est mort maintenant, mais il a toujours continué à rester parmi les "esclaves", c'est un type prodigieusement intelligent d'ailleurs. On s'est perdu un peu de vue.

À côté de cela dans ce premier stage, il y avait un inspecteur de Jeunesse et Sports qui est devenu inspecteur principal, qui, lui, s'occupait des cycles culturels et qui à un moment donné voulait me nommer dans un foyer d'éducation populaire. Il s'appelait Michel⁸⁹ ; et là, j'ai aussi rencontré Jean Rouvet qui sortait d'être prisonnier et qui devait avoir une ambition dans ce domaine puisqu'il est devenu ensuite administrateur général du TNP.

J'ai suivi Jean Rouvet qui me semblait être un homme extrêmement dynamique, sans me poser de questions, parce que l'on ne se posait pas de questions. On trouvait cela formidable, intéressant et c'était ce que l'on voulait faire après la guerre. On trouvait que l'éducation populaire était une idée formidable. Puis il y avait des choses à faire.

Je me pose maintenant la question de savoir quels étaient les rapports et les intérêts. Je me pose cette question parce que, à une époque où l'on dit que la culture populaire ne signifie plus rien, ou que c'est un échec... je me demande pourquoi à un moment donné on ne jurait que par cela et pourquoi maintenant on dit cela ? Qu'est-ce que cela veut dire ?

Quels sont les hommes politiques qui dirigent un État ? On est bien obligé de parler de cela ; les gens qui dirigent sont peut-être des humanistes mais ce sont aussi des hommes politiques, donc quand ils lancent l'idée de la culture populaire c'est qu'ils ont une intention. Ils ont peut-

⁸⁸ La fiche sur Roger Miquet dans le Maitron mentionne sa qualité d'instituteur, pas inspecteur Jeunesse et sports. (DB)

⁸⁹ Voir note n°68.

être l'intention de rendre les hommes meilleurs, de les rendre plus intelligents ou alors ils pourraient avoir des intentions de les rendre plus politisés. C'est ce que l'on avait dit un jour à Villeurbanne : on avait parlé de politisation et cela nous avait créé beaucoup d'ennuis, avec les maires en particulier qui disaient : "Ils vont se mêler de la politique maintenant » ! Mais est-ce que les politiques ne se mêlent pas de culture ? Qu'est-ce que cela veut dire aussi cela ?

C'étaient ces questions-là que je me posais parce que je trouvais cela important. Pourquoi on parle d'une chose un jour et d'une autre chose un autre jour ? Pourquoi certains veulent-ils occulter toute cette partie de l'éducation populaire par exemple ? Pourquoi certains types au plus haut niveau dans l'histoire même, veulent-ils occulter ça, ne pas en parler ? Pourquoi et au nom de quoi ? Au nom d'un manque de qualité artistique, au nom d'une idée qui n'est plus à défendre, au nom d'une idée ringarde, au nom de quoi ?

Peut-être qu'un modèle dans la société a changé, peut-être que la culture populaire a été un échec justement...

Cela supposerait de revenir sur l'éternelle bagarre qui a toujours existé entre le ministère de la Culture et celui de Jeunesse et Sports. Le ministère de la Culture n'a jamais voulu faire connaître le travail qui avait été fait avant par les instructeurs d'art dramatique. Jamais, on n'a voulu en parler ! Même les instructeurs nationaux qui en sont sortis, je pense à Jean Rouvet par exemple, qui est à l'origine pratiquement de tout ce qui a existé comme organisation, même Jean Rouvet dès qu'il est passé au ministère de la Culture n'a absolument plus voulu parler, ni savoir ce qui s'était passé à Jeunesse et Sports. Hubert Gignoux pareil ! Lui qui a été instructeur national, un des premiers, n'a jamais voulu reconnaître le travail de Jeunesse et Sports. C'est assez curieux.

Pensez-vous qu'avec la notion de compétitivité des individus arrivant au premier plan des préoccupations, ce qui compte est la qualité artistique, la qualité de la réalisation, la notion de création. On a tellement parlé de création dans les années 1980, de créateurs, des gens comme ça...

Oui c'est cela ! Alors, d'un seul coup on ne parle plus d'éducation populaire, on ne parle plus du droit du peuple à la culture, on parle de la création. On parle du créateur...

Comment, définissait-on la culture populaire après la Libération ? Est-ce qu'on la définissait ?

Je viens de vous donner cette définition de Miquet qui était au départ un peu la nôtre, celle à laquelle on croyait...

C'est-à-dire un projet d'émancipation des gens ?

C'était un peu ça, oui.

Et pourquoi le modèle de Copeau était-il si fort à ce moment-là et pourquoi a-t-il suscité une telle adhésion, un tel enthousiasme chez des gens comme Cordreaux...

Il faut lire le livre de Gignoux *Une famille théâtrale*, c'est assez important car il remonte assez loin dans ce domaine vers Copeau, et même quelquefois il parle de certains échecs de Copeau qui ont été des réussites. En fait la grande réussite après Copeau, qui a donné naissance à cette culture populaire, a été Chancerel et les Comédiens routiers qui, eux, ont fait ce travail de culture populaire. Je crois que ce qui a été fait tout de suite après la guerre au niveau du ministère de la Jeunesse et des Sports l'a été par les Comédiens routiers. Mais les Comédiens routiers de Chancerel, c'était Copeau. Chancerel était un des bras droits de Copeau ; c'est celui en fait qui

a peut-être réalisé les idées de Copeau, les idées populaires de Copeau, qui est tout de même resté assez élitiste dans un certain domaine.

C'est-à-dire que Chanceler est un des noyaux de Jeunesse et Sports indirectement ?

Indirectement, je crois, oui. Parce que ces structures étaient en place et même pendant la guerre, il avait continué à Toulouse... il avait continué ce travail des Centres régionaux d'art dramatique. Lagénie était issu de cela, de Chanceler.

Et en même temps, la grande de figure, c'est Guéhenno ?

Oui c'est Guéhenno parce qu'il a pris la direction sur l'ensemble. L'humanisme de Guéhenno... Et en même temps, il est resté très peu de temps... Je crois que Guéhenno est parti parce qu'il a vu tout de suite les impossibilités ; cela a été tout de suite assimilé par le secteur politique. Mais le *bureau de la culture populaire*... a continué d'ailleurs ; il faut bien le dire, il y a toujours eu un secteur de l'éducation populaire et je me demande s'il n'aurait pas voulu justement un ministère de l'Éducation populaire à part des Sports. Il a peut-être senti que le sport allait déborder tout cela.

Et en même temps, c'est lui qui crée les instructeurs nationaux spécialisés... instructeurs dramatiques, avec Gignoux...

Il y a eu les instructeurs spécialisés. On a pris Hubert Gignoux, ancien Comédien routier, Cordreaux, et il y en avait d'autres, mais on ne les a pas tous connus les premiers. Je me demande s'il n'y avait pas les Frères Jacques, enfin ceux qui ont fait les Frères Jacques après, il y avait Pierre Hussenot, le frère d'Olivier⁹⁰, Marie Dienesch⁹¹ aussi ...

Pourtant le projet qu'il y avait derrière tout cela était un projet d'humanisme aussi... Quand on regarde les stages de réalisation (en tout cas dans les premiers temps, après ce ne sera plus tellement vrai), y a quand même une utopie en acte dans cette idée que tout le monde fait tout... On fait les décors... comme s'il y avait l'idée de la réalisation d'un homme total dans une communauté qui vit ensemble, complètement fermée sur elle-même pendant un mois et qui a priori n'est pas un projet politique ou d'éveil du sens critique mais qui est plutôt un projet que je qualifierai d'humaniste, de réalisation de l'homme dans son faire, dans son rapport aux choses, aux objets... ?

Au niveau du travail lui-même, enfin sauf peut-être chez quelques-uns, aucune idée politique n'intervenait, c'était une idée de travail artisanal. Quand je suis rentré à l'éducation populaire, j'avais des opinions politiques d'un côté probablement... sûrement même ! Mais ce qui m'intéressait c'était ce projet humaniste qui correspondait d'ailleurs à mon propos politique personnel, à mes idées politiques au fond qui étaient des idées de progrès. Je trouvais que c'était un progrès.

Y avait-il des instructeurs qui venaient de la mouvance communiste ?

⁹⁰ Les deux frères Hussenot ont été nommés instructeurs en 1945. Olivier a quitté dès 1946 pour créer sa compagnie de théâtre. (DB)

⁹¹ André Bellec a été instructeur un court moment (nommé en 1945) puis a été un des membres des « Frères Jacques ». Marie Dienesch était instructrice d'art dramatique, recrutée en 1945. (DB)

Oui, il y en a eu, mais on n'en a jamais parlé entre nous. La politique était absente... Elle a été présente après, elle a existé après. Un garçon comme Gaston Bounoure⁹² par exemple, professait bien ses idées communistes et avait pris la direction du syndicat à un moment donné avec des heurts terribles au niveau du ministère. Il a d'ailleurs dû partir. Le terme culture populaire a disparu lui-même au moment de 1968, très vite on n'en a plus parlé.

Est-ce que ce n'est pas avec l'arrivée du ministère de la Culture également que se pose un problème de classification des actions...

Il est certain que le ministère de la Culture avait une idée assez élevée de tout cela. Au niveau de ce ministère, il y a eu deux options finalement : il y avait Émile Biasini et Gaëtan Picon⁹³ d'un côté et il y avait Rouvet et Pierre Moinot de l'autre qui s'opposaient ; c'est Biasini qui a gagné. Je crois que si cela avait été Rouvet et Moinot, nous aurions probablement retrouvé cette idée des stages d'éducation populaire à l'intérieur des Maisons de la culture.

Du côté de l'éducation populaire et de Jeunesse et Sports, vous aviez aussi une très haute idée de la culture, vous ne faisiez pas de la culture au rabais...?

Ah non, pas du tout. L'idée de la culture populaire n'était pas du tout une culture au rabais. D'ailleurs toutes nos bagarres, quelquefois, avec des associations, venaient de là. J'ai été un moment délégué Ufoléa aussi avant d'être instructeur national mais je voulais faire supprimer des licences de théâtre pour incompétence artistique par exemple, ce qui est, lorsque j'y réfléchis maintenant, complètement idiot. Je défends maintenant au contraire que la gamme peut commencer dans une relative médiocrité ; ce qui compte, c'est l'amélioration. Ce qui compte, ce n'est pas d'être un génie mais c'est l'amélioration de l'individu et c'est finalement cela la culture populaire ; c'est prendre l'être où il est, c'est prendre l'association où elle en est, et peu à peu lui donner des valeurs de plus en plus importantes et arriver à des créations de plus en plus intéressantes et de plus en plus artistiques, dans tous les domaines.

Quand on prend quelqu'un en sport, on le prend aussi à un certain niveau et on le fait travailler pour qu'il arrive. Il y en a qui sont plus doués que d'autres ; ceux-là on les amène à un niveau professionnel ; d'autres non. Ils ne sont pas doués pour ça, mais ils font un excellent travail, ils deviennent des animateurs, de bons directeurs de troupe, des types qui ont pigé que le choix d'abord est une chose importante, qu'il faut savoir choisir, qu'il faut savoir techniquement, artistiquement, etc. améliorer des produits que l'on faisait et améliorer la qualité du rapport avec l'autre... ne pas céder à la démagogie.

Alors, si vous aviez ce discours d'exigence artistique, en quoi étiez-vous différent du ministère de la Culture quand il est arrivé, en quoi le ministère de la Culture était différent ?

À mon avis, il n'y avait pas de différence, la différence s'est faite au niveau des moyens.

Comment s'explique la focalisation sur la différence entre professionnels et amateurs ?

Il n'y a pas eu tellement cette coupure. Finalement, il n'y a qu'à voir ce qu'Hébertot en disait, par exemple : Hébertot représentait les professionnels, et pour lui, tout ce qui était Centres

⁹² Gaston Bounoure, instructeur cinéma recruté en 1945. (DB)

⁹³ Émile Biasini, directeur du théâtre, de la musique et de l'action culturelle (1962-1966). Gaëtan Picon, directeur général des Arts et Lettres (1959-1966). Tous deux remerciés par André Malraux pour des désaccords au sujet de la politique en matière de musique. (DB)

dramatiques professionnels, Hubert Gignoux et compagnie, c'étaient des amateurs. Dans la décentralisation, nous étions des amateurs. Il se trouve maintenant que ceux qui sont de vrais professionnels sortent de la décentralisation. Mais même Robert Hossein, à Reims, ne savait pas qui j'étais. Il s'est renseigné après. Je suppose que pour lui je n'étais pas un professionnel de théâtre, parce qu'il y a toute une histoire d'argent derrière.

Mais nous, on travaillait déjà avec les Centres dramatiques, que ce soit Monnet ou que ce soit moi. Ce qui nous intéressait dans les centres dramatiques et ensuite dans les Maisons de la culture, c'étaient les moyens qui étaient mis à notre disposition pour faire le travail que l'on faisait finalement à Jeunesse et Sports. Ce qu'on peut reprocher à Jeunesse et sports, c'est de ne nous avoir jamais donné les véritables moyens pour faire fructifier cette chose importante qu'était le travail des instructeurs nationaux. J'ai toujours considéré, personnellement, que ce qu'il y avait de mieux c'était le travail des instructeurs nationaux. Je suppose que si Gignoux est parti, c'est parce qu'il se sentait un peu bridé, ramené à quelque chose qui devait être, peut-être, plus modeste... je n'en sais rien ; je ne sais pas si c'est le mot qui convient.

Vous aviez un moment revendiqué un théâtre au CREPS de Dijon ?

Oui, c'était au moment où il y avait la Maison de la culture et je ne pensais pas y aller, j'étais bien où je me trouvais, à Jeunesse et Sports ; c'est peut-être quelquefois ce que des amis professionnels m'ont reproché, mais j'ai toujours trouvé que c'était très bien. Mais ce qui m'a découragé c'est cet exemple-là : avec mon camarade Pierre Mougin, on trouve à Dijon des anciennes galeries, un grand espace formidable, pas cher. Alors on a fait des plans et on pouvait faire une chose polyvalente, avec un théâtre au milieu. J'ai toujours pensé que dans les théâtres on pouvait faire quelque chose alors que dans les salles polyvalentes on ne pouvait jamais faire de théâtre ; dans les théâtres on pouvait faire de la musique, du dessin, tout ce que l'on voulait tandis que dans les salles polyvalentes, on ne peut rien faire d'autre que jouer au football ou faire des bals. Heureusement maintenant on commence à savoir les faire.

On trouve donc cet instrument avec des galeries, avec une possibilité de loger des gens pour faire des stages permanents éventuellement ; c'est-à-dire de faire à la fois un lieu d'accueil où l'on pouvait recevoir 50 ou 60 personnes, et faire des stages de spécialité, demander aux instructeurs nationaux de venir travailler là, ne pas en faire quelque chose de personnel mais de Jeunesse et Sports. Je présente au responsable ce dossier qui devait tourner à l'époque autour d'un maximum de quatre cents millions de centimes. Alors j'ai dit que ce serait un centre d'éducation populaire fonctionnel, relativement modeste et en plein coeur d'une ville, Dijon où, à l'époque, il n'y avait pas de Centre d'art dramatique, il n'y avait rien, hormis un Centre dramatique à Beaune. On fait aussi un projet de fonctionnement. Je le présente et l'on me répond : "passionnant, intéressant bien sûr mais, vous savez, nous avons l'intention de monter des maisons, deux ou trois maisons en province, qui vont coûter chacune à peu près trois milliards de centimes. Alors votre projet, vous comprenez, est trop modeste ». Alors j'ai répondu : *[inaudible]*...

Alors, il y a des raisons qui nous échappent, des raisons diverses, et c'est ce qui m'a un peu désespéré. Ce qui nous désespérait toujours, et moi en particulier, c'était de ne pas avoir de maison, de ne pas avoir d'endroits où l'on pouvait travailler sérieusement, profondément, former vraiment des animateurs, les garder longtemps, leur trouver des bourses, des logements... où ils auraient donc été débarrassés d'un certain nombre de choses et auraient pu travailler en profondeur. On aurait pu former des animateurs de Maisons de jeunes, de théâtre, tout ce que l'on voulait... Et non, cela n'a pas pu avoir lieu.

On leur a toujours demandé. J'avais fait un rapport au ministère parce qu'à Dijon, on avait trouvé ce bâtiment pour trois fois rien. Et avec mon collègue Pierre Mougin, instructeur d'arts plastiques, nous voulions faire un centre de formation et de démonstration. On pouvait faire un

petit théâtre de trois cents places puis en même temps des cellules, des locaux, on pouvait héberger, avec des salles de travail et cela pouvait faire un excellent Centre régional de culture populaire. Le projet ne coûtait pas très cher et au ministère on a accueilli ça favorablement mais on m'a objecté qu'il y avait un CREPS. De là ma décision de partir pour le ministère de la Culture où j'estimais que là on me donnerait les moyens de faire ce travail culturel.

Ma maladie c'était de réunir des instructeurs dans une maison donnée et de travailler comme on a l'habitude de travailler à Jeunesse et Sports. C'est pour cela que lorsque Biasini, conseillé par Gabriel Monnet, m'a demandé si je voulais diriger une maison à Thonon-les-Bains, j'ai dit oui, parce que là au moins je pourrais faire pour Jeunesse et Sports ce que Jeunesse et sports n'a pas voulu faire pour elle-même, c'est-à-dire avoir sa propre maison avec des instructeurs dedans, avec des gens qui avaient des spécialités solides. Car des gens comme Hussenot, comme Duché sont parmi les plus grands décorateurs que l'on ait eu en France. Or ils sont restés à Jeunesse et Sports et l'on ne parle pas d'eux. C'est grave car on les a étouffés. Hussenot est un grand décorateur, Lautrec est un grand peintre...

Acquart a tout de suite été professionnel. Il a commencé en Algérie avec Cordreaux. Mais quand on pense à tout ce qui est issu des instructeurs nationaux et qu'on ne parle pas de ça, cela me paraît quand même un peu embêtant (car nos petits-enfants maintenant doivent peut-être beaucoup de choses à ça).

La décentralisation dont on parle... Quand je vois les déclarations de Christian Schiaretti à Reims, c'est exactement nos déclarations à nous quand on parlait de culture populaire, d'art, de théâtre et de musique.

Et ce n'est pas ce qu'ont fait les Maisons de la culture ?

Les Maisons de la culture, sous l'impulsion de Biasini, avaient une mission essentiellement artistique, et au plus haut niveau. Ce qui était intéressant, c'est qu'à Reims par exemple, il y avait la Maison de la culture et juste à côté il y avait la Maison des jeunes. C'est-à-dire qu'on pouvait faire le double travail. À la Maison de la culture, on pouvait faire venir les grandes œuvres de l'humanité et à la Maison des jeunes on pouvait faire tout le travail qui consistait à accéder à ces grandes œuvres de l'humanité. C'est un peu utopique de croire qu'on accède aux grandes œuvres de l'humanité comme ça. Nous avons tous été obligés de travailler, de rencontrer des gens, d'essayer de comprendre, de lire. C'est en travaillant au théâtre qu'on comprend peut-être ce qui se passe. C'est peut-être en travaillant la peinture qu'on comprend mieux la peinture. J'ai rencontré, longtemps après, des gens qui avaient travaillé avec Lucien Lautrec, avec Hussenot, avec Madame Chesneau ; c'est des gens qui parlaient très bien de peinture. Parce qu'ils avaient été informés, éduqués, mis dans des conditions où ils pouvaient à la fois comprendre, soit par l'intelligence, soit par la sensibilité.

Et en quoi les Maisons de la culture ne pouvaient-elles pas faire ce travail d'éducation ?

Elles le faisaient quand même mais une Maison de la culture ne peut pas tout faire, un instructeur national tout seul ne peut pas tout faire, quelle que soit sa compétence. Si vous n'avez pas d'outils, que voulez-vous faire ? Si vous n'avez pas d'atelier, vous ne faites rien comme peinture, si vous n'avez pas de théâtre, que faites-vous ? Vous pouvez faire du théâtre de plein air comme nous l'avons fait. Mademoiselle Guillaume, quand elle a vu 1789 de Mnouchkine m'a dit : *[inaudible]* On lui a répondu que cela faisait dix ans (*que nous le faisons*) mais que jamais elle n'avait fait connaître ce que nous avions fait alors que Mnouchkine le savait très bien parce qu'elle avait travaillé avec Antonetti avant. Gignoux savait très bien ce que l'on faisait

mais ce qu'il aurait fallu, c'est faire connaître cette technique-là, faire connaître ce travail et personne n'y avait beaucoup intérêt.

Il y a aussi ce problème que Jeunesse et Sports ne traitent pas avec des individus mais des responsables d'associations ; aucune association n'avait intérêt à ce que l'on connaisse le travail des instructeurs, sauf si les instructeurs travaillaient avec elles. Alors il fallait choisir entre Jeunesse et Sports. Il fallait mettre ces instructeurs à la disposition des associations (cela s'est fait d'ailleurs, il y en a qui ont peut-être été détachés auprès d'associations), soit à la disposition de la Ligue de l'enseignement, soit à la disposition des Maisons des jeunes, soit à la disposition des Foyers ruraux ... ainsi, ils auraient travaillé dans une structure. Mais non, ce n'était pas possible puisqu'ils étaient instructeurs nationaux, dépendant d'un ministère. Donc pour en détacher un, c'était la croix et la bannière.

Quand je suis rentré dans une Maison de la culture, c'est en jouant là-dessus d'ailleurs, sur le fait que l'on pourrait mettre un instructeur à la disposition d'une association ; j'étais à disposition de l'association de la Maison de la culture de Thonon-les-Bains, et ensuite de la Maison de la culture de Reims, avec mon projet, les projets que j'ai toujours déterminés, sans savoir d'ailleurs, si cela allait plaire ou pas à Monsieur Biasini ou à Gaétan Picon. C'était mon projet qui est toujours un projet de style Jeunesse et Sports, et j'ai réussi à l'imposer. Je dois dire qu'au ministère de la Culture, ils étaient assez contents que cela se passe comme cela, et à Reims ils m'ont reçu sur ce projet-là, et à Thonon-les-Bains également, le sous-préfet, venu voir mon travail à Valréas, a dit que c'était exactement cela qu'il voulait pour la Maison de la culture.

Autrement dit, René Jauneau, directeur de deux Maisons de la culture, c'était un des lieux qui réussissaient en quelque sorte à abolir cette frontière, cette séparation entre Jeunesse et Sports ?

Oui...

Dans la pratique...

C'était un essai...

Cela supposait de faire rentrer dans les Maisons de la culture quelque chose de l'ordre de l'animation, ou du travail avec les associations, les animateurs ?

Oui, c'était à la fois faire des grandes expositions, des grands stages même, type Maison de la culture. Par exemple, à Thonon-les-Bains, on l'a fait grâce à un garçon qui s'appelle Albert Cartier et qui était directeur de l'ATAC (je travaillais avec l'ATAC aussi à l'époque), des grandes expositions de patrimoine national avec des grandes tapisseries de l'art moderne ; j'ai fait un grand stage avec Olivier Messiaen et Yvonne Loriod, des grands interprètes, des créations d'œuvres, des grandes expositions (de Chagall à Reims, par exemple) tout ce que l'on pouvait faire dans les Maisons de la culture, mais il y avait aussi Camille Roy, le musicien qui est maintenant inspecteur général, au ministère de la Culture et qui a fait venir Olivier Messiaen, parce qu'il avait été son élève ; il y avait des gens qui venaient faire des stages ou qui venaient en cours d'initiation à la musique.

Moi, je faisais la même chose sur le plan théâtral : on avait fondé une petite compagnie qui tournait dans la région et qui s'appelait La Compagnie de l'étrave ; nous n'avions pas beaucoup d'argent et en même temps, nous faisons des stages de théâtre. Je faisais mes stages de Jeunesse et Sports à l'intérieur de la Maison de la culture. Je m'étais arrangé avec une maison proche, c'était d'ailleurs une école privée qui avait beaucoup de locaux et qui hébergeait tout le stage. J'en faisais beaucoup, avec un mélange d'amateurs et de professionnels, stages de réalisation

avec des moyens que nous n'avions pas. À Jeunesse et Sports, pour avoir un magnétophone, un projecteur, c'était une histoire fantastique !!! Avec des crédits comptés au compte-gouttes, tandis que dans les Maisons de la culture, on avait du matériel. Le matériel n'est pas tout, mais au moins on pouvait faire des choses correctement. À Reims c'était un peu pareil.

Je n'ai jamais changé mon optique dans ce domaine (les Maisons de la culture ont peut-être changé d'optique) : c'est-à-dire que l'alliance amateur/professionnel doit se faire automatiquement ; il n'y a pas de raisons de séparer les deux choses.

Pourquoi les grands stages d'instructeurs nationaux se faisaient-ils presque toujours dans des petits villages en milieu rural, en plein air ? Qu'est-ce qui vous empêchait d'investir le théâtre d'une grande ville ?

Je ne sais plus qui choisissait à l'époque. C'était en partie nous qui choisissions mais il y avait toujours l'inspecteur de Jeunesse et Sports du coin, soit qui était demandeur, soit qui donnait son accord.

Cela dépend, peut-être parce qu'on pouvait travailler un peu plus à l'ombre, c'était plus convivial. C'est peut-être l'idée de Copeau qui nous a dominés, qui nous a menés à nous retirer un peu à la campagne, à nous retirer de tous les problèmes des grandes villes.

Le rapport avec la population était-il quelque chose d'important ?

Le rapport avec la population a toujours été une chose très importante. Là aussi, c'était un gros problème. Je ne sais pas si c'était pour faire plaisir à tout le monde que nous faisons cela, ou à tous les inspecteurs, mais chaque fois que nous faisons un stage, il fallait toujours se déplacer. Il fallait toujours aller d'une ville à l'autre, un jour avec un stage à Semur-en-Auxois, un autre jour un stage à Sélestat, l'année d'après à Épinal puis à Louviers, puis à Tournon... À chaque fois s'établissent des contacts avec la population, tout le monde vous aime bien, tout le monde vous dit que ce que vous faites est formidable. Dans le château de Bayard à Pontcharra-sur-Bréda, tout l'Unesco est descendu pour me féliciter.

Puis un beau jour, on se dit qu'il faudrait peut-être se mettre quelque part quelque temps pour voir un peu ce qui peut se passer, si l'on peut augmenter un public, si l'on peut progresser chaque année, si l'on peut avoir un matériel fixe, convaincre une municipalité ; c'est pour cela que je me suis installé à Valréas et que j'y suis resté vingt-sept ans, deux ou trois ans de trop d'ailleurs...

L'idée était d'animer le rural ?

C'était un travail de formation. Et d'autre part, à Valréas par exemple, il reste un festival, trois troupes permanentes, professionnelles ou semi-professionnelles, des ateliers de travail, des gens qui font du théâtre, un festival qui tient le coup malgré tout, alors que, confié à la ville cela peut tourner...

Cette année ils vont faire venir Gérard Gelas, Prosper Driss issu de la comédie de Saint-Étienne. L'an dernier, ils ont fait venir Marcel Galabru avec une bêtise ; ils lui ont donné tant d'argent ... (C'était scandaleux, ils ne recommenceront pas cette année, je l'espère, parce qu'ils ont compris une fois pour toutes).

Mais il a fallu installer quelque chose dans un village qui va rayonner sur l'ensemble d'une région ; cela a déclenché quelque chose à Draguignan, et cela a déclenché dans toute la région un certain nombre d'actions qui sont venues de ce travail exemplaire de Jeunesse et Sports à Valréas.

Ma notion, c'était qu'à force de nous disperser, notre travail se défaisait. On croit tenir un fil et puis, on vous donne une autre pelote de ficelle.

Mais ce n'était pas vous qui décidiez des lieux ?

Bien sûr que nous décidions, mais justement, il y a peut-être des erreurs de la part des instructeurs ; peut-être que c'était satisfaisant pour eux et que cela présentait moins de responsabilités d'aller d'un coin à un autre ? Et puis, vous sortez de là et vous n'avez pas de responsabilités ! Votre travail c'est quoi ? Quel est le résultat du travail ? Comment évaluez-vous la portée de votre travail en faisant cela ? Vous arrivez et vous repartez, vous frustrez les gens, et il ne reste rien. Á Semur-en-Auxois que reste-t-il ?

Un de mes anciens stagiaires, qui est maintenant directeur du Conservatoire national d'art dramatique⁹⁴ avait fait lui aussi un festival à Semur-en-Auxois ; donc il restait une idée comme quoi l'on pouvait faire du théâtre là. Il reste quand même des choses comme ça.

C'était une manière de préserver son indépendance ?

Peut-être ; je ne peux pas présumer des autres, mais je sais que cela m'a toujours gêné. Cela n'a pas été facile de rester à Valréas et uniquement à Valréas. On me demandait pourquoi je ne changeais pas de lieu.

J'avais tous les ans un inspecteur général sur le dos et je suis devenu ami avec eux ; ce n'est pas la peine de dire que ce sont des gens qui ne connaissent pas le théâtre, ce n'est pas leur travail de connaître le théâtre, mais le tout, c'est d'arriver à les convaincre en leur montrant son travail et la continuité de celui-ci.

Pour moi, c'était important car il faut bien dire que j'ai deux casquettes, dont une casquette professionnelle, d'homme qui a été reconnu professionnellement comme apte à faire du théâtre. Ce n'est pas seulement l'argent, le professionnel, c'est aussi un métier que j'ai appris à mes dépens, souvent grâce à Hubert Gignoux d'ailleurs. Et comme par hasard, il a été instructeur national à Jeunesse et Sports lui aussi. Pourquoi ne l'ont-ils pas gardé ? Peut-être qu'il a voulu partir mais enfin ? Si beaucoup sont passés au ministère de la Culture, il y avait des raisons. Peut-être étaient-ils insatisfaits quelque part sur le plan culturel. Moi je crois à cette notion là, mais elle a évolué, elle a changé dans l'esprit des gens et peut-être aussi dans l'esprit du ministère ; cette notion que par des travaux artistiques on puisse faire de la culture populaire et amener les gens à réfléchir à beaucoup de choses. On peut faire de l'instruction civique c'est-à-dire rendre les gens plus citoyens. Moi, je le crois toujours puisque, pour moi, cela s'est passé comme ça. Je suis bien obligé de le croire pour les autres.

Cela veut-il dire que l'objectif du stage de réalisation n'était pas forcément un objectif artistique d'abord, mais un objectif citoyen ou un objectif de formation civique...?

C'était un objectif artistique mais en même temps c'était un objectif de convivialité, de travail en commun, donc de formation du citoyen.

Puisque l'on est ensemble, que l'on travaille ensemble, que l'on aborde tous les problèmes, que les gens qui sont là ne sont pas des gens qui sont avec nous, qui sont simplement obnubilés par le théâtre, mais des gens qui vivent une vie quotidienne, ils ont donc des pensées, des idées qui s'affrontent ; et on est mis en condition, on peut affronter nos propres idées.

Un stage de réalisation est un séminaire de réflexion sur l'art mais pas seulement sur l'art, sur la vie même, où les gens sont ensemble pendant un mois et demi. Quand on fait un séminaire quelque part, en général cela dure huit jours et que fait-on en huit jours ? Rien ! ; On n'a même pas le temps de se disputer, on n'a pas le temps de s'affronter, on a juste le temps de dire : "moi

⁹⁴ Marcel Bozonnet probablement. (DB)

je pense ceci", on n'a pas le temps de penser pourquoi l'autre pense ceci et nous cela. On n'a pas le temps de cela en huit jours et l'on reste sur ses positions. Quelquefois en un mois et demi, beaucoup de choses évoluent dans la vie quotidienne, des gens se voient vivre aussi. Puis on travaille à un objet qui est un objet artistique, c'est-à-dire un objet qui te rend fondamentalement meilleur.

Le résultat est quelquefois formidable et quelquefois moins, mais moi, je ne veux pas juger en ces termes ce genre de choses. Il y a des années où ce n'était pas formidable sur le plan artistique pour des raisons diverses d'ailleurs, mais le fait d'avoir travaillé sur Lorca, ou d'avoir travaillé sur Shakespeare... déjà, cela nous amenait à un sens culturel important, et le fait d'avoir vécu ensemble nous amenait à confronter nos idées sur beaucoup de points et c'est très important.

Par contre, il y a des années où, parce qu'il y avait plus de professionnels dans le stage, il ne faut pas le cacher, plus de gens motivés par le théâtre ou ayant fait davantage de théâtre, le résultat était meilleur sur le plan artistique tandis que, sur le plan convivial, c'était peut-être moins intéressant. J'ai toujours essayé de mélanger les choses et je n'ai jamais voulu qu'il n'y ait qu'un seul spectacle mais plusieurs. Si cette année je n'ai qu'un seul spectacle, c'est parce que je n'ai pas d'argent ou très peu... Là aussi il faudra reparler des conditions dans lesquelles on amène des stagiaires.

Quand nous montions par exemple un spectacle plus professionnel, un Feydeau, à côté de cela il y avait un stage d'art dramatique où beaucoup de gens travaillaient leurs propres spectacles sous la direction d'instructeurs, et en même temps montaient un grand spectacle sur la place de Simiane⁹⁵ qui était *Le mariage de Figaro* ; il y avait plusieurs choses.

Il y avait toujours un spectacle où tout le monde était rassemblé. Peut-être que les gens n'étaient pas des grandes foudres de guerre sur le plan théâtral, mais ils jouaient quand même et ils montraient quelque chose ; ils étaient à leur niveau donc ils progressaient. Je connais des gens qui ont commencé avec moi depuis le début.

Pas en tenant des piques parce que j'ai toujours aimé faire travailler des rôles aux gens même s'ils n'étaient pas très bons, leur donner des responsabilités. Il m'est arrivé souvent d'ailleurs de donner des rôles principaux à des amateurs et des rôles secondaires à des professionnels. Mais la convivialité est une chose importante. C'est aussi ce que je défends : le théâtre amateur est quelque chose où la convivialité est importante. Le fait que des gens se rassemblent pour faire du théâtre est déjà important ; après il s'agit de savoir ce qu'ils font et les conseiller pour qu'ils ne fassent pas n'importe quoi. Puis, il y a tous les niveaux : je connais des troupes d'amateurs qui sont absolument fantastiques, aussi bonnes que des professionnelles.

La dimension collective était très importante, ce n'était donc pas tellement une question de former des individus à une pratique quelconque ?

Que l'on fasse des stages, que l'on prenne des cours, que l'on aille à l'université... tout cela va servir à l'individu bien sûr, mais à mon avis ce qui lui sert le plus, c'est de le mettre dans des conditions de travail, dans les conditions où il va pouvoir, lui, se former à partir de sa personnalité. Ce n'est pas de lui dire [*inaudible*] c'est de le mettre dans des conditions où il va pouvoir trouver lui-même ce qu'il peut faire, et comment il va pouvoir progresser.

Et pour cela, il faut des locaux, des lieux, des endroits, des gens différents qui le conseillent, il faut qu'il se confronte et qu'il soit confronté à des gens ; dans le cas des amateurs de théâtre, il faut qu'ils soient confrontés à des professionnels dont c'est le métier, qui ont souvent le même esprit d'ailleurs. C'est pour cela que j'ai souvent mélangé des professionnels et des amateurs.

⁹⁵ Place du château de Valréas où se tenaient les représentations des « Nuits de l'enclave ». Le château appartenait à Pauline de Grignan de Simiane, petite-fille de la Marquise de Sévigné. (informations de Danièle Jauneau)

Mais en culture populaire, le professeur n'existe pas. Cela existe dans le domaine du professionnel, il y a le professeur d'art dramatique, mais dans le domaine de la formation de la culture populaire, le professeur n'existe pas.

Il y a des conseillers, il y a des gens qui peuvent aider à mettre dans des conditions, c'est peut-être cela aussi le vrai professeur. Les universités populaires qui étaient l'idée la plus généreuse, qui date de très longtemps quand même, étaient formidables, mais il s'agissait de conférences, les professeurs étaient des maîtres comme disait un de mes collègues ; là, ce n'est pas ça. Je crois que beaucoup de gens sont sortis de mes stages, certains sont devenus des professionnels, d'autres pas, d'autres font du très bon travail autrement, et d'autres sont simplement des hommes. Je crois avoir rendu des services, mais je n'ai jamais été professeur pour Robin Renucci ; il a eu des professeurs au Conservatoire mais je n'ai pas été son professeur, je l'ai simplement mis dans des conditions où il a aimé le théâtre, il a aimé travailler d'une certaine façon et après il a fait ses choix.

Si vous rencontrez un jour un type comme Robin Renucci, vous verrez l'intelligence de ce garçon, son ouverture d'esprit et comment il entretient encore des relations avec des camarades qui sont des amateurs, alors que lui, c'est une vedette maintenant. Vous ne rencontrerez pas cela partout parmi les vedettes équivalentes.

Et cela vous pensez que c'est l'esprit Jeunesse et Sports...

Je crois oui. Je ne sais pas si c'est l'esprit Jeunesse et Sports, mais c'était l'esprit des instructeurs nationaux, sans exception.

Vous étiez en phase là-dessus ?

On était en phase, je crois, oui...

Vous en parliez, vous aviez des échanges sur la pédagogie ?

Oui, il y avait des oppositions quelquefois. Certains, qui étaient plus portés vers la qualité artistique essentielle, ont quelquefois attaqué, soit Michel Philippe, qui faisait plutôt du livre vivant, soit Jean Nazet, soit moi aussi d'ailleurs, soit Pierre Panis, qui faisait uniquement de la danse folklorique. Il y avait des oppositions et tous ensemble étions souvent attaqués par les sportifs de l'époque qui nous appelaient les joueurs de pipeau. Pour eux, la culture populaire c'était des joueurs de pipeau parce qu'il y avait aussi des joueurs de pipeau ! Et pourquoi on ne jouerait pas du pipeau ? Il y a des gens qui jouent très bien du pipeau et de l'harmonica ! J'ai travaillé avec Rufenach, qui est devenu ensuite Albert Raisner, à l'harmonica, dans les auberges de jeunesse en 1942.

Autrement dit, il y avait une manière Jeunesse et Sports ?

Ce n'est quand même pas un grand mystère, regardez maintenant le nombre de stages, tout le monde fait des stages de 8 jours, de 15 jours, de 3 jours... tout le monde, même les théâtres, qui sont impliqués dans beaucoup de stages d'art dramatique, ont des méthodes de Jeunesse et Sports ou de l'école de Strasbourg. On appliquait déjà ces méthodes-là, qui sont des méthodes de l'école de Strasbourg venues par Michel Saint-Denis. Tout cela ce sont les méthodes de Copeau et tout ce qui venait à Jeunesse et Sports par Chancerel et autres, c'était les méthodes de Copeau. Donc on se rejoint là-dessus, on est pareil, on est des frères dans ce domaine. Les Centres dramatiques issus de Strasbourg ou autres et nous à Jeunesse et Sports, nous sommes des frères. On s'est très vite reconnus avec Hubert Gignoux et cela faisait dix ans que nous ne nous étions pas revus. J'avais fait mon premier stage avec lui quand il était instructeur à Jeunesse

et Sports et je me suis retrouvé à Strasbourg avec lui ; il m'a dit : [*inaudible*]. On s'est reconnus et il m'a gardé avec lui, d'ailleurs il savait bien quel travail je faisais. Et un garçon qui s'appelle Claudin⁹⁶, qui était journaliste à l'époque, m'a dit : "on peut, d'une chose qui existe, la rendre claire de manière artistique, comme on peut la rendre obscure, inquiétante, et intéressante aussi, d'ailleurs".

C'est peut-être aussi le choix des spectacles. Certains spectacles sont tellement intellectuels, tellement cérébraux qu'ils sont difficiles à accepter par tout le monde.

J'ai un côté sportif dans le travail que je fais parce que je suis issu du sport. J'ai un côté de sensibilité populaire parce que j'ai vécu dans ce milieu et que j'en suis issu, et puis je ne suis pas trop bête quand même parce que j'ai un certain nombre de diplômes. Pour moi, un spectacle populaire, fait appel à ces trois dimensions de l'individu : - son côté corps, sportif, son envie de mouvements, de bouger, envie de se servir de son corps et de ses membres, - l'envie de se servir de sa sensibilité, ce qui est essentiel, c'est-à-dire de réagir sur le plan émotionnel et - se servir de son intelligence pour pouvoir aussi essayer de comprendre ce qui se passe. Alors vous rencontrez cela dans les grands auteurs dramatiques, par exemple chez Shakespeare, Molière, Marivaux avec plus ou moins de tête, plus ou moins de sensibilité ou plus ou moins de corps si vous voulez (rires !). Cela a l'air rigolo mon truc, un peu simpliste, mais nous vivons de plus en plus dans une société qui fait appel à la notion de l'intelligence, à l'intelligence des gens, à leur corps et à leur sexe, beaucoup, à la sexualité énormément n'est- ce-pas. On fait très peu appel, dans notre société moderne, à la poésie, à la sensibilité. Au contraire, on essaye de tuer leur coeur, leur générosité. Et c'est ce qui fait que beaucoup de spectacles ne sont plus populaires, qu'ils n'ont pas de générosité et ils n'ont pas de coeur, ils n'ont plus de sensibilité, de poésie.

Pourquoi Musset reste-t-il très populaire ? Vous assistez à un spectacle de Musset et vous êtes heureux parce que Musset fait appel à tout ça, à un certain romantisme peut-être. C'est le romantisme que l'on veut tuer ; on veut tuer l'aspect généreux, la sensibilité et le coeur de l'affaire, l'aspect émotionnel, parce qu'on se dit que l'émotion, et c'est un peu vrai, peut amener les gens à faire n'importe quoi si ce n'est pas contrebalancé par un appel à l'intelligence. Il est vrai aussi que l'on ne peut pas vivre sans son corps ; si on ne vit qu'avec une partie de son être, on peut se perdre.

Il faut qu'actuellement, par exemple dans certaines écoles des Beaux-arts, je ne veux pas trop en juger, mais on fait plus un discours sur la peinture que de la peinture, dans certaines écoles de théâtre, on fait plus appel aux discours sur le théâtre qu'au théâtre lui-même. Or, ce qu'il y avait de formidable à Jeunesse et Sports, c'est que l'on faisait appel à la pratique des choses. On rentrait dans le théâtre par la pratique du théâtre, on rentrait dans le sport par la pratique du sport, on rentrait dans la musique par la pratique de la musique. On n'était pas forcément un musicien ni un acteur et c'est pour cette raison qu'il était tellement important de tout faire, à la fois de toucher aux décors, à la musique, aux instruments. C'était notre notion, et je trouve que c'était une notion humaniste et intéressante.

Cela formait des citoyens, aussi parce que ce n'était pas trop bête ! On faisait aussi appel à l'intelligence, on faisait des analyses d'œuvres, des analyses de pièces...

Comment choisissiez-vous vos pièces, quel répertoire et pourquoi ?

On jouait beaucoup de choses du répertoire parce qu'on risquait moins l'erreur. On risque moins l'erreur en montant, sur le plan de ce qui nous intéresse, un Shakespeare par exemple, qu'en jouant Henri Bernstein ou des choses comme ça.

⁹⁶ Claudin : prof d'histoire/géo, journaliste correspondant en Provence de la Comédie de l'Est. (informations de Danièle Jauneau)

Beaucoup de stages de réalisation se sont appuyés sur une réalité locale ; par exemple un travail sur les mineurs en pays minier, une espèce de proximité du sujet avec la population à laquelle on s'adresse...

Oui. Sur le plan de la photographie par exemple, je ne sais pas si vous avez entendu parler du travail qui a été fait par le groupe de Serge Lagrange et un autre garçon⁹⁷ dont je ne me souviens plus du nom ? Ils ont fait un livre de photographies, presque une bande dessinée, qui s'appelle *Roméo et Juliette en pays minier*. C'est un travail formidable, ils ont vraiment travaillé avec des gens du pays et ils en ont fait une bande dessinée. Voilà un travail qui a été fait pour Jeunesse et Sports et pour l'INJEP, et qui n'a pas été diffusé. Pourquoi ? À croire que sur toutes ces idées, personne n'a vraiment une pensée. On administre quelque chose, on administre des associations, des gens, mais l'éducation populaire, c'était une pensée. On peut être pour ou contre, mais c'est avant tout une pensée, et ce qu'il faudrait, c'est que Jeunesse et Sports administre cette pensée et non pas simplement des actions.

Il me semble que Jeunesse et sports a une forte idéologie du côté de l'anonymat, du retrait, de l'humilité de celui qui est dans l'ombre et n'a jamais trop apprécié que des personnes se mettent en avant, que des individus se présentent comme des créateurs ; ce qui est complètement le contraire du ministère de la Culture qui au contraire favorise l'initiative individuelle.

Bien sûr, mais pourquoi ? Est-ce que cela heurtait certains administrateurs que d'un seul coup on parle plus de Rouvet que d'un autre ? On a parlé d'eux quand même, les instructeurs nationaux qui ont voulu se faire connaître... On a beaucoup parlé de Rouvet, de Gignoux, d'Antonetti et ce n'est pas pour rien que, quand il a fallu des directeurs de Centres dramatiques, on a trouvé tout de suite Hubert Gignoux, Cordreaux pour l'Algérie ; Vilar a tout de suite trouvé Rouvet. Vilar, qui était loin d'être idiot, est un homme de la culture populaire. Tous ses spectacles étaient des spectacles d'instruction civique ; en plus d'être des spectacles de qualité, c'étaient des spectacles d'instruction civique.

Lorsque les premières rencontres de jeunes⁹⁸ à Avignon avaient été organisées, Vilar avait voulu que cela se fasse avec Jeunesse et Sports, et c'étaient tous les instructeurs nationaux qui étaient là-bas. Rouvet dirigeait l'ensemble et j'étais l'un de ses assistants à l'époque. C'était quand même Jeunesse et Sports qui existait. On n'en a plus parlé après, on a été incapable de faire un livre là-dessus. On a fait Europe 51⁹⁹ à la Lorelei en Allemagne, et jamais personne n'a fait un livre sur cela. Pourquoi ? Pourquoi n'a-t-on pas mis un inspecteur qui aurait pu s'y intéresser et faire un document là-dessus ? À la première rencontre européenne, tout le jeune théâtre était là et pas seulement le jeune théâtre. C'était Rouvet qui l'organisait mais les stagiaires étaient de Jeunesse et Sports. Les crédits que l'on avait étaient des crédits Jeunesse et Sports, du ministère. C'était la jeunesse européenne.

Justement, ce rapport entre les inspecteurs et les instructeurs, comment se passait-il ?

Cela dépendait de la personnalité des inspecteurs et des instructeurs. Peut-être que les instructeurs voyaient très mal venir les inspecteurs généraux et craignaient d'être dépendants quelquefois des inspecteurs principaux. Il faut dire que c'était un corps (*celui des instructeurs*) qui n'était pas nombreux, qui dépendait directement, à l'époque, du ministère et du bureau de

⁹⁷ Pierre Tredez, CTP cinéma/audio-visuel. (DB)

⁹⁸ Les rencontres de jeunes en Avignon ont été mises en place avec les CEMÉA en 1955. Cette association assume depuis lors l'organisation et le déroulement des séjours proposés chaque mois de juillet pendant le festival. (DB)

⁹⁹ Rencontres européennes de la jeunesse, tenues en 1951 à la Lorelei. Le discours de clôture fut prononcé par Paul-Henri Spaak, alors président du Mouvement Européen. (DB)

Mademoiselle Guillaume, et qu'on sentait très indépendant. Beaucoup d'entre nous ne voyaient pas pourquoi il y avait des inspecteurs qui venaient ; les inspecteurs généraux, encore, c'était leur travail, mais ils ne voyaient pas pourquoi ils pouvaient dépendre dans une région d'un inspecteur principal, d'un inspecteur départemental.

Il y a toujours eu cette espèce, sinon d'opposition, mais tout au moins de méfiance. Sauf pour certains. Moi, je n'ai jamais eu de problèmes par exemple, peut-être parce que, au départ, je dépendais d'un inspecteur principal qui s'appelait Monsieur Henri Adenis, qui voulait me faire nettoyer les maquettes sportives (?) mais qui, après, a compris que mon travail était plutôt de faire de la poésie. Je ne me suis par heurté avec lui, mais je lui ai simplement affirmé que mon métier était de faire autre chose et je lui ai demandé de venir voir mon travail. Il est venu et on est devenu très amis.

Cela a été pareil avec d'autres et je crois que c'est pareil encore maintenant. C'était pareil avec Paul Gervais, avec Gilbert Barrillon¹⁰⁰ : ce sont des amis, c'est tout. Je crois que certains inspecteurs principaux m'ont bien aimé, d'autres au contraire me voyaient mal venir. Il y en avait même un qui, lorsqu'il m'a vu venir dans son département, s'est dit : « Qu'est-ce que qu'on va avoir là, qu'est-ce que c'est que ce type ? Et puis on est devenu très amis après, parce qu'il a compris mon travail.

Le problème était de faire comprendre notre travail à des gens qui n'étaient pas obligés de le savoir, encore que... Peut-être eux aussi manquaient-ils d'informations, et puis, peut-être que nous devons savoir aussi ce que représentait un inspecteur et ce qu'il était censé faire, savoir comment il pouvait nous être utile. C'est important aussi, ces relations là, mais on n'était pas toujours informés.

Moi, je l'ai été par la force des choses parce que j'ai travaillé beaucoup avec Théophile Platel, avec des gens comme cela qui étaient des inspecteurs.

En d'autres lieux vous avez déclaré que, finalement, les inspecteurs avaient encouragé le projet de CTP polyvalent parce que cela leur permettait de mieux les contrôler que les instructeurs dramatiques ?

Probablement, ou parce que simplement, ils pensaient que c'en était fini de la direction artistique de l'éducation populaire, qui pouvait heurter certains, je suppose.

Il y a toujours eu ça. J'ai encore discuté dernièrement avec la principale d'un lycée qui ne comprenait pas que l'on jouait des choses modernes et qui se demandait pourquoi l'on ne jouait pas, pour ses élèves, du boulevard, des pièces faciles ? Qu'est-ce que cela veut dire ? C'était un proviseur de lycée. Il y a des gens qui croient toujours que les autres sont bêtes. Il y a des gens qui sont tellement intelligents qu'ils croient que les autres sont stupides. Il faudrait peut-être en finir aussi avec ça.

Moi, j'ai vécu longtemps au milieu d'ouvriers mineurs, qui étaient beaucoup plus intelligents que certains professeurs que j'ai connus. Ils avaient peut-être moins de savoir mais étaient beaucoup plus intelligents, beaucoup plus généreux et beaucoup plus ouverts ; au moins, ils n'avaient pas d'œillères ni d'ornières (rires !).

Cela dit, ce n'est pas vrai de tout le monde, ce n'est pas vrai de tous les ouvriers, ce n'est pas vrai de tous les professeurs (rires !). On ne peut pas généraliser. Alors peut-être qu'il y a eu des oppositions comme ça, des rapports difficiles ; moi aussi j'en ai eus quelquefois, j'en ai eus partout d'ailleurs. Le pire, ce sont les rapports dans les Maisons de la culture avec le conseil d'administration, les maires et le ministère. Là aussi, il y aurait beaucoup à raconter mais ça, on le racontera quand on fera un travail sur les Maisons de la culture. C'est une autre affaire.

¹⁰⁰ Paul Gervais, Gilbert Barillon, inspecteurs généraux Jeunesse et Sports. (DB)

Des oppositions, il y en a toujours, heureusement je dirais, mais enfin il s'agit, soit de les contourner, soit de faire comprendre. Je crois que le problème de la culture populaire a toujours été de convaincre, de montrer et de convaincre, de laisser une certaine liberté aux gens, sans les prendre pour des ânes non plus ; on nous a trop souvent aussi pris pour des imbéciles sous prétexte qu'on faisait du théâtre. Encore dernièrement, une dame me disait : «ma fille fait du théâtre : quel malheur, je n'ai vraiment pas voulu cela pour elle". Qu'est-ce que cela veut dire ? J'ai répondu : "Moi j'ai toujours fait cela et je ne me sens pas dévalué pour autant." Je crois aussi que beaucoup d'instructeurs étaient des hommes très modestes, qui aimaient leur travail et qui ne cherchaient pas à faire une fortune. Ils ne cherchaient pas à gagner plus d'argent, ils cherchaient à gagner leur vie, à aimer et à faire aimer leur travail. Maintenant, si certains parmi eux avaient voulu gagner beaucoup d'argent, ils seraient rentrés dans le privé.

Qui étaient les stagiaires qui fréquentaient les stages de réalisation ?

Tout, il y avait de tout.

Michel Philippe m'a dit qu'ils étaient presque toujours des enseignants...

Beaucoup oui, et c'est vrai dans tout le niveau culturel, dans le monde culturel. Il est vrai que c'est exceptionnel d'avoir des ouvriers ; maintenant un peu moins parce qu'il y a beaucoup de chômeurs. C'est triste à dire, mais on a beaucoup plus d'ouvriers, de gens plus simples, aujourd'hui, en stage, parce qu'ils n'ont pas de métiers et qu'ils n'ont rien à faire.

Dans les années 1950/1960, c'était exceptionnel...

Oui, il y avait beaucoup d'enseignants.

Qu'est-ce qu'ils venaient chercher là ? Pourquoi des enseignants ?

Un complément à leur travail. Il faut dire aussi que l'Éducation nationale nous poussait à ça. Par exemple, en tant qu'instructeur, on faisait des stages dans les Écoles normales, et ces stages étaient obligatoires, ce qui quelquefois posait des problèmes aussi avec les professeurs.

Je ne comprends pas que l'on n'ait pas continué ça. Alors, il y en avait beaucoup qui avaient fait des stages avec nous dans les Écoles normales, et qui, d'un seul coup, revenaient dans les stages de réalisation.

C'étaient ceux qui le voulaient. Il y en avait que l'on sélectionnait ; à partir des premiers degrés il y avait une sélection. Certains sélectionnaient durement et d'autres... Moi, je n'ai jamais sélectionné qu'à 50 % en général, j'ai toujours laissé cela très ouvert, et cela m'a joué des tours même.

Et ce n'étaient pas des élèves comédiens forcément, ce n'étaient pas des gens qui avaient envie de se professionnaliser...

Non, il y en avait très peu finalement.

Et donc, dans les spectacles, cela devait se ressentir, il devait y avoir des gens qui n'étaient pas très bons, artistiquement parlant...

Oui, bien sûr mais quelle importance ? Mais c'était quand même de bonne qualité. Ils se rendaient compte de certaines faiblesses.

Il y avait aussi une chose qui était importante à l'époque, parce qu'on était toujours en contact avec les associations, avec les troupes de théâtre amateurs (c'était très important qu'il y ait eu "Éducation et théâtre") : on organisait des séjours culturels à Paris pour voir des spectacles. C'est Danièle Gauthier qui les organisait ; c'étaient des rencontres importantes avec Vilar, Jean Mercure¹⁰¹, avec beaucoup de gens mais pas seulement sur le plan théâtral, on faisait aussi des visites de musées, des peintres, de la musique, du cinéma.

Il s'agissait de présenter autre chose que les bêtises qu'ils recevaient tous les jours au théâtre de boulevard et autres... Sur ce plan-là, c'était très important. Professionnellement, on ne peut pas attaquer le théâtre de boulevard ; beaucoup de comédiens très honorables en font. C'est un métier aussi, il n'y a rien à dire sur ce plan-là, encore que la décentralisation ait beaucoup lutté contre. C'est aussi pour cela qu'on nous prenait pour des amateurs à Jeunesse et sports et que nous nous ingéniions à présenter les meilleures œuvres de notre patrimoine, ce qu'il y avait de plus intéressant. Quand cela a continué sur le plan de l'art contemporain, c'est toujours ce qu'il y avait de meilleur que l'on essayait de présenter, le plus intéressant tout au moins.

Quand on présente Bob Wilson, qui n'est pas une chose facile à accepter, on présente ce qu'il y a de meilleur ; il ne nous viendrait pas à l'idée de présenter une pièce de Françoise Dorin à nos stagiaires par exemple. Et c'est là que certains, même au niveau le plus élevé, pourraient me demander pourquoi ?

Aujourd'hui que le ministère de la Culture a pris une telle importance, qu'est-ce qu'il peut rester comme espace pour Jeunesse et Sports dans le champ des pratiques artistiques ?

De toute manière, le ministère de la Culture ne s'occupe pas des amateurs, ou très peu. Ce qui peut l'intéresser, je suppose, ce sont les professionnels et s'il pense au théâtre amateur, c'est pour demander au théâtre amateur de faire venir des professionnels pour leur donner un enseignement et les encadrer, c'est son travail aussi.

Jeunesse et Sports a ses conseillers techniques pour ça, pour faire son travail, et Jeunesse et Sports a le devoir de surveiller tout ce théâtre amateur et de l'aider à se perfectionner d'une manière ou d'une autre.

Vous pensez que l'État a une responsabilité de s'occuper du théâtre amateur, ou des pratiques amateurs ?

Bien sûr, de toutes les pratiques artistiques.

De toutes les pratiques artistiques ? Parce qu'on pourrait très bien affirmer au contraire qu'il s'agit d'une responsabilité d'ordre individuel, et que l'État n'a pas à s'occuper des amateurs, et qu'il existe des écoles privées pour eux.

Il y a une différence essentielle entre le privé et le public dans ce domaine. C'est une des choses pour laquelle je suis parti de Reims. Parce qu'on faisait rentrer une chose privée dans une Maison de la culture qui est une institution publique. Je suis aussi un homme qui défend l'école laïque et qui défend les institutions d'État. On n'a jamais fait un meilleur travail que dans les institutions d'État et l'État est toujours garant d'une neutralité sur tous les plans, c'est ce que je crois.

Il y a une neutralité dans les Maisons de la culture. Si vous livrez une Maison de la culture au privé, qui va prendre le pouvoir ? Un parti politique ? Une administration ? Des hommes d'affaires ? Qui va prendre le pouvoir ? Je crois que cela peut être une dégradation totale.

¹⁰¹ Jean Mercure : fondateur du Théâtre de la ville. (DB)

L'instruction civique ne peut pas être une affaire d'argent. On a besoin d'argent pour en faire, mais cela ne peut pas être celui qui a le plus d'argent qui va faire l'instruction civique. Il n'y a qu'un État qui peut le faire, en fonction de ses idées humanistes. Nous sommes un État de droit, nous sommes un État démocratique, et nous devons respecter cela (et Dieu sait si l'on se bagarre actuellement pour sauver cela, même un peu partout dans le monde). Je crois qu'il ne faut pas jouer avec ces notions.

L'État a des responsabilités vis à vis de ses citoyens et la culture est ce qui forme les citoyens. Sans culture, et sans culture populaire en particulier, il n'y a pas de citoyens, c'est un État ouvert, les esclaves redeviennent esclaves.

Autrement dit, il y a une mission républicaine dans le fait de s'occuper des pratiques artistiques des gens...

Absolument, et je suis rentré dans les Maisons de la culture à cause de ça, pour cela et j'en suis parti parce que j'ai eu peur d'une mainmise, d'un État qui d'un seul coup ne jouait plus son rôle démocratique.

Je pourrais prendre l'exemple de Reims mais peut-être ai-je tort de m'inquiéter ?

Que ce soient les Maisons de la culture ou les centres dramatiques, soit on a une notion de culture populaire, soit on a une notion de vedettariat, qui est la notion de l'argent en grande partie. À partir du moment où un des ministres m'avait dit un jour : "Vous verrez c'est une vedette, il vous faut des vedettes pour convaincre le peuple. Pour convaincre le peuple il faut des vedettes et vous verrez les autres suivront".

J'ai répondu : *[inaudible]* mais finalement les autres ont suivi - heureusement pas tous. On a vu mon camarade Roger Planchon, d'un seul coup prendre des vedettes dans son théâtre populaire pour que cela marche mieux ; cela dit Vilar l'avait fait aussi mais il n'avait pas pris n'importe lesquelles quand même, Gérard Philipe n'était pas n'importe quelle vedette, c'était une vedette qui avait une pensée.

Pour ce que l'on faisait dans la Maison de la culture de Reims, on n'avait pas besoin de Robert Hossein¹⁰². Robert Hossein pouvait très bien faire son travail autrement et ailleurs, il n'avait pas besoin de la Maison de la culture ; par contre, la Maison des jeunes à côté avait besoin de la Maison de la culture, beaucoup de gens avaient besoin de la Maison de la culture, des peintres en avaient besoin, les jeunes qui à l'époque s'appelaient Jean-Pierre Vincent, Patrice Chéreau et d'autres en avaient aussi besoin.

J'avais proposé un centre dramatique où, tous les six mois, il y aurait eu un jeune garçon qui serait venu, une maison qui serait devenue une maison de résidence pour des jeunes metteurs en scène. J'avais proposé à l'époque Vincent, qui n'avait pas de centre encore - on ne les connaissait pas ou très peu - j'avais aussi proposé Patrice Chéreau, Hermont (?) et Jean-Pierre Dognac pour la première année, pour leur donner à chacun un trimestre. Ils montaient un spectacle, ils l'exploitaient un peu à Reims, on leur donnait une ouverture sur toute la France avec nos relations publiques, on leur donnait les décors, on les envoyait en tournée et ils gardaient les décors, ils gardaient tout... Ensuite, ils en faisaient leur compagnie. C'est ce que je voulais faire.

Après, soit ils restaient un ou deux ans, si cela les intéressait, soit ils partaient. De toute manière, on ramenait toujours un sang nouveau, c'est-à-dire que la Maison de la culture pour moi était une opération de formation de jeunes metteurs en scène. Toujours cette notion pour moi de créer un instrument, pour donner des chances à quelqu'un de se former et de faire ses expériences.

¹⁰² En 1971, Robert Hossein, installe sa compagnie à Reims (Le Théâtre Populaire de Reims) : le maire de Reims, Jean Taittinger fait pression sur le ministère de la Culture pour que lui soit confiées la responsabilité de l'activité théâtre de la Maison de la culture et la disponibilité de la salle. (DB)

Je voulais faire la même chose sur le plan de la musique, pas seulement pour le théâtre ; et on me balance Robert Hossein ; je veux dire Robert va prendre toute la maison, c'est une vedette, alors... Formidable, c'est facile quand on est une vedette ! Il amène une organisation avec tout l'argent derrière, les gens ne le savent pas mais il y a quand même, derrière, des gens qui sont des promoteurs d'Hossein. C'est le privé qui rentre dans la Maison de la culture, cela ne dépendait même pas de la Maison de la culture. Vous recevez du ministère de la Culture un "non, pas question ! il faut s'opposer à ça", et puis vous avez le maire de la ville qui dit qu'il faut le prendre. Alors il y a un conflit, vous vous trouvez entre les deux, et vous choisissez quoi ? qui ? Qu'est-ce que vous faites, si en plus vous ne croyez pas que c'est comme cela que la Maison de la culture peut fonctionner correctement ?

Il fallait un centre dramatique à cette maison. Le ministère de la Culture n'en voulait pas. Il y en avait eu une en préfiguration, qui était une troupe permanente, avec André Mairal¹⁰³.

On avait un manque quelque part : il y avait deux salles de théâtres dans la maison, et pas de centre dramatique ! Maintenant, on a confié la maison à un directeur de théâtre¹⁰⁴... trop tard, vingt ans trop tard ! Il fallait le faire à l'époque. Moi, quand j'ai vu ça, avec Hossein, je me suis dit que, de toute manière, on ne pouvait pas l'éviter : que Hossein s'occupe de la grande salle, et puis nous, avec l'équipe que j'avais formée sur place, avec Yves Kerboul¹⁰⁵, des gens qui avaient été professeurs à Strasbourg, nous allions continuer notre travail avec la décentralisation théâtrale, dans la petite salle, l'école. Hossein était d'accord. On avait l'école, la petite salle et on avait la décentralisation autour de Reims, on tournait dans toute la région. Et Hossein ramenait le public dans la Maison de la culture de Reims.

Cela arrangeait le maire de Reims, mais je crois que ce n'est pas la notion d'une Maison de la culture. Une Maison de la culture doit s'étaler sur une région, elle est régionale. Vous voyez le conflit ? Vous voyez où cela se passe ? Alors bien sûr, qui a gagné ? C'est le maire de Reims (de plus il était ministre des Finances à l'époque).

On m'a demandé d'administrer la Maison de la culture tandis qu'Hossein ferait le théâtre. Mais cela ne veut rien dire ! Alors, Hossein serait l'animateur théâtral ! Mais c'était ridicule ! Hossein n'avait pas besoin de la Maison de la culture pour cela ! La Maison de la culture n'avait pas besoin d'Hossein, cela fonctionnait : on avait des spectacles extrêmement variés, on avait même fait venir la Comédie Française (donc, on n'était pas non plus contre la Comédie Française, ni personne) ; il y avait Roger Planchon qui venait, il y avait les centres dramatiques de l'Est, tous les centres dramatiques passaient à Reims, tous les grands spectacles passaient à Reims, on faisait des expositions formidables et personne ne se plaignait de notre travail là-bas, et on nous balance une vedette !! Mais pourquoi ? Qu'est-ce qui a présidé à cela ? Qu'est-ce qu'on voulait ? Faire rentrer le privé dans une Maison de la culture ? Ne plus en faire une institution d'État ? Qu'est-ce qu'il fallait faire ? Et qui est responsable ? Quel est le ministre responsable dans cette affaire ? Le sous-secrétaire aux finances, Jean Taittinger, ou le ministre de l'époque, Jacques Duhamel ? Qui sont les administrateurs responsables de cette sottise ? Il fallait donner simplement un théâtre, quitte à donner à Hossein le théâtre de Reims par exemple mais pas la Maison de la culture.

Cela dit, c'est vrai qu'il y a fait un bon travail en ramenant tout le public là-bas, mais qu'est-ce qui est resté après, quand il est parti ?

De jeunes metteurs en scène ne sont-ils pas en train de retrouver l'esprit de votre travail ?

¹⁰³ André Mairal : 1^{er} directeur de la Maison de la culture de Reims pendant la préfiguration (1966/1969). (DB)

¹⁰⁴ Christian Schiaretti : directeur de 1991 à 2001. (DB)

¹⁰⁵ Yves Kerboul (1928/2008), metteur en scène. (DB)

C'est très difficile parce que les gens ont perdu l'habitude ; et puis, je ne vais pas raconter tout ça, mais il y a tous les problèmes avec les conseils d'administration qui ne savent pas toujours sur quel pied danser. Ils me choisissent moi, parce que je suis un homme de culture populaire, justement, et parce que c'est cela qui les intéresse dans les Maisons de la culture ; il y a là-dedans des responsables de la Ligue de l'enseignement, des responsables des Maisons des jeunes, des responsables de toutes les fédérations d'éducation populaire, et, à la sortie, c'est quand même eux qui acceptent Hossein.

Que pensez-vous de l'invention des "scènes nationales", la fusion des CAC et des Maisons de la culture...

C'était inévitable que la Maison de la culture ne soit qu'un départ. Je ne sais pas si c'est bien... il faut voir un peu comment cela va marcher.

Cela permet une sécurité d'emploi pour tous les gens qui y travaillent. Cela permet de fixer et d'avoir des instruments qui sont justement des instruments d'État, un peu comme les opéras. L'État prend ses responsabilités. Mais ce sont deux notions politiques quand même importantes. Il faut bien se dire qu'il y a là deux notions qui s'affrontent. Soit l'État prend ses responsabilités vis à vis de la culture et de ses instruments culturels, et ces instruments sont des instruments publics, des institutions publiques d'État, soit ce sont des instruments privés et c'est le privé qui en décide et qui les gère. On va essayer de faire, justement - parce que tout cela commence à m'agacer prodigieusement - avec quelques copains, un centre, un espace culturel privé, carrément privé, et on va demander à l'État des subventions (rires !) pour le faire marcher. C'est comme cela que cela se passe. On fait des choses privées qui appartiennent à des associations privées ou des choses comme cela mais ces associations demandent de l'argent à l'État pour fonctionner.

C'est vrai, c'est l'argent de tout le monde.

Que l'État prenne ses responsabilités, cela ne va pas nous conduire à la dictature pour autant !

Mais l'État ne peut plus "prendre ses responsabilités" de la même manière dans le cadre de la décentralisation où ce sont les pouvoirs locaux qui sont de plus en plus les décideurs

C'est le problème de la décentralisation, mais les pouvoirs locaux, c'est quand même l'État aussi. Il y a beaucoup de choses à dire sur le plan de la décentralisation culturelle, pour cette raison aussi.

Le maire, c'est aussi l'État. Un maire n'est pas un privé, mais il pourrait bien livrer cela au privé, bien sûr. C'est toujours pareil : on est toujours entre ces deux pôles. Ou on croit à la démocratie et à la laïcité, ou on n'y croit pas.

Bien sûr les amateurs peuvent fonctionner seuls, ils ont des fédérations, mais l'État peut se désengager de ça. Est-ce que l'État doit se désintéresser de cela ou simplement fournir des moyens à des associations pour qu'elles fassent ce travail ? Ou est-ce que l'État reste garant d'une certaine qualité de travail ? Est-ce qu'il reste garant de cela à travers ses inspecteurs d'une part, et ses conseils d'autre part ?

Mais est-ce que l'État en est garant à partir du moment où les conseillers techniques et pédagogiques qui ont une spécialité sont lâchés dans la nature, font ce qu'ils veulent, ne rendent jamais de comptes...

Ils rendent des comptes : ils font des rapports, il y a des inspecteurs généraux qui vont les voir quand même ; moi j'ai toujours eu des inspecteurs généraux qui sont venus me voir dans mes stages de réalisation et qui faisaient, je suppose, des rapports, et qui étaient des types très bien.

Ils voyaient très bien les erreurs, ce qui était mal, et ce qui était bien. Je suppose qu'ils le signalaient. Ils ne sont pas lâchés comme cela dans la nature, et s'ils le sont, je m'excuse, mais c'est parce que les administrateurs les laissent sans rien.

À un moment donné, si on ne leur donne pas les crédits pour faire un stage de réalisation, que vont faire ces types ? Ils vont être appelés par l'inspecteur principal, régional ou départemental, ils vont être appelés pour faire un travail de bureau : il y a vingt-cinq troupes d'amateurs, il faut donner tant de subventions à untel... Ça n'a pas de sens.

Une année, j'étais du jury, il y en a eu cinq de nommés, qui étaient des gens d'une grande compétence intellectuelle d'une part, et dont le travail était vérifié ensuite par nos soins. On ne les a pas nommés comme ça, on ne les a pas reçus au concours par l'opération du Saint-Esprit. Ce sont des gens compétents, capables. Il y en avait quelques-uns derrière, qui n'ont pas été reçus mais qui étaient eux aussi capables, et qui souvent, n'ont pas été reçus pour des raisons de déficience, disons de culture générale, ou simplement parce qu'ils rédigeaient mal.

Que pensez-vous de la déconcentration des crédits des stages de réalisation ?

À Valréas, je n'avais plus beaucoup d'argent pour les stages de réalisation, pourquoi ? Parce que l'on dit : l'argent est déconcentré, ce sont les villes qui ont de l'argent, donc c'est aux maires de donner de l'argent, c'est aux conseils généraux, c'est aux conseils régionaux, c'est aux DRAC de donner de l'argent, c'est aux inspecteurs départementaux et régionaux...

Ils disent qu'ils n'ont pas d'argent, ils n'ont pas de crédits. L'argent vient quand même d'en haut, je suppose ; et je suppose que le budget est réparti, alors, s'ils n'ont pas d'argent, ils ne peuvent pas en donner non plus à leurs instructeurs, qui sont maintenant souvent dans des régions.

Tous les instructeurs, tous les CTP ne font pas des stages de réalisation. On pourrait aussi imaginer qu'ils fassent un stage de réalisation une année sur deux, par exemple, à tour de rôle, cela s'est imaginé dans le passé. Il vaut mieux pouvoir faire un bon stage de réalisation avec des crédits conséquents plutôt que d'en faire deux qui sont sûrs d'échouer parce qu'ils n'auront pas de crédits suffisants.

Le fait de pouvoir rester longtemps au même endroit, c'est ce qui était intéressant à Valréas. Les crédits de Jeunesse et Sports étaient pauvres par rapport aux crédits que nous pouvions obtenir au bout de dix ans de travail ; les crédits que l'on pouvait obtenir du conseil général, de la ville. Ça, c'est intéressant. Je comprends les CTP qui essayent de se fixer dans une région pour continuer leurs stages.

Maintenant, les CTP ont peut-être des responsabilités aussi. Est-ce qu'ils font un recrutement de stagiaires ? Est-ce qu'ils ont vraiment des stagiaires ? Est-ce qu'ils s'intéressent aux troupes amateurs de leur région ? Est-ce qu'ils les font travailler ? Je crois que oui. C'est un peu comme pour les instituteurs. Un instituteur ne peut pas être mauvais, on ne peut pas être mauvais lorsque l'on a quarante gosses en face de soi, on est vite jeté, les gosses vous jettent par la fenêtre. Là, si vous ne faites pas bien votre travail dans un secteur, si les gens ne vous reconnaissent pas, vous êtes vite éjecté quand même ! Je crois.

Quand on est sur le terrain et que l'on doit donner des conseils et travailler, on ne peut pas mal faire son travail, ce n'est pas possible. Alors pour le recrutement des stagiaires, ce n'est pas seulement le CTP qui peut le faire, cela doit passer par le secteur administratif de Jeunesse et Sports. Il se trouve que, très souvent, ce n'est pas par-là que l'on obtient des stagiaires, c'est par des rapports personnels, par nos assistants qui sont dans des régions, par des troupes d'amateurs que l'on connaît, par notre travail personnel, mais on a nos structures nationales quand même.

Il y a des inspecteurs, des assistants, il y a de tout. Alors, à chaque fois qu'on a dit que cela devait se passer comme ça, ils ont répondu qu'ils n'avaient pas le temps, qu'ils avaient tellement d'autres choses à faire ! Mais il s'agit de savoir si cela est une certaine priorité aussi. Abandonner des stages de réalisation me paraît assez grave, parce que, par expérience, cela a toujours été

une chose intéressante. Peut-être faut-il voir comment on les fait, voir ce que l'on mélange dedans, peut-être faut-il assembler avec des professionnels. Après tout le sport ne se passe pas de professionnalisme très souvent. Peut-être faut-il que les conseillers techniques travaillent à plusieurs dans une région ; ce que l'on a essayé avec Étienne Catallan¹⁰⁶.

La réalisation reste indispensable. Même s'il y a un stage de huit jours, on doit montrer un aspect de réalisation au bout de huit jours. C'est essentiel. On ne fait pas un discours sur le théâtre, on ne fait pas un discours sur la peinture ; on peint et on fait du théâtre.

Les improvisations, le travail vocal et corporel, à moins de déboucher sur quelque chose que l'on montre, restent des exercices.

Il faut écouter Peter Brook parler de ça. C'est formidable parce qu'il dit : *[inaudible]* et c'est ce qui est fait. Il y a des exercices préparatoires qui sont aussi des choses importantes en soi, mais ils président à un ensemble qui est une réalisation. Il faut toujours être en état de réalisation. Une peinture se regarde aussi, il y a un contact, il y a une toile qui vit, on ne peut pas faire simplement un discours sur la peinture ; il y a les pinceaux, la toile, il y a le rapport, l'échange, la communication.

Il n'y a pas de communication sans réalisation, ce n'est pas possible, et puis c'est presque scandaleux, parce que la réalisation est ce qui montre un peu l'objet de ton travail, ce qui montre aussi le sens de ton travail. Si on ne fait que des exercices, et malheureusement, je le dis comme ça, il y a trop de gens actuellement qui ont fait des stages de deux, trois ou huit jours, et qui d'un seul coup font des exercices et des exercices et font quelquefois n'importe quoi.

Là, on prend des risques. En matière artistique, quand on veut faire de la formation, et c'est bien le drame de l'histoire de la formation, on peut construire un individu mais on peut aussi le détruire. On a vu tellement d'erreurs, tellement de gens qui ne se sont pas rattrapés à travers des exercices dits de théâtre, et qui n'étaient que des exercices de mise en condition, en état second, qui faisaient que les gens devenaient un peu "tordus". On en a subi, nous, quelquefois, dans notre jeunesse. Alors là, il faut faire attention, et cela ne peut pas se faire n'importe comment.

Qu'avez-vous pensé de l'arrivée dans les années 1970, de l'expression corporelle, de la dynamique de groupe ?

Je n'ai pas toujours été très satisfait de ça. J'ai trouvé cela formidable quand c'était très bien fait, par des psychologues qui connaissaient très bien leur métier, mais j'ai vu aussi des catastrophes. Jeunesse et Sports est devenu pendant un moment le ministère de l'animation, c'était le maître mot... Cela ne veut rien dire, animation...

Cela ne me plaît pas parce que c'est un fourre-tout. On a vu arriver, à un moment donné, je ne me souviens plus en quelle année, un type qui est venu nous parler de sciences humaines, sciences de la communication... (C'est encore à la mode maintenant, encore que cela diminue un petit peu...)

Moi j'étais à côté d'un philosophe qui s'appelle Alliot (?), et je lui ai dit que je ne comprenais pas bien ce que ce type-là racontait. Il m'a expliqué en trois mots, et cela m'a semblé très clair, que ce que disait cet homme, finalement c'est ce qu'on fait. Et c'est cela qui a un peu remplacé le discours sur l'oeuvre d'art, qui a remplacé le discours sur l'Oeuvre plutôt que l'Oeuvre elle-même ; c'est ce qui a donné naissance à l'animation socio-culturelle.

Cela me fait peur. Quand vous montez un spectacle, vous faites de l'animation, vous faites de l'animation sociale, vous faites de l'animation culturelle et à la fin, il y a un produit, et ce produit fait réfléchir. Si vous avez travaillé dessus, vous pouvez discuter sur le produit, sur ce que vous avez réussi à faire, ce que vous n'avez pas réussi, tes objectifs, pourquoi vous n'avez pas réussi

¹⁰⁶ Étienne Catallan, CTP art dramatique. (DB)

à montrer votre objectif... Il y a tout un travail autour de cela qui me semble important, intéressant et formateur. Mais animer, c'est quoi ? Sur les marchés, il y a des animateurs formidables ! Ils rassemblent un tas de gens autour d'eux. On sait faire cela bien sûr, on n'a pas attendu le terme pour le faire ; déjà à l'école, j'étais un animateur formidable. Je faisais rire toute une classe quand il fallait. Je ne sais pas trop ce que cela veut dire...

Que pensez-vous de la polyvalence, des conseillers "jeunesse" ?

J'ai peur qu'il s'agisse d'essayer d'échapper à quelque chose. Enfin, je ne comprends pas très bien, mais c'est de ma faute. Cela dit, là aussi, j'ai rencontré des conseillers jeunesse formidables, des conseillers socio-culturels qui étaient des types formidables. C'est vrai dans d'autres domaines que les techniques artistiques. Bernard Tapie est un animateur fantastique, non ?

Dans toutes les entreprises, les hommes d'affaires ont des types formidables dans ce domaine. Alors est-ce qu'il faut céder à cela ? Est-ce que c'est cela ? Est-ce que l'animation, c'est d'agiter les gens ? (rires !) J'y reviens toujours, il s'agit de former des citoyens, non ? Ce que mon vieil instituteur m'a patronné dans ma jeunesse en faisant de l'instruction civique pour faire de moi un citoyen.

Est-ce qu'il s'agit de mettre les gens debout, ou est-ce qu'il s'agit de continuer à les faire ramper ? C'est bien cela la question qui se pose.

Alors moi, je n'ai rien contre l'animation sociale, le socio-culturel, je crois en avoir fait, mais je n'aime pas beaucoup le titre.

Avez-vous des souvenirs de stages de réalisation que vous avez dirigés où la vie de groupe était particulièrement intense ?

Oui, par exemple le premier à Valréas : on était cent personnes, cent stagiaires... C'était en 1965 ; d'ailleurs j'ai monté un spectacle où beaucoup étaient réunis. Pas tous mais la plupart.

(description d'une photographie)

Il y avait Pierre Vial qui est maintenant à la Comédie française mais qui à l'époque n'était rien, il faisait un peu de théâtre comme cela ; il y avait Jacques Debary qui en 1965 était instructeur, Bernard Callet¹⁰⁷, qui était un jeune professionnel, Paul Descombes¹⁰⁸ qui faisait partie du centre dramatique, Alphonse Thivrier qui était encore amateur, parce que tous étaient encore amateurs, là. Thivrier est rentré à la Comédie de Saint-Étienne, Jacqueline Martin était animatrice à Metz, Claude Varry est mort, mais il a fait un travail très important à Château-Thierry, Gérard Caillaux était là ; il est directeur des Mathurins maintenant, c'est lui qui a eu le prix Molière avec *Les palmes de Monsieur Schultz*, c'était un gamin, il avait dix-sept ans. Il était stagiaire à Jeunesse et Sports mais ils sont nombreux dans ce domaine. Marcel Bozonnet, directeur du Conservatoire national d'art dramatique...

Ces jeunes ont attrapé le virus du théâtre dans les stages de Jeunesse et Sports ?

Absolument. D'autres sont restés amateurs. Jean Marquis, photographe international, fait encore du théâtre avec moi dans les stages. Cela fait quarante ans que l'on a commencé dans le théâtre amateur, tous les deux dans le Nord. Certains sont devenus professionnels, d'autres sont restés amateurs.

¹⁰⁷ Assistant de René Jauneau. (DB)

¹⁰⁸ Paul Descombes, Alphonse Thivrier : acteurs, metteurs en scène – Comédie de Saint-Étienne. (DB)

Ce stage a duré un bon mois. Là aussi c'était formidable parce que Jeunesse et Sports donnait des cachets de conférenciers pour des gens que je prenais comme assistants, comme Jacques Debary, comme Pierre Vial, qui montaient en même temps un spectacle ; parce qu'on n'a pas monté que cela : on a monté dix spectacles, il y a eu dix spectacles au coin des rues, je dois encore avoir des photos de cela.

J'avais des assistants comme Maurice Massuelle¹⁰⁹ : une équipe d'instructeurs. Je travaille beaucoup avec Pierre Mougin qui était aussi instructeur à l'époque mais d'art plastique. Jeunesse et Sports donnait une somme par stagiaire, c'est-à-dire que cela ne leur coûtait pas cher de faire un stage. Maintenant, si vous voulez faire un stage comme celui-là pendant un mois et demi, vous êtes obligé de demander 4000 ou 5000 Francs. Ce n'est pas possible, on ne peut pas. Moi, je ne veux pas faire payer tellement les stagiaires, alors j'essaye de faire en sorte que le conseil de la ville paye (mais ce n'est pas normal, et finalement je deviens philanthrope, je fais le travail de Jeunesse et Sports qui devrait payer ces gens ; enfin, tout au moins, leur donner la possibilité de le faire).

Sur la photographie, ici, il y a Renata Scant¹¹⁰ qui a fait tout un travail sur la photographie à Thonon-les-Bains, c'était une stagiaire qui avait monté ça, parce qu'on faisait appel à des metteurs en scène aussi.

On avait des crédits pour faire les costumes, plus encore que maintenant : maintenant, c'est une somme globale qui est donnée, il ne faut pas être injuste, mais qui est nettement insuffisante. Je vais faire un stage de réalisation cette année mais je vais avoir quatre-vingt-dix mille francs. Ce n'est pas possible. Comment voulez-vous que je fasse ? Rien que la nourriture va me coûter une fortune. Heureusement que j'ai des réserves de costumes... Que les copains travaillent avec nous. Là, par exemple, une fille va travailler pour moi, pour chercher les costumes ; elle veut faire aussi une réalisation parce que la création est une chose importante. Alors je lui ai dit de prendre les costumes dans nos réserves ; elle m'a dit qu'elle voulait bien aller avec moi mais qu'elle voulait aussi faire une création. Cette fille est responsable des costumes à l'Opéra Bastille et elle prend un mois de vacances pour travailler avec moi, pour rien.

Jeunesse et Sports, si on me donne quelque chose, ce sera trente mille francs ; je ne peux pas payer un assistant avec cet argent, je ne peux rien payer du tout. Ils ne se rendent pas compte.

On est un peu coupables, un peu responsables de ce que nous n'avons pas su valoriser notre travail, le faire mieux savoir. Il faut des moyens pour le faire. J'avais fait une grande exposition aussi de nos travaux, *Dix ans de Valréas*, la dixième année, avec des photos de Jean Marquis en particulier. On avait fait une grande exposition. J'ai d'ailleurs encore de grandes et belles photos ; j'en ai perdu quelques-unes... Mais cela coûte cher.

Ne pensez-vous pas que la transmission de cette histoire aux CTP actuels est une nécessité ? Après tout ce corps n'a pas été supprimé, il y a plus de sept cents CEPJ en fonction aujourd'hui !

Danielle Gauthier : Ce corps n'a jamais été supprimé mais ses actions se sont sensiblement modifiées.

Jauneau : Il y a encore des stages nationaux. Ils ne sont plus toujours de même nature, ils ne sont plus faits de la même manière, ils n'ont plus le même recrutement. Par exemple Vincent Siano construit son stage d'art dramatique avec sa troupe, il a une troupe de théâtre¹¹¹ et il fait son

¹⁰⁹ Claude Varry, Jacques Debary, Maurice Massuelle, Pierre Mougin : CTP. (DB)

¹¹⁰ Renata Scant, comédienne, Compagnie théâtre en action, fondatrice du festival de théâtre européen (Grenoble puis Charente). (DB)

¹¹¹ Vincent Siano, CTP dans le Vaucluse. Compagnie du TRAC (théâtre rural d'animation culturelle). (DB)

stage avec sa troupe. Le corps des instructeurs est un corps de conseillers techniques et pédagogiques qui dépendait à l'origine directement du ministère, de la direction de l'Éducation populaire c'est à dire de mademoiselle Guillaume et à présent ils dépendent tous d'un inspecteur régional de jeunesse et sports ou d'un inspecteur départemental, ce qui n'est plus du tout la même chose.

Dans la première période, les instructeurs nationaux étaient totalement libres et éventuellement toujours en bagarre avec les inspecteurs ; maintenant ils sont beaucoup plus dépendants et orientés vers des œuvres d'action sociale que vers des actions artistiques. Il y a eu une époque, dont je fais partie, où les disciplines artistiques avaient le grand pouvoir, tous les travaux que l'on pouvait faire dépendaient des disciplines artistiques : arts plastiques, musique, théâtre, danse folklorique etc... Et puis, il y a eu le grand courant des sciences humaines qui sont arrivées.

Et là, il y a eu un marquage ; c'est-à-dire que d'un seul coup cela a été formidable pour ceux qui étaient à Jeunesse et Sports et qui ne pratiquaient pas de disciplines artistiques, ceux qui pratiquaient des disciplines sociales. Si vous considérez les inspecteurs de jeunesse et sports pour qui nous, les artistes, nous étions des joueurs de pipeau, on a eu d'un seul coup à leur portée quelque chose qui faisait extrêmement sérieux : la sociologie, la psychologie. Alors ils se sont engouffrés là-dedans et c'est devenu la chose qu'il fallait faire. Il fallait rentrer dans ses actions sociologiques. On ne parla plus d'actions artistiques mais d'actions sociologiques et éventuellement artistiques. Ça je crois que depuis quelques années, nous en sommes un peu revenus, y compris dans le milieu associatif, dans les secteurs de jeunesse et sports, on s'est servi de ces notions mais on les a abandonnées parce qu'on s'est aperçu que c'était un fiasco et on en est revenu à des valeurs artistiques. Quand Roger Bambuck était ministre de la Jeunesse et des Sports, j'étais du jury qui à nouveau nommait des instructeurs d'art dramatique, c'était formidable ! Cela faisait des années que cela n'était plus arrivé !

Pourtant ce n'était pas nouveau les sciences sociales, Joffre Dumazedier en parlait déjà ?

Non ce n'était pas neuf du tout, seulement pour Joffre Dumazedier ce n'était pas à ce point-là ! Je me souviens d'un intervenant à Marly-le-Roi, vers 1955/1958, qui tenait un langage philosophique, pour nous totalement hermétique.

Dumazedier était responsable à Uriage d'une sorte de cellule de réflexion ? C'était un peu la tête pensante d'Uriage ?

Oui, Gabriel Monnet qui était de la région, les avait rencontrés à ce moment-là. Monnet est venu de ce courant-là, moi je suis venu d'un autre courant.

Il y a eu un ministère qui passait directement de 1936 à 1945, c'était en quelque sorte la suite du Front populaire ; il faut tenir compte du courant Jeune France aussi ; beaucoup de premiers instructeurs venaient de Jeune France, mademoiselle Guillaume venait de cette époque-là. Jeune France était un groupement un peu vichyssois mais qui était entré dans la résistance. C'était un des noyaux de culture populaire.

Vichy n'a pas tout détruit, il a relancé des actions déjà amorcées par le Front populaire en 1936-1937. Je suis entré dans les Auberges de jeunesse en 1942 : c'était relancé par Vichy pour recréer un mouvement de jeunesse où on chantait des chants assez vichyssois du type "j'irai construire un chalet..." Cela dit, les Auberges de jeunesse sont devenues assez vite des noyaux de la Résistance. Il y avait un esprit "uriagiste".

Je crois effectivement qu'il faudrait refaire l'histoire, tout cela est mis en place par Guéhenno. Je pense que c'est bien lui qui a relancé l'histoire de la Culture populaire, il a écrit des choses

assez importantes là-dessus que Michel Philippe a retrouvées d'ailleurs. Il a relancé le courant de l'éducation populaire qui était le propos même de Lagrange (dont le fils est je crois toujours instructeur national en arts plastiques), et de l'ancien ministre Jean Zay.

Il semble que l'histoire du théâtre a également à y gagner.

L'histoire de la décentralisation théâtrale, préliminaire au ministère de la Culture, se résume souvent aux cinq centres dramatiques de la direction des beaux-arts de Mlle Laurent. Il est courant d'entendre dire qu'en dehors de ces cinq centres dramatiques, il n'y avait pas de théâtre en province.

Refaire cette histoire permettrait peut-être de montrer qu'il y avait de vrais spectacles, du grand répertoire en province via la direction de la jeunesse et des sports ?

Danièle Gautier : Bien sûr. J'ai suivi ces stages quelques années après en tant que comédienne : on faisait tout, des décors, on trouvait la musique, on faisait la dramaturgie. On montait toute une dramaturgie de plein air.

En trois semaines, un mois on arrivait à une réalisation de qualité ?

René Jauneau : Oui bien sûr, c'est maintenant qu'on monte les spectacles en trois mois. À cette époque, j'ai fait la décentralisation à Strasbourg, on n'avait jamais plus d'un mois pour monter un spectacle.

Danielle Gauthier : Ce n'était pas forcément du tréteau nu. Moi, quand j'ai joué mon premier spectacle c'était à Phalempin, on jouait devant le petit château de Phalempin, c'était déjà le processus des festivals. Maintenant, aussitôt qu'il y a deux pierres l'une sur l'autre, on fait un festival. Mais ailleurs il y avait des constructions de décors importantes.

René Jauneau : Quand on a monté *La puissance des ténèbres* de Tolstoï, c'était un décor extrêmement important, énorme ; même maintenant, il y a beaucoup de troupes d'amateurs qui ne feraient pas ça ! C'était au niveau des spectacles de la décentralisation.

On dit souvent que l'esthétique de la décentralisation, c'est celle de Dullin ?

On avait des décorateurs, des gens comme Pierre Hussenot étaient de sacrés décorateurs, un type comme Acquart a commencé à Jeunesse et Sports. Parallèlement à ça il y avait effectivement les Centres régionaux d'art dramatiques (CRAD) qu'avait relancé Léon Chancerel. Chancerel pendant la guerre avait relancé un certain nombre de choses. Acquart était le décorateur du CRAD d'Alger où il y avait le Théâtre de la rue d'Alger qui était un théâtre important.

Tout cela fonctionnait sur les crédits de jeunesse et sports ; les CRAD étaient des théâtres amateurs. Il y en avait un à Rennes avec Guy Parigot et Georges Goubert¹¹² ; cette compagnie amateur qui a fait des stages avec Hubert Gignoux, a fait appel à lui dès qu'on a relancé la décentralisation à Rennes en 1949. Tout ça se mélange, il y a eu le concours des Jeunes Compagnies, il y avait les premiers Centres d'art dramatique à Strasbourg avec Roland Piétri¹¹³ pour des raisons de langue, et Jean Dasté dans le courant Copeau/Chancerel avait essayé un premier centre à Grenoble qui n'a pas fonctionné ; il a donc recommencé tout de suite à Saint-Étienne en 1947. C'est parallèle, le travail des instructeurs nationaux et le travail des centres

¹¹² Guy Parigot, Georges Goubert : comédiens ayant pratiqué au CRAD de Rennes. (DB)

¹¹³ Roland Piétri : acteur et metteur en scène ; a dirigé le Centre dramatique de l'Est à Colmar puis TNS à Strasbourg. (DB)

dramatiques professionnels, le travail des amateurs (CRAD et autres...) et le travail professionnel de Dasté sont des courants parallèles d'où une certaine friction.

Vous pensez qu'il y avait des rapports entre Mlle Christiane Guillaume et Mlle Jeanne Laurent ?

Je ne peux pas dire. Je suppose qu'il y avait des frictions parce que d'un côté il y avait des rapports directs, "du producteur au consommateur" et de l'autre côté il y avait une démarche plus administrative en passant par tout ce secteur des inspecteurs, une organisation très verticale importante. Mis à part actuellement avec les DRAC, il n'y a jamais eu du côté culturel une organisation au ministère de la Culture qui privilégie les contacts directs. Par exemple, j'avais des contacts directs avec Marcel Deherpe qui avait été instructeur de cinéma à Jeunesse et Sports et qui était passé directement aux Arts et lettres.

L'Association d'histoire du théâtre¹¹⁴ doit avoir les documents et aussi dans le livre d'Hubert Gignoux car il parle aussi de son expérience à Jeunesse et Sports et il fait bien la liaison à travers Chancerel, car c'est Chancerel qui a été tout de suite le conseiller de Jeunesse et Sports.

Danièle Gauthier : Cela faisait combien de stages par années ? Cinq, six ? Avec des spectacles montés mais qui ensuite ne tournaient pas ?

René Jauneau : Cinq ou six à peu près. On a tourné quelques spectacles. *La puissance des ténèbres*, on l'a tournée à Noailles (60) et puis on l'a déplacé à Charvieu (38) ; c'était Jean Nazet qui s'occupait un peu de ça.

Dans ces stages sont passés un certain nombre de jeunes stagiaires qui vont ensuite devenir des gens très connus et de grands metteurs en scène : Roger Planchon, Jean Bouise et Claude Lochy, bras droit de Planchon, sociétaire de la Comédie Française.

Quand exactement Gabriel Monnet est-il arrivé dans l'équipe des instructeurs ?

Gabriel Monnet arrive tout de suite, mais il ne rentre pas dans le corps des instructeurs nationaux, il reste à Annecy il est instructeur national parce qu'il n'y avait pas d'instructeur régionaux, mais il reste à Annecy ; il faisait partie du groupe d'Uriage de la Résistance donc dès le début, il a un poste là-bas, il ne sait pas très bien ce que c'est d'ailleurs et après quand le corps des instructeurs prend de l'ampleur il obtient un poste d'instructeur national. Nous avons à peu près la même carrière. Nous sommes tous les deux instituteurs, lui à un moment donné est rentré chez Dasté comme moi je suis rentré chez Gignoux c'est à dire en 1957, 1958.

Ces stages se passaient où en province ? Parce que vous parlez de petites villes ?

Il y avait des Centres sportifs, les CREPS qui étaient chargés d'éducation populaires ; ils avaient de quoi héberger des stages et puis aussi des Centres d'éducation populaire purs comme Phalempin. Phalempin n'était pas un centre sportif, c'était un centre d'éducation populaire, c'est fini maintenant il est rentré dans le CREPS de Wattignies.

Vous n'aviez pas de théâtre ?

Non, c'était le théâtre en plein air dans la lignée de Copeau, les célébrations de plein air.

¹¹⁴ S'agit-il de la Société d'histoire du théâtre ? (DB).

Danielle Gauthier : Et puis aussi dans l'esthétique de Vilar qui avait commencé en 1946.

René Jauneau : Je suis allé à la première rencontre très importante de jeunes à Avignon, où nous nous sommes rencontrés tous les deux en 1950. Rouvet m'avait demandé de travailler avec lui. J'ai travaillé beaucoup avec Jean Nazet, inspecteur de jeunesse et sports qui, lui, a lancé une technique qui consistait à lire dramatiquement des romans, ce qu'il a appelé le livre vivant dont Michel Philippe a continué à développer l'action. C'était une mise en espace d'un livre. Quand Jean Rouvet est parti, je me suis trouvé un peu sans instructeur, Gignoux étant dans la décentralisation et Nazet m'a demandé de travailler avec lui, cela m'intéressait : lui était le responsable et moi j'étais un peu celui qui faisait le stage.

Jean Nazet était quand même très important dans la mesure où il a lancé ce livre vivant, parce qu'il avait besoin de spécialistes, il a pu faire nommer au livre vivant un certain nombre d'instructeurs "livres-vivants" qui ensuite dans les régions se sont fait nommés instructeurs d'art dramatique.

Les autres n'étaient pas très partisans qu'il y ait des instructeurs régionaux. Nazet organise le livre vivant avec apport des instructeurs, par exemple avec Gabriel Monnet : nous avons travaillé ensemble dès 1952 au moment où je l'ai rencontré à Sarlat pour jouer à ses côtés dans *Sainte Jeanne* de Bernard Shaw. J'avais fait un stage avec Nazet pour organiser des fêtes dans les villages, ça s'appelait "fêtes et jeux", on faisait du théâtre et des animations culturelles dans tous les domaines y compris dans les fêtes votives qui consistait à décorer des stands. Et puis en 1953, j'avais fait un stage avec Jean Nazet, Gabriel Monnet montait *Dom Juan* à Peyrehorade et moi je montais *Le jeu de Saint-Nicolas* de Jean Bodel. À cette date, on m'a nommé instructeur national, ATP au Centre de Phalempin dans le Nord

Quelle était la mission des instructeurs, en région ; ils devaient aider les compagnies amateurs ?

C'était la charge des mouvements de jeunesse !

Mais alors j'ai envie de vous poser la question : quelle étaient vos rapports avec les mouvements d'éducation populaire : Léo-Lagrange, la Ligue de l'Enseignement, les CEMÉA, etc... Vous formiez leurs cadres ?

Bien sûr, mais beaucoup moins avec l'UFOLÉA qui avait ses propres instructeurs et ses propres stages calqués sur ceux de Jeunesse et Sports. À un moment donné j'avais été responsable de l'UFOLÉA dans le Pas-de-Calais ; c'était là que j'avais rencontré Jacques Debary (Le commissaire Cabrol¹¹⁵ à la télévision) qui était responsable de l'UFOLÉA de Picardie, si bien qu'après nous avons travaillé ensemble, il est d'ailleurs devenu instructeur national ; l'UFOLÉA n'était pas très satisfaite de nous voir partir, du reste.

Peut-on dire que votre mission consistait à revivifier le tissu associatif ?

Sur le plan théâtral certainement, mais ceux qui le voulaient pouvaient toucher à autre chose ; moi en particulier qui venait de l'éducation populaire j'ai touché à beaucoup d'autres choses. Les mouvements de jeunesse m'intéressaient, en particulier Léo Lagrange, les Maisons des jeunes et de la culture, j'ai tout de même pas mal travaillé avec eux au départ, ainsi qu'avec les CEMÉA pour former des animateurs de théâtre.

¹¹⁵ Jacques Debary a incarné le personnage du commissaire Cabrol de la série télévisée *Les Cinq Dernières Minutes*, de 1975 à 1992.(DB)

Danielle Gauthier : Ce que les régionaux, nous, ne faisons pas.

René Jauneau : Nous, nous avons la confiance de ces regroupements

Danièle Gauthier : Nous les régionaux, par exemple moi en région parisienne, - j'étais dans l'Académie de Paris, puisque ça fonctionnait par académie -, notre tâche principale c'était que nous étions appelés par les inspecteurs départementaux à l'époque et nous allions revivifier le tissu des régions. C'est-à-dire qu'on nous envoyait surtout auprès des troupes amateurs. Il s'était formé beaucoup de troupes amateurs : à l'issue des stages, parce que quand on faisait des stages, nous étions trente ou quarante stagiaires. J'ai commencé comme stagiaire moi aussi, je voulais être professionnelle, mais comme j'avais une troupe amateur, les inspecteurs qui sont venus regarder la troupe pour qu'on puisse passer le concours etc. ... m'ont demandé si cela m'intéressait de suivre cette mouvance du théâtre. Bien sûr j'abrège, mais à la suite de tout cela j'ai été nommée instructrice régionale d'art dramatique sur l'académie de Paris. Nous étions au service des inspecteurs départementaux, en fait. On disait : "Danièle Gauthier, je veux vous voir du vendredi au lundi, tous les week-ends parce que nous travaillions avec des amateurs."

Pour améliorer leur technique ?

Danielle Gauthier : Parfaitement, ils disaient : "moi je suis en train de monter telle pièce, qu'est que je dois faire ?"

C'est une fonction que le Ministère de la Culture n'a jamais prise en charge ?

René Jauneau : Il voudrait bien le faire maintenant mais il n'y arrive pas.

Donc pour revenir à l'éducation populaire, dès le début Rouvet a essayé de rassembler les stagiaires et de monter une association avec des difficultés car vis-à-vis du ministère ce n'était pas très facile. En 1950, il a donc lancé "Education et Théâtre" qui était une association d'anciens stagiaires avec une revue. Il avait obtenu un peu d'argent du ministère vraisemblablement pour pouvoir monter une revue présentant les différents travaux qui étaient faits par les uns et les autres. Il y a toujours eu la notion d'éducation populaire dans tous les travaux de Jeunesse et Sports surtout à cette époque !

Je crois qu'à l'époque quelqu'un comme Hubert Gignoux était un peu opposé à cela. Au départ Hubert Gignoux, dont je sais à quel point il était un des plus grands patrons, un des plus grands éducateurs de jeunes comédiens que j'ai connus, il faut bien dire qu'au début il ne croyait pas du tout à l'école. Quand il était à Rennes, les écoles pour lui c'était quelque chose d'épouvantable, il a compris simplement à Strasbourg la nécessité de cette école qui était formidable.

Danielle Gauthier : Le thème Éducation dans le titre "Éducation et Théâtre" signifiait la permanence de l'éducation populaire mais ciblée sur la formation théâtrale ; c'est-à-dire qu'à travers le théâtre, à travers les troupes amateurs, l'éducation pouvait se faire. Cela m'avait passionnée de penser que, peut-être, en faisant connaître le théâtre on pouvait arriver à ce que les gens sortent de leurs fauteuils aussi bien dans leurs têtes que physiquement et connaissent de grands auteurs. Et c'est là que Rouvet a créé "Éducation et Théâtre". Parallèlement une autre association, dont je me suis également occupée mais beaucoup moins, a été créée par Jean Nazet ; elle s'appelait "Éducation et Vie Rurale" parce que Nazet, lui, s'appuyait plus sur les foyers ruraux et sur le milieu rural.

René Jauneau : Pour ordonner un peu les choses : la première association c'est "Éducation et Théâtre", montée par Jean Rouvet, que j'ai présidée en 1950 et Danièle Gauthier était la secrétaire, payée officiellement par Rouvet. Charles Antonetti a repris avec une nouvelle formule mais toujours en continuité. Il était sans doute un peu plus professionnel, il se dirigeait vers le mime et le professionnalisme. Et Nazet a lancé "Éducation et Vie Rurale". C'était un peu pour lancer son mouvement du livre vivant et pour avoir son organisation régionale ; c'est un peu ce qu'avait également voulu faire Rouvet, mais Nazet, lui, un peu plus avec les inspecteurs de jeunesse et sports parce qu'il était inspecteur jeunesse et sports et que les autres ne l'étaient pas. Un troisième homme est arrivé, inspecteur également et ami de Jean Nazet, qui s'appelait Jean Riondet qui, lui, porté vers la sociologie a greffé là-dessus quelque chose qui s'appelait "Éducation et Vie Sociale" et en tant qu'inspecteur il a eu des bureaux très importants à Jeunesse et Sports.

Il y a donc trois phases :

- Éducation et Théâtre c'est Jean Rouvet surtout porté vers les réalisations théâtrales,
- Éducation et vie Rurale, c'est Jean Nazet surtout porté vers les réalisations livres vivants en milieu rural,
- Éducation et vie sociale, c'est Jean Riondet, porté vers les notions de sciences humaines. Trois plans importants qui se sont succédé à Jeunesse et Sports à travers lesquels on voit très bien les différentes orientations. On a un petit peu abandonné le travail des instructeurs nationaux, avec grand tort si vous voulez mon avis, dans la mesure où le ministère de la Culture prenait de plus en plus le pas avec la décentralisation sur le plan des actes de théâtre.

C'est-à-dire que de 1951 à 1959 avant la création du ministère des Affaires culturelles, voilà une revue qui réfléchit le théâtre, propose des auteurs. Quel était le répertoire de ces stages ?

Pour l'époque c'était contemporain. Qui connaissait *La puissance des ténèbres* de Tolstoï quand on l'a monté, qui connaissait Giraudoux ? Antonetti montait *Synge*... Il y avait André Obey qui était très dans le vent, très catholique, très à la mode.

En 1955 nous avons montés une opération importante au barrage de Serre-Ponçon : il y avait Gabriel Monnet et moi pour le théâtre, Serge Lagrange en peinture, il y avait Jean Hermann qui s'occupait de cinéma et de peinture également, Raphaël Passaquet qui s'occupait de musique. Nous faisons du théâtre en plein air, du cinéma en plein air. Moi, je m'étais occupé d'un village, Tallard¹¹⁶ où j'avais monté *Mesure pour mesure* et les *Fourberies de Scapin*. Monnet, lui, s'était installé carrément sur le barrage et il voulait monter *Les Coréens* de Vinaver ; les costumes étaient faits mais le ministère Jeunesse et Sports a interdit le texte, je crois que le directeur de jeunesse et sports était Cortat à l'époque. Monnet a quitté Jeunesse et Sport pour rentrer chez Dasté, il a tout abandonné de Jeunesse et Sports, il a rompu totalement. Moi, j'ai continué à faire des stages tout en travaillant à Strasbourg avec Hubert Gignoux qui lui voulait surtout faire une carrière de comédiens.

Nous avons été récupérés par Jeanne Laurent parce que nous étions des animateurs culturels et qu'ensuite nous n'avions pas de centre dramatique.

Mlle Laurent vous offrait un centre dramatique ?

C'est surtout Gabriel Monnet, qui s'était fait connaître chez Dasté et qui avait envie de quitter ; il avait fait des stages pour les Maisons de la culture. Il y avait des gens très importants à Bourges, il y avait Pierre Potier qui était avocat et qui était un notable passionné de théâtre. Il

¹¹⁶ Tallard : village des Hautes-Alpes en aval du barrage de Serre-Ponçon, alors en construction. (DB)

avait fait des stages à Annecy avec Gabriel Monnet, il y avait aussi Jean Mary¹¹⁷ qui est directeur de la troupe là-bas ; et tout ça, allié avec Gabriel Monnet, faisait une équipe, si bien qu'il fallait faire quelque chose à Bourges d'un ancien bâtiment qui existait. Le ministère, sous la pression de Pierre Potier a donc décidé de lancer une Maison de la culture à Bourges. C'était dans l'air : on a donc appelé Gabriel Monnet pour diriger cette maison. Ça, ça date des années 1963-1964. C'était la première Maison de la culture et quand Émile Biasini a demandé à Gabriel Monnet qui il pouvait lui proposer pour une autre maison, Gabriel a dit "prenez Jauneau". Voilà comment Biasini m'a préposé une Maison de la culture, celle de Thonon puis celle de Reims.

Mais vous vous êtes resté à Jeunesse et Sports.

Je n'ai jamais voulu quitter ce travail. J'ai gardé la double casquette.

Comment cela se passait-il entre les deux ministères ?

Il y a eu un accord difficile. J'ai dit à Biasini : "je veux bien aller avec vous mais il faut que vous obteniez l'accord de Jeunesse et Sports. Il a conclu un accord difficile parce que Melle Guillaume n'était pas très contente. Moi, j'y tenais parce que je trouvais que dans les Maisons de la culture il fallait faire les deux choses : il fallait travailler en tant que professionnel mais en même temps travailler avec les mouvements de jeunesse. J'étais un des seuls à le vouloir.

Pourtant Hubert Gignoux et d'autres venaient de ce milieu ?

Oui, mais le ministère de la Culture ne voulait pas.

Pierre Moinot n'y était-il pas favorable ?

Pas trop, il y avait les MJC pour ça. Nous voulions travailler avec elles : dans les maisons de la culture où je suis passé, on a plus servi les MJC, on envoyait nos animateurs dans les mouvements de jeunes.

Mais vous n'avez jamais reçu d'interdiction formelle de travailler avec les uns ou les autres ?

Tant qu'il y a eu Biasini cela marchait fort bien, le problème c'est qu'il est parti et derrière, ça a bloqué, enfin il y a eu d'autres possibilités. Il faut bien comprendre sur quoi il y avait toujours bagarre avec nous. Nous, nous voulions créer des actions et le ministère avec juste raison (je me demande si ce n'est pas nous qui avons tort), nous répondait "messieurs vous n'êtes pas là pour créer vos propres entreprises vous êtes là pour servir les associations. Nous répondions que les associations ne pouvaient se développer qu'à la condition de former leurs animateurs et que pour former les animateurs, il nous fallait des maisons bien équipées pour les former. Quand nous allions dans une troupe d'amateurs non équipée on ne pouvait pas former ; on était obligés de descendre notre niveau. Je comprends bien cette difficulté qui fait que le ministère Jeunesse et Sports ne peut pas avoir un corps d'instructeurs indépendants, il faut qu'il soit au service des associations, seulement si les associations ont leur propre organisation pourquoi voulez-vous qu'ils utilisent les instructeurs régionaux ? Pourquoi une association politiquement à droite par exemple ferait appel à des instructeurs de l'État ?

On ne vous a donc jamais encouragés à vous assumer en tant que "créateurs" ?

¹¹⁷ Jean Mary, professeur de dessin, collaborateur de René Jauneau. (DB).

Danièle Gautier : Ah ! non bien au contraire !

René Jauneau : Chaque fois que nous l'avons fait c'est vraiment à la force du poignet. Chaque fois que j'ai créé un stage, c'est comme ça : les inspecteurs généraux Jeunesse et Sport nous trouvent formidables, les professionnels qui viennent à Valréas nous trouvent formidables ! J'ai toujours trouvé que le travail des instructeurs nationaux et maintenant des conseillers techniques et pédagogiques, c'était ce qu'il y avait de mieux à faire en matière d'initiation et de formation.

Sur ce point vous êtes critique par rapport au ministère de la Culture ?

Non, parce que ce ministère fait des choses considérables sur le plan de la création mais dans le domaine de la formation il y a le conservatoire et l'école de Strasbourg. Si vous n'êtes pas initiés quelque part, comment allez-vous vous former ? Hier j'ai écouté Gérard Desarthe : Desarthe a commencé dans un stage avec Gabriel Monnet, Robin Renucci a commencé chez nous, et aussi Gérard Caillaud qui dirige les Mathurins, Pierre Vial, Jacques Debary. Ce n'est pas forcément une formation qu'ils ont reçue mais une vocation.

Je trouve qu'il y a une alliance qui devrait se faire et j'ai été sans doute un de ceux qui voulaient le plus servir de témoin dans ce domaine.

Vous avez eu des discussions avec ceux de vos collègues qui, à la Culture, n'étaient pas sur vos positions ?

Aucune. Pour moi, je suis un diplodocus de l'éducation populaire. Quelqu'un a dit l'autrefois à la radio, "le mot *formation* est un mot ignoble, c'est le mot éducation populaire qui compte et qu'il faut employer". La formation c'est quoi ? On parle de former, c'est mis à toutes les sauces, c'est un mot pour avoir des crédits. Il faut parler d'éducation mais si vous mettez le mot éducation populaire vous n'aurez pas un centime.

Combien de spectacles avez-vous montés ?

Soixante-dix en tout, mais j'en ai fait monter beaucoup !

Quand vous avez dirigé une Maison de la culture tout en restant CTP à Jeunesse et Sports, avez-vous posé la question du théâtre amateur ?

René Jauneau : Armand Dreyfus, un ancien stagiaire de Valréas avait fait un rapport. Ainsi que Dominique Feret adjoint d'Hélène Vincent¹¹⁸.

Danièle Gautier : C'était notre devoir et notre but à nous, modestes instructeurs régionaux d'entraîner les amateurs dans nos stages. On allait voir les troupes amateurs et on voyait des choses qui nous faisaient tomber des nues. On se demandait comment ils osaient monter sur un plateau ? C'était notre travail de leur apprendre, de les diriger vers les stages de premier degré où on leur apportait tout ce qu'un comédien doit savoir faire, où on leur donnait une envie d'aller

¹¹⁸ Armand Dreyfus (CTP art dramatique), rapport au ministre de la culture à la demande de Robert Abirached, *Enquête sur le théâtre amateur en France*, Rapport général, 1984.

Dominique Feret : auteur metteur en scène, chargé de mission auprès de la commission Hélène Vincent pour le ministère de la Culture, 1989-90.

Hélène Vincent, rapport au ministre de la Culture, *Le théâtre amateur*, 1990. (notes de la relectrice)

plus loin. Puis les stages de réalisation, et les stages techniques de mise en scène ou de dramaturgie.

René Jauneau : Il y avait le concours de théâtre amateur¹¹⁹ qui était important. Il y avait aussi de nombreuses associations : UFOLÉA, la Fédération nationale de théâtre amateur, l'Association théâtrale des œuvres catholiques d'éducation...

Danièle Gautier : Elles ne voulaient pas rentrer dans les Maisons de la culture toutes ces associations.

René Jauneau : ... La fédération nationale des centres régionaux d'arts dramatique (les CRAD) l'Union artistique des cheminots, les troupes de théâtre universitaire, etc.... il y avait beaucoup de mouvements importants.

Danièle Gautier : Le théâtre universitaire c'était quelque chose d'important dans la culture populaire.

René Jauneau : La décentralisation s'est greffée là-dessus.

Danièle Gautier : Il y avait un théâtre amateur qui fonctionnait peut-être mieux que maintenant. Qui était sur des bases de culture populaire qui marchait très bien. Maintenant le drame du théâtre amateur, c'est qu'aussitôt qu'ils ont pris quelques connaissances ils passent professionnels, ce qui aurait semblé aberrant avant. Moi-même j'avais une troupe qui marchait très bien, mais on n'osait pas. On avait une telle conscience du théâtre pour oser s'y lancer. On avait une humilité que l'on n'a plus maintenant. Maintenant à 300 spectacles dans le *off* d'Avignon on ne sait plus qui est amateur ou professionnel. Tout est faux. La notion de culture populaire se déstabilise à cause de cela. Jeunesse et Sports ne les finance pas, la Culture croule sous ses quatre mille troupes qui ont trois personnes par soirée.

René Jauneau : Si on pouvait retrouver les photos, on s'apercevrait qu'il y a eu dans les stages de réalisation des expériences dignes du plus grand théâtre professionnel. Ce qu'a fait Monnet à Annecy avec *Hamlet*, c'est un exemple formidable de théâtre. Mon *Mesure pour mesure* à Carcassonne en 1956 est passé dans le "théâtre d'aujourd'hui" de Denis Bablet¹²⁰. Mais en même temps il faut voir que j'avais l'équivalent de 20.000 francs d'aujourd'hui pour monter *Goetz von Berlichingen* à Semur en Auxois, et en y faisant tout, jusqu'aux costumes !

Quand vous êtes revenu après avoir vu Brecht en Allemagne de l'Est, avez-vous été un facteur d'introduction du brechtisme en France ?

René Jauneau : Personnellement je ne crois pas. On était plus influencé par les idées d'Artaud. En 1968 tout cela était remis en cause. De toute façon on n'en n'avait pas les moyens. Et nous avions plus que maintenant le respect des auteurs. Les Français qui se sont occupés de cela, et qui n'étaient pas des hommes de théâtre, comme Bernard Dort, étaient devenus plus brechtiens que Brecht lui-même. Dans l'œil de Brecht il y avait beaucoup plus d'ironies. Brecht est trop pris au sérieux. On les appelait les "brechtiens méchants". La distanciation brechtienne était plus valable en Allemagne qu'en France. En France nous avons besoin du contraire, de beaucoup de lyrisme et Artaud était plus important pour nous.

¹¹⁹ Concours de théâtre amateur, « Le masque d'or » organisé tous les 4 ans par la FNCTA (hypothèse DB)

¹²⁰ Denis Bablet, théoricien du théâtre. (DB)

Lors d'un stage monté à Amiens avec Jacques Debary, Roland Barthes est venu. Tout le monde était préoccupé par les notions d'éducation populaire, d'art, de politique... c'était des discussions sans fin.

Comment avez-vous vécu l'arrivée de l'animation socio-culturelle ?

René Jauneau : On en faisait avant qu'on en parle ! Avant 1968. J'étais présent à Villeurbanne en tant que patron. Mais beaucoup de choses me faisaient rigoler dans les définitions de mes camarades professionnels. Quand ils découvraient la distinction entre l'action culturelle et l'éducation populaire ! On rigolait. J'étais avec Dasté et je lui disais : "tu te rends compte, Jean, ils découvrent cela maintenant" ! On était à la fois contents mais en même temps consternés.

Les travaux d'Ariane Mnouchkine ne nous ont pas du tout impressionnés. Nous étions allés avec Melle Guillaume voir *1789*. Melle Guillaume disait " mais c'est ce que vous faites en stage, monsieur Jauneau, depuis longtemps, et c'est beaucoup mieux ce que vous faites, etc."

Ariane Mnouchkine, Jean-Claude Penchenat, faisaient des stages avec Antonetti à la Sorbonne. Tout cela sort des instructeurs. Le travail des instructeurs est peut-être à la base de tout le reste sans que jamais personne n'en n'ait parlé.

MICHEL PHILIPPE

**Instructeur national spécialisé
Conseiller technique et pédagogique
Livre vivant
Directeur de l'ANALIV
Directeur du festival de Fougères**

MICHEL PHILIPPE

par Franck Lepage
Mai 1994

Version non corrigée par l'auteur

Franck Lepage :

Michel Philippe, comment avez-vous été amené à la fonction de conseiller technique et pédagogique ?

Michel Philippe :

J'étais stagiaire dans les années 1947 à 1950 ; je faisais du théâtre amateur à titre personnel. J'ai terminé mes études secondaires, ensuite j'ai entrepris des études de librairie : j'étais commis et je dirigeais une troupe de jeunes amateurs, tant ouvriers que lycéens ; c'est comme ça que j'ai été détecté par les services de la jeunesse et des sports. Les instructeurs nationaux d'art dramatique de l'époque, Jean Rouvet et Henri Cordreaux, sont passés à Niort où j'habitais, et j'ai ensuite suivi les stages d'Hubert Gignoux à Marly-le-Roi. Je me souviens que c'était avec Planchon, vers 1948. On appelait ça les stages de premier degré, animés par Gignoux et Cordreaux. Roger Planchon était stagiaire comme moi.

Dès ce premier stage, vous avez été séduit par une approche pédagogique ?

Oui. Dès les premiers contacts que j'avais eus avec les instructeurs comme Henri Cordreaux ou Jean Rouvet qui venaient voir ma troupe d'amateurs de Niort - j'avais donc dix-huit ou vingt ans - j'ai été séduit par une approche nouvelle du théâtre, une pureté, une volonté qui semblait un peu janséniste à l'époque, mais qui me semblait utile parce que trop souvent le théâtre amateur se glorifie, se regarde le nombril, est content de lui et joue un peu à imiter les professionnels en vogue, les comédiens connus, les stars. Ce côté-là a tout de suite été contrecarré par les grands instructeurs nationaux du début de l'éducation populaire et il y avait un travail qui me semblait beaucoup plus fort. J'avais auparavant été Jéciste au niveau de l'animation d'un mouvement de jeunesse, j'avais été responsable cadet de la JAC. De mon lycée, mais j'ai fui la religion et le mouvement JAC au profit du théâtre. J'ai commencé le théâtre dans ce mouvement en créant des spectacles puis, peu à peu, c'est le théâtre qui l'a emporté dans ma vocation ; c'est là où je retrouvais peut-être, avec ces instructeurs nationaux, avec ce mouvement issu de Chancerel mais le dépassant beaucoup (Chancerel, dont j'avais lu *Les cahiers d'art dramatique*), je retrouvais là ce que j'avais perdu en tant que militant Jeune chrétien. Je retrouvais pour le théâtre une ascèse, une exigence, un besoin de pureté, de travail simple et profond grâce à ces stages.

L'esprit des Comédiens routiers ?

Ça le dépassait. Cordreaux était un ancien des Comédiens routiers, Robert Barthès aussi, Yves Joly¹²¹ et d'autres, mais ils avaient eux-mêmes dépassé ce travail.

Il s'agissait d'une exigence artistique et collective, de vie collective, un sens du théâtre, un sens de service public, le sens de mettre le théâtre au service d'une vie de groupe pour lui rendre son sens profond, sa force et son rôle, lui donner une justification plus grande que le plaisir, que le simple plaisir, qui est important pourtant, mais qui est le moteur au départ, pour le comédien et même pour le comédien amateur.

C'était un stage d'initiation ; avez-vous participé à cette période à un stage de réalisation ?

Non, personnellement je n'ai jamais eu le temps parce que je travaillais, j'étais commis libraire et j'avais mes propres spectacles à monter, je n'avais pas d'argent donc pas les moyens de payer un stage. On me l'a souvent demandé mais je n'ai jamais fait de stage de réalisation en tant que stagiaire. C'est curieux et je suis peut-être un des rares cas de ceux qui sont devenus instructeurs sans avoir suivi la filière des stages de réalisation de mes pionniers, de mes professeurs. J'en ai suivi des extraits.

Très vite j'ai fait mon service militaire, sous une forme très agréable du reste, puisque j'y faisais du théâtre, j'enseignais l'art dramatique aux élèves du Prytanée militaire de la Flèche. J'ai monté *La bataille d'Austerlitz* avec, sous mes ordres, un adjudant-chef qui m'avait fait caporal-chef pour la circonstance et un lieutenant qui s'occupait de la chorale. Pour un arbre de Noël, j'ai eu la fille du lieutenant dans mes bras, jouant Pierrot portant Colombine ! Donc j'ai passé un très bon service militaire.

Cela se passait de 1947 à 1951, je suis sorti du service militaire en 1951. J'avais connu de loin les stages de réalisation, en allant voir un spectacle dans le Poitou, à Romagne ; je les connaissais par ce que l'on m'en avait dit aux débuts d'"Éducation et théâtre" ; j'avais été dedans, c'étaient les tout premiers séjours culturels mais je n'ai pas fait moi-même de stage de réalisation.

Et à cette époque-là, ce type d'esprit de pédagogie, on ne le trouvait qu'à Jeunesse et Sports ?

On ne le trouvait qu'à Jeunesse et Sports, dans la branche éducation populaire. Au départ, il y a eu la direction des sports qu'on a totalement ignorée, puis il y a eu la direction départementale de la jeunesse. Moi, j'ai connu à Niort la direction départementale de la jeunesse et de l'éducation populaire, en liaison avec une association nationale importante à cette époque-là, à la Libération, Travail et culture. Et tout le travail de Delarue¹²² c'est la documentation sur le spectacle, ses costumes ; j'ai même pris des costumes à Delarue pour monter *La mégère apprivoisée*. Il y avait Travail et Culture et la Jeunesse et les Sports. On ignorait totalement les sports. Et le théâtre, le théâtre à l'époque était le théâtre professionnel et relevait, ou du privé, ou de la direction des Arts et lettres à l'Éducation nationale ; il n'y avait pas le ministère de la Culture, c'était l'Éducation nationale, secrétariat d'État aux Beaux-arts avec une direction générale des Arts et lettres.

Et vous aviez déjà connaissance du travail de Jeanne Laurent à ce moment-là ?

Non, c'est arrivé un peu plus tard. Je n'ai entendu parler d'elle qu'avec les débuts de la décentralisation. J'étais dans une région où il n'y avait pas d'équipes ; on entendait bien parler de Dasté, à Saint-Étienne, avant 1951, mais je le connaissais mal, je ne connaissais que Jeunesse et Sports. C'était le seul relais, avec Travail et culture et avec le concours des jeunes compagnies

¹²¹ Robert Barthès, instructeur radiophonie. Yves Joly, instructeur marionnettiste. (DB)

¹²² Maurice Delarue, Fondateur de Travail et Culture, dramaturge. (DB)

professionnelles qui étaient organisées par Jacques Jaujard¹²³ et qui m'avait beaucoup marqué. J'avais le programme et la brochure, je rêvais, après avoir rêvé à travers les cahiers d'art dramatique de Léon Chancerel, sur le gros cahier du concours de jeunes compagnies, qui était un cahier très bien fait et qui montrait toute l'innovation qu'il y avait à travers les jeunes compagnies théâtrales françaises à l'époque et avant ce que nous avons créé à Jeunesse et Sport, c'est-à-dire la coupe Léo Lagrange ¹²⁴qui remonte à 1951 ou 1952.

Lagénie¹²⁵ a été premier prix du concours des jeunes compagnies, je crois... Il semblerait que Jeanne Laurent lui ait proposé de prendre la suite de Gaston Baty à la Comédie d'Aix-en-Provence et que c'est Chancerel qui l'en aurait dissuadé, qui lui aurait conseillé de rentrer à Jeunesse et Sports comme instructeur d'art dramatique...

Il a eu tort Chancerel. Chancerel connaissait bien Lagénie, c'est vrai mais à mon avis, il a eu tort de le dissuader.

Dans quelles conditions rentrez-vous à Jeunesse et Sports ?

De quatorze ans à vingt ou vingt-deux ans, je suis un amateur ; je crée des spectacles d'amateurs, je rêve du conservatoire national d'art dramatique, mais mes parents ne veulent pas. Je connais des inspecteurs de la Jeunesse et des sports, des instructeurs nationaux d'art dramatique, je deviens leur assistant pour les stages - non pas de réalisation parce que je n'en avais pas le temps - mais des stages de premier degré, assistant de Rouvet en même temps que René Jauneau. Et je fais la connaissance de Jean Nazet bien sûr, qui fut mon maître puisqu'il était lui-même professeur de philosophie à Niort, avant d'être inspecteur de la jeunesse et des sports et avant de créer ses montages dramatiques et ensuite le *Livre Vivant* avec moi.

J'avais une vocation théâtrale, mes parents m'avaient mis chez un libraire pour que j'apprenne un métier sûr à leurs yeux, mais je voulais faire du théâtre. Jean Nazet avait quitté Niort et avait été nommé à Paris à la direction générale de la jeunesse et des sports et à l'Institut national de l'éducation populaire de Marly-le-Roi. Vu le résultat de ses expériences en province, en milieu rural en particulier, il avait besoin d'un aide et comme j'avais déjà beaucoup travaillé avec lui dans ses entreprises diverses dans les Deux-Sèvres, il était pour moi un professeur que j'étais content de pouvoir suivre à Paris et aider. Lui, avait besoin de quelqu'un qui l'aide, un jeune assistant. J'avais vingt-quatre ans quand j'ai été nommé, grâce à lui et aussi au dossier que j'ai fourni, et à une recommandation d'ordre politique par un canal familial auprès du gendre du ministre de l'Éducation nationale de l'époque dont dépendait la direction générale de la jeunesse et des sports ; c'était le ministre André Marie.

Par nos relations familiales j'ai été appuyé par André Marie comme j'ai été appuyé par Jean Nazet ; à la base, donc, c'était vraiment un passe-droit, je l'avoue : je n'avais pas l'expérience, ni la maîtrise, ni la formation suffisante pour être mêlé à ce corps, exceptionnel à mes yeux, d'instructeurs nationaux spécialisés de l'éducation populaire à l'époque.

Je n'ai pas été nommé instructeur national d'art dramatique comme les autres, mais instructeur national spécialisé dans l'animation rurale, car j'avais une connaissance évidemment importante, comme Jean Nazet, du milieu rural et c'est sur le milieu rural que, d'abord, dans ces années 1951 à 1958 - en gros et même un peu au-delà - Jean Nazet et moi avons essayé de faire passer des notions nouvelles qui ont abouti et se sont développées sous le label ou le terme du

¹²³ Jacques Jaujard, directeur général des Arts et des Lettres (1944) qui a réformé les théâtres nationaux, créé la Caisse nationale des lettres et les centres dramatiques de province. (DB)

¹²⁴ Coupe Léo Lagrange : concours national du théâtre universitaire et amateur. (DB)

¹²⁵ Jean Lagénie, instructeur d'art dramatique. (DB)

Livre Vivant des notions nouvelles d'animation de collectivités dans le domaine du théâtre populaire.

Nous avons fait des expériences, que nous couvriions sous l'étiquette d'animations en milieu rural et qui nous ont permis de faire avancer nos idées et notre expérience, notre spécificité par rapport aux collègues d'art dramatique, ou aux gens de théâtre ou aux gens même des bibliothèques, très pointilleux. Cela nous a valu de passer pour des iconoclastes et des révolutionnaires à notre façon, d'avancer dans une direction un peu nouvelle sur laquelle je reviendrai tout à l'heure quand on parlera des stages de réalisation.

Je suis donc rentré par la petite porte, bien vu de certains collègues. Henri Cordreaux, l'un de mes premiers maîtres, était parti en Algérie, et Rouvet quittait la maison pour devenir administrateur général de théâtre ; il ne me restait plus que Jean Nazet. Puis j'ai fait la connaissance d'André Crocq, Hubert Gignoux était parti dans un centre dramatique à Rennes à l'époque. Donc il y avait une évolution et les premiers instructeurs étaient partis. J'ai été quand même assez bien aidé par Charles Antonetti, par André Crocq et par Lucette Chesneau en art plastique ; je suis devenu leur ami mais j'avais une spécificité, l'animation en milieu rural, ce qui ne m'empêchait pas, surtout à mes débuts, d'avoir toujours ce virus profond du théâtre et de chercher à faire ma carrière théâtrale.

Au départ, du reste, j'ai formé une jeune compagnie d'amateurs à Paris qui s'appelait Le Théâtre des essais, qui était un peu le groupe de Lettres modernes à la Sorbonne et de même qu'il y avait le théâtre antique de la Sorbonne, le théâtre médiéval, j'ai créé un groupe de théâtre moderne à la Maison des lettres, rue Ferou à l'époque ; et avec Luc (?) qui était le directeur de cette Maison des lettres, je me souviens d'avoir fait des choses que Jacques Lemarchand, le grand critique dramatique de l'époque, est venu voir dans une cave, en théâtre en rond. J'ai été l'un des premiers à faire du théâtre en rond à Paris (avant qu'André Villiers crée son théâtre en rond, rue Frochot), au cercle Paul Valéry¹²⁶.

L'Éducation nationale était l'occasion pour moi d'avoir un salaire qui me garantissait mes fins de mois, mal, mais quand même, car je m'étais marié. J'ai cependant suivi des cours avec Marcel Herrand d'abord, avec Aimé Clariond¹²⁷, j'avais toujours la vocation théâtrale, je voulais toujours faire une carrière théâtrale, je prenais ça en attendant. Je voulais me marier, j'étais amoureux de ma femme -celle qui est restée ma femme¹²⁸ toute ma vie- on pensait avoir des enfants, il fallait donc assurer le quotidien. Jeunesse et Sports était aussi pour moi, au départ, un moyen de faire du théâtre tout en ayant une sécurité matérielle. Puis, peu à peu, je me suis pris au jeu, j'ai été vraiment passionné par ce que l'on appelait à ce moment-là l'éducation populaire, qui est toujours pour moi l'éducation populaire, durant toutes les années 1950 ; et j'ai tout donné à cette éducation populaire ce qui fait que peu à peu, sauf quelques contacts, j'ai abandonné mes prétentions professionnelles théâtrales, sinon par épisodes, de loin en loin, quelques expériences professionnelles pures, pour ne pas perdre le contact et me perfectionner, mais je n'ai plus cherché à quitter l'éducation populaire, je me suis vraiment consacré à cela, d'autant qu'avec Jean Nazet, il était difficile de ne pas être passionné par l'éducation populaire. C'était un personnage extraordinaire, qui avait un charisme, une intelligence, une invention et une attention à tous les problèmes qui se sont ensuite posés, tant au nouveau ministère de la Culture qui est venu à partir de l'année 1958 que partout.

J'allais donc m'investir au coeur de ces problèmes-là, et j'ai passionnément tout donné à ce métier. Je suis devenu instructeur spécialisé, national d'abord, en animation rurale. Ça voulait dire qu'on allait travailler principalement dans les foyers ruraux de France, dans les Écoles normales d'instituteurs et d'institutrices comme tous mes collègues d'art dramatique, mais aussi dans les écoles ménagères et agricoles, dans les écoles agricoles, et dans tout le milieu rural.

¹²⁶ Cercle Paul Valéry : occupait l'amphithéâtre de géologie à la Sorbonne. (DB)

¹²⁷ Marcel Herrand, Aimé Clariond : acteurs. (DB)

¹²⁸ Annette Philippe (née Buron), CTP Livre vivant. (DB)

Jean Nazet et moi avons la volonté et la passion de tenter de modifier les répertoires des multiples troupes d'amateurs de milieu rural, et ça été le point de départ du Livre Vivant : nous trouvons dans la littérature, dans les contes, dans la mythologie populaire ou dans les traditions, des matériaux que le théâtre contemporain ne nous donnait pas, trop tourné vers la facilité du boulevard, ou bien trop intellectuel. Nous déplorions la médiocrité du répertoire amateur de ces troupes rurales et que tant de bonnes volontés, tant de possibilités valables au niveau de la vie collective soient gâchées sur le plan culturel. Et nous voulions proposer une écriture de théâtre populaire nouveau à partir de la littérature du dix-neuvième siècle, des romans populaires, Georges Sand, Zola, d'autres régionalistes selon les régions où nous allions. Et de 1951 à 1962, j'ai été un itinérant de l'éducation populaire, portant la bonne parole et réalisant des spectacles avec les groupes ruraux ou dans des petites villes mais c'était toujours une atmosphère.

Nous avons créé l'association et la revue *Éducation et vie rurale*, j'ai collaboré aussi à la revue *Éducation et théâtre*, j'ai été le premier en France à faire connaître largement le travail du grand dramaturge et ce metteur en scène russe, Nicolaï Evreïnov¹²⁹ dans *Éducation et théâtre*. Nous avons créé *Éducation et vie rurale* qui était notre revue d'expression d'un nouveau théâtre, plus global, d'animation globale, moins spécialisé, par le Livre vivant. C'est devenu le Livre vivant au bout de quelques années ; cela s'appelait d'abord "montage dramatique", et j'ai trouvé que "Livre vivant" sonnait bien et correspondait à la philosophie que Jean Nazet avait introduite par rapport à la littérature, avec des textes, qui ne sont pas préparés au départ pour le théâtre par des écrivains, mais que notre connaissance du théâtre et notre liberté par rapport aux schèmes habituels du théâtre, aux canons traditionnels du théâtre, nous permettaient de projeter vers la collectivité et avec elle sous toutes ses formes, que ce soit le bal annuel, la sortie, le voyage, l'exposition, le ciné-club et la représentation à caractère théâtral du livre étant préparé par les populations. Toute cette méthode a été mise au point dans les stages de la Jeunesse et des Sports, stages d'initiation comme pour le théâtre, mais on reprenait aussi les techniques d'art dramatique normales, traditionnelles.

Jean Nazet a été professeur de philo au lycée de Niort et professeur d'éducation générale et de loisirs dirigés sous le régime de Vichy quand j'étais lycéen ; il nous faisait chanter sur le stade avec un autre professeur et il montait le spectacle de fin d'année au lycée de Niort. Nazet était un revuiste, un chansonnier né, un type extraordinaire qui inventait des chansons : dès que ça allait mal, il inventait une chanson et on était libéré, c'était génial ! Il avait un esprit fou, c'était un ami de Jean Anouilh et il avait une très grande culture théâtrale et littéraire. Il est très vite devenu un animateur de théâtre amateur : "Les amis du théâtre de Niort", qui ont eu les grands prix de la Fédération nationale du théâtre amateur à l'époque, à tous les concours nationaux qui étaient illustres. Il avait une très bonne troupe et il avait des idées, il faisait des choses nouvelles. À la Libération, il a été nommé inspecteur des mouvements de Jeunesse à Niort, et là, il a fait merveille : il s'est spécialisé dans l'animation en milieu rural et il a écrit toute une étude qui s'appelle *Le théâtre en milieu rural*, une étude très importante, qui reste d'actualité. Hélas, car peu de choses ont changé depuis les années cinquante, je m'en aperçois quelquefois aujourd'hui quand je vais vérifier si les besoins sont les mêmes en milieu rural, en Ile-et- Vilaine aujourd'hui ; or ça n'a pas changé, les amateurs ruraux jouent des pièces dites "pour amateurs" qui sont nulles ou jouent les pièces de boulevard à la mode diffusées maintenant à la télévision ou *Au théâtre ce soir* etc. Très rares sont les troupes qui, ou ont envie, ou ont les moyens tout simplement, de jouer Molière comme il le faudrait ou de jouer certains auteurs comme Lorca ou comme Arthur Miller, des auteurs dramatiques qui apportent autre chose.

Donc le besoin reste le même et je l'ai vérifié encore cette année, bien qu'à la retraite, en allant monter *Le roman de Renart* avec une troupe d'une vingtaine de jeunes amateurs d'un village de

¹²⁹ Nicolaï Evreïnov (1879-1953) dramaturge russe, a contribué au renouveau de l'esthétique théâtrale russe. (note de la relectrice) (DB)

mille habitants près de Rennes, où ce que nous avons apporté par nos méthodes a fait énormément progresser le groupe et le public. Jean Nazet avait trouvé cela et c'est en tant que philosophe qu'il est intervenu finalement : en comprenant le fond du problème de la culture populaire.

L'élévation du répertoire était également la mission du théâtre de la décentralisation, il semble que votre souhait était aussi de faire rentrer le populaire dans la culture, c'est-à-dire de faire rentrer des textes, des goûts, des sensibilités ou des écrits populaires et de leur donner en quelque sorte un statut culturel, qui est un travail sensiblement différent, que de faire travailler Tchekhov ou Brecht...

Aujourd'hui je suis encore plus sûr de cela sur le plan du répertoire ; les trois quarts des troupes amateurs au moins, même en milieu urbain ou universitaire, ne sont pas capables de tenir le coup devant ces grands textes, elles n'en ont pas les moyens matériels, la formation, la classe et elles sont à mon avis de plus en plus mauvaises même. Je dois dire que je ne peux plus souffrir la médiocrité au théâtre, et que, sauf pour certaines pièces où il y a des rencontres, des moments - je pense à des jeux dramatiques issus de mai 68, des créations collectives - c'est toujours épouvantable ; à l'exception d'une ou deux que j'ai vues dans ma vie qui ont été géniales, mais totalement géniales, faites par des lycéens, c'était admirable, c'était extraordinaire. Il y a des exceptions mais à part les exceptions qui sont dues à une sorte de miracle du moment, une rencontre dans un temps donné d'un groupe, je n'y crois pas, enfin je souffre.

Il n'y a même pas un problème "d'étapes", pour moi, et c'est là que je suis en opposition avec mes collègues d'art dramatique, les anciens comme les nouveaux.

Ils ne sont pas aussi bons que des vrais bons professionnels, ils sont meilleurs que des mauvais professionnels, ils font du très bon travail par rapport à des mauvaises troupes professionnelles où on bâcle le travail pour la tournée ; ils ont une autre approche, une autre conception, un sérieux, ils sont proches des meilleures entreprises professionnelles de la décentralisation etc., Ils sont dans l'esprit mais ils n'y arrivent pas ; il y a toujours un ton, ça se sent terriblement dès qu'on a une habitude un peu professionnelle ; pour moi, je trouve ça épouvantable ; je ne suis pas à l'aise ; je suis malheureux. Ils imitent des modes et cela dure depuis des années, les modes changent et ils imitent toujours les nouvelles modes, ils cherchent à être dans le style de...

Alors finalement ce n'est pas mieux que les institutrices qui autrefois, ou encore aujourd'hui vont à Paris voir la dernière pièce au théâtre de boulevard (c'était André Roussin à ce moment-là) et qui imaginent pouvoir, une fois rentrées chez elles, monter elles-mêmes dans le premier rôle tenu par Elvire Popesco. C'est aussi ridicule : maintenant on veut être Peter Brook, on veut faire du Peter Brook, on a voulu faire du Augusto Boal qui a fait des ravages terribles parce que ce qu'il a fait là-bas dans son pays, c'est merveilleux, et ce qu'il a dit est très intéressant mais tous les groupes qui ont fait du sous-Boal à travers le milieu étudiant ou le milieu ouvrier en France, dans les usines, c'est mauvais d'un bout à l'autre pour moi, sauf cas d'exception, bien sûr. Il y a toujours un cas d'exception.

Autrement dit, là il y avait une démarche que vous étiez en train de définir qui était appropriée aux amateurs ?

Voilà, totalement appropriée aux amateurs, non prétentieux et aux amateurs doués ou non doués. Nous avons remarqué dès ces années là - et ça c'est le travail de Jean Nazet auquel je me suis associé - qu'en début de saison théâtrale, en septembre/octobre, dans un village de trois cents habitants, il y avait déjà deux, trois ou quatre troupes qui voulaient faire du théâtre. On disait *le théâtre des prisonniers*, après la guerre, c'était la prolongation du théâtre au profit des

prisonniers, avec vente aux enchères à l'entracte - onze entractes parce qu'il y avait plusieurs pièces, ça durait trois ou quatre heures. Il y avait d'abord une pièce de vaudeville militaire, un drame, une comédie bouffe... Les gens avaient de l'appétit à l'époque, la télévision ne les avait pas habitués à une heure et demie et c'est fini (et encore avec coupures publicitaires) ; à l'époque les coupures publicitaires étaient les entractes avec les ventes aux enchères au profit des prisonniers. Il y avait alors le théâtre des prisonniers, il y avait le théâtre du curé ou du patronage, il y avait le théâtre des instituteurs, il y avait le théâtre des pompiers ou le théâtre de ce que l'on voudra dans une activité sportive, c'était toujours au profit de quelque chose et cela avait créé un mouvement théâtral très fort où tout le monde jouait finalement.

Je vois encore cette année, en 1994 : j'ai monté *Le roman de Renart*, avec un groupe dans une commune de moins de mille habitants près de Rennes, dans un gros village ; il y avait quinze à vingt participants dans ce spectacle ; et derrière nous, il y avait l'autre groupe, un deuxième groupe qui montait *Les Vilains* de Bréal¹³⁰ (?), une comédie montée naguère par Jacques Fabbri, ce qui prouve que le problème est resté sensiblement le même. Deux troupes dans un village de mille habitants, aujourd'hui, en Ille-et-Vilaine, ça veut dire la nécessité du théâtre amateur. Mais je dis que ce n'est pas leur rôle, même s'ils s'y essaient, même s'ils apprennent des choses. Je me souviens d'avoir fait travailler le premier acte du *Médecin malgré lui* à beaucoup de foyers ruraux ; le premier acte et pas la suite, parce qu'elle n'est pas pour eux et leur échappe : dans le premier acte, il y a des choses possibles, que l'on peut réussir très bien ; on trouve toujours un Sganarelle valable une Martine et des valets ; c'est après que ça se gâte.

Au départ, il y a vingt personnes qui viennent s'inscrire auprès du responsable ; les pièces ne donnent que sept ou huit rôles généralement, et ensuite les autres font de la figuration, s'ennuient et partent. Il y a là un échec parce qu'on n'a pas su intéresser par le choix, par le répertoire, les bonnes volontés.

Donc on est parti de là, en se disant que si on était libre par rapport à un texte qui n'a pas été écrit, mis en acte, en scène et en personnages par l'auteur dramatique, si l'on prenait un roman, un grand poème, une grande légende et un grand récit légendaire ou une tradition populaire, si l'on prenait un matériau autre, riche, qui colle au pays en plus, à l'histoire du pays, ou qui colle à l'actualité, au besoin d'explicitier l'actualité au niveau de l'éducation populaire, on allait le traiter à notre façon et en fonction du groupe ; c'est-à-dire qu'on allait concevoir les rôles à travers l'oeuvre romanesque, littéraire ou populaire originelle, on allait rendre compte de ça en prenant le texte lui-même quand il s'agit d'un grand auteur, sans le transcrire dans un autre langage, en prenant le même langage mais en recomposant dramatiquement tout cela pour que ça dure une heure et demie à deux heures.

On va prendre Balzac, ou, si on est dans le Berry, on va prendre Georges Sand ; si on est dans le Poitou on va prendre Perochon¹³¹. D'abord, pour démarrer, pour asseoir notre entreprise sur un terreau, sur une région, sur une sensibilité populaire, si on a affaire à un groupe paysan rural, à un milieu agricole pur, à une école d'agriculture, on va prendre un Ramuz ; aujourd'hui on prendrait Claude Michelet ou un écrivain qui parle des problèmes de la terre ; si on est dans les mines on va prendre *Germinal* de Zola, ce qui a été fait au foyer rural d'Attrise¹³² dans ces années-là. Si on est en milieu maritime, on va trouver une oeuvre de littérature maritime intéressante. On va adapter notre répertoire aux besoins profonds d'un public qui a lu Hugo, qui a lu certains Balzac - c'est plus difficile maintenant Balzac - qui a lu Zola et l'auteur du pays, régionaliste ou pas, ou qui parle de son pays ou de sa profession ou alors d'un sujet d'actualité.

¹³⁰ S'agit-il de la *Farce rustique* d'André Gille d'après Ruzzante de la compagnie Jacques Fabbri ? (hypothèse de la relectrice)

¹³¹ Ernest Perochon (1885- Niort 1942), écrivain, prix Goncourt en 1920. (DB)

¹³² Aniche ou Attiches ? villes du pays minier. (DB)

Le monument construit par Jean Nazet a été *Les hommes ne veulent pas mourir* de Pierre- Henri Simon¹³³, qui est un roman sur les personnes déplacées à la fin de la seconde guerre mondiale, et qui est encore d'actualité aujourd'hui, ainsi que je l'ai montré cette année à Fougères, pour la fête de la solidarité : on a repris le découpage de Jean Nazet avec cent cinquante participants qui jouaient ces yougoslaves et ces allemands déracinés de Yougoslavie en 1945. On cherche toujours à permettre à tout le monde de s'exprimer ; c'est-à-dire que s'il y a cinquante personnes qui viennent, on prendra les cinquante, s'il y en a qu'un, on en prendra qu'un et on fera notre découpage et notre travail en fonction d'un, des cinquante etc.

Nous faisons donc du sur mesure mais le texte reste le même, sa présentation, son découpage, sa projection dramatique dans le temps et dans l'espace choisi ou transformé, espace salle/scène transformé parce que la scène n'est plus suffisante ; il n'y a pas, d'un côté, ceux qui donnent, et ceux qui reçoivent de l'autre côté, il y a tout un ensemble qui vit, qui participe sous toutes sortes de formes. Je parlais tout à l'heure du ciné-club, du bal annuel, de la kermesse, du voyage, tout se rapporte pendant un an, pendant un certain temps, pendant un trimestre, à un thème qui va être important par la représentation dite théâtrale de ce thème.

Donc, un théâtre amateur nouveau à partir de textes littéraires, que l'on ne cherche pas à faire rentrer à tout prix dans les canons du théâtre traditionnel mais qu'on cherche à projeter dramatiquement en recomposant, redistribuant les répliques mais pas uniquement les répliques, les textes commentaires, toute l'épaisseur intérieure d'un personnage pris en charge par un cœur, par des voix abstraites.

Cela veut-il dire que vous décidez et donc que vous pensez que pour les amateurs, il faut un répertoire spécifique ?

Attention, c'est dangereux... Chancerel avait dit la même chose, Chancerel avait fait des choses intéressantes avant nous mais des choses un peu schématiques, un peu frustrantes.

Parce que le reproche, j'imagine que le ministère de la Culture aujourd'hui pourrait faire serait finalement, de faire de la culture "au rabais" ?

Ce n'est pas au rabais. Est-ce que Victor Hugo et Balzac, Georges Sand, Pierre Henri Simon sont au rabais ? Non.

Absolument mais quand vous dites, et je crois que c'est très important, parce que c'est quelque chose que je retrouve encore aujourd'hui dans d'autres stages de réalisation, finalement "on essaye de trouver un sujet concernant", c'est-à-dire qui parle aux gens immédiatement, s'ils sont dans les mines, on monte Germinal etc.

C'est un point de départ. Ils fuiront, si on leur donne du Kafka, directement.

Si vous dites cela, vous allez contre toute l'idée du ministère Malraux ?

Ils se sont trompés, c'est un échec. Je l'affirme, ils n'ont personne ou ils ont toujours les mêmes. Qui va au théâtre aujourd'hui ? Les gens de théâtre et leur monde autour, et puis quelques étudiants.

Donc une gradation dans l'approche du sujet artistique ?

¹³³ Pierre-Henri Simon (1903-1972), écrivain, académicien. (DB)

Moi, je dis aussi directement les grands textes, pas du texte au rabais, non : les cahiers spécialisés pour théâtre amateur, pièce avec quatre hommes et deux femmes... Non, c'est de l'écriture de haut niveau, les plus grands poètes, les plus grands romanciers, les plus grands auteurs de théâtre aussi ; quelquefois des scènes extrêmes de pièces de théâtre viennent s'inclure dans des montages ou dans des célébrations autour du spectacle choisi et réalisé sur une oeuvre littéraire, il y a autour d'autres manifestations.

Actuellement, nous montons *La vouivre* de Marcel Aymé cet été à Fougères, et avant il y a tout un chant des sirènes qui est un montage dans lequel il y aura le premier acte de *Ondine* de Giraudoux ; c'est du théâtre mais ce n'est plus du théâtre pour moi parce que c'est pris dans un autre sens, dans un autre contexte.

Vous dites qu'il y a une nécessité du théâtre amateur chez les gens, que vous la constatez, c'est-à-dire qu'il y a une envie de faire du théâtre ; mais si l'on voit aujourd'hui que le ministère de la Culture, qui est officiellement chargé du théâtre, ne prend pas en compte cette question de la pratique du théâtre par une population, c'est-à-dire qu'il ne prend pas en compte la question de la réception de l'oeuvre par un public, jusqu'à preuve du contraire ne finance pas ou en tout cas ne se penche pas sur la question de la pratique, cela veut-il dire qu'il y a là quelque chose qui relèverait du ministère de la Jeunesse et des Sports ?

Moi, je pense que, selon les textes qui attribuent le théâtre professionnel au ministère de la Culture, et le théâtre amateur au ministère de la Jeunesse et des Sports, les choses sont claires ; mais en fait, elles le sont moins car le ministère de la Jeunesse et des Sports a abandonné cette politique ; il ne l'a soutient plus de la même façon ; il ne la considère pas ; il ne fait pas d'efforts. Alors que le ministère de la Culture est finalement devenu plus populaire et plus connu. Tout le monde pense que je travaille plus pour le ministère de la Culture. Je me souviens d'un maire dans le Berry, le maire de la ville d'Issoudun qui me dit en 1961 : « Monsieur Philippe, vous êtes mal branché, vous êtes chez Herzog et vous devriez être chez Malraux ». Il n'avait pas tort. Pour les gens, je suis un homme de la culture, en fait je suis beaucoup plus aidé par la Jeunesse et les Sports qui a cette mission mais qui la remplit mal.

Alors que vous pensez qu'il y a un besoin ?

Il y a toujours un besoin et même je dirai un besoin de plus en plus grand. Il y a eu une époque dans les années 1970 à 1980, en gros 1965 à 1985, où la télévision a distrait les gens de cette nécessité de rassemblement, et les moyens apportés par la télévision pour lire, entendre et jouer le monde aussi ont impressionné les masses et ont accaparé les spectateurs ; mais peu à peu, dès le départ même, les gens actifs auraient eu envie que l'on rende au peuple les moyens qu'avait la télévision pour que le peuple puisse s'exprimer. Parce qu'il y a des moyens techniques qui permettent, dans la communication, dans l'échange et même dans les formes de création d'aujourd'hui, d'avancer et d'être plus percutant. Alors le peuple sentait bien qu'il était privé de ces moyens et peu à peu il s'est habitué à ces moyens et à les regarder ; cela a changé son comportement par rapport à l'acte théâtral et a détourné du théâtre une grande partie du public, plus que le cinéma.

Ce que vous appelez "jouer le monde" ?

Jouer, c'est de la fiction, ou le commentaire.

La nécessité de vivre des événements, c'est-à-dire un besoin d'être actif ?

Un besoin d'être actif, un besoin de retour à la veillée d'autrefois, avec les programmes d'autrefois, dont on est parti, c'est ce besoin d'être ensemble pour qu'il se passe quelque chose ensemble, avec et devant nous en direct. Le direct a besoin de la vie, de la théâtralisation, de la théâtralité, plus que du théâtre du reste, et là on est proche d'Evreïnov et d'Artaud aussi ; ce besoin de théâtralité est important et fait partie de la nature de l'homme.

Finalement on assiste quand même depuis quelques années au retour très fort de ce besoin et donc de pratiquer à nouveau l'art. C'est curieux parce qu'il y a des gens qui ne sont pas doués, qui participent à mes stages de réalisation, à mes créations d'événements ; ils sont là à faire quelque chose, ils sont présents et pour moi, ils ont autant d'importance que les autres ; c'est ça que notre méthode du Livre vivant nous a permis de réaliser. C'est ce que le théâtre, avec ses pièces à distribution quand même assez limitée, ne permet pas. En plus des difficultés d'interprétation, parce qu'au théâtre, il y a le temps du théâtre qui est un temps différent du temps du récit ou du poème, plus proche du poème que du récit. Dans le roman, il y a un temps et le personnage principal peut être presque toujours présent en scène, avec peu de choses à dire par rapport à ce qu'aurait à dire un comédien dans une pièce de théâtre, parce que le relaient d'autres moyens de traduction de l'oeuvre littéraire : le chœur, le lecteur, les voix off, les enregistrements, la lecture lumineuse ou sonore de l'oeuvre ; il y a tout un concours de moyens techniques aujourd'hui qui permettent d'aider le comédien ; même s'il est mauvais, on va pouvoir mettre en valeur la médiocrité du comédien parce qu'on le distribue au moment où il faut, là où il faut dans ce grand concours permettant de raconter l'oeuvre. C'est le temps du récit et c'est très différent, il y a toute l'épaisseur psychologique qui est dite par d'autres moyens que par le comédien, et qui peut être traité autrement.

Quand on a de bons comédiens, on peut les charger et c'est pour cela qu'il n'y a pas de Livre vivant définitif : à chaque fois, on réinvente, on fait un découpage et une mise en espace en fonction d'un lieu, d'un groupe, d'un public à chaque fois différent et c'est chaque fois une recreation totalement individuelle d'un animateur de théâtre et de Livre vivant qui va avec son public réinventer la forme dans laquelle il va recréer l'oeuvre originelle.

Quelle était la nature des relations entre vous et Crocq, Antonetti, Monnet, etc. Est-ce qu'il y a eu des échanges entre vous sur l'opportunité du Livre vivant par rapport au théâtre, comment cela se passait-il ?

Ils n'osaient pas trop s'exprimer face à Jean Nazet. Ils ne fréquentaient pas tellement non plus ce que nous faisons, mais ils étaient foncièrement très réticents.

Est-ce-à dire qu'ils l'entendaient peut-être comme une dénaturation de l'objet théâtral...

Oui, mais Lagénie me disait : "dans le fond, l'art dramatique c'est vous, moi c'est le théâtre. Vous refaites un nouvel art dramatique."

C'est-à-dire que la dramaturgie a plus d'importance dans le Livre vivant que le travail scénique ou le travail du jeu ?

Que le travail du jeu, oui mais, par exemple, au niveau du jeu, le Livre vivant permet à tout le monde d'être bon même s'il est mauvais parce qu'il n'est pas seul, donc tout le monde doit participer. Le public lui-même puisqu'il intègre le public activement.

Avez-vous des souvenirs des spectacles de Crocq, d'Antonetti, et des autres ?

D'Antonetti non. Je le connaissais bien mais je n'ai jamais vu ses spectacles ; j'ai vu des photos de ses spectacles. J'ai vu ceux de Monnet, son *Dom Juan* à Sarlat où je faisais une statue pour la scène du commandeur. C'était bien, c'était Vilar, c'était ce style. J'ai été chez Vilar aussi en Avignon. Chez Antonetti, c'était un peu différent, il y avait beaucoup de mimes, d'expression corporelle, de force. Crocq était beaucoup plus poétique. Monnet quelquefois était très poétique aussi et il a fait des montages, il a travaillé avec nous au Livre vivant au départ, montages poétiques sur un thème à travers des poèmes, des ombres, des images...
Jauneau qui a été nommé à peu près en même temps que moi, qui était l'élève de Rouvet, le meilleur produit de Jean Rouvet ; ce gars qui venait du Nord avait un talent d'instructeur, de conseiller pédagogique pour les comédiens, remarquable et il était un professeur de théâtre remarquable, bien plus que moi. Ça ne m'intéresse pas de faire travailler les gens, de les triturer. Le théâtre *Actor's Studio* n'est pas mon affaire, je n'y connais rien.

Vous avez néanmoins l'impression de "signer" des spectacles Michel Philippe ?

Oui. La petite fille de Georges Sand, Aurore Sand, quand j'ai monté *Les maîtres sonneurs* devant le château de Nohant sur la place champêtre de Nohant, près de l'église et sous les deux ormes magistraux de l'époque, en 1954 m'a dit : "vous mettez en scène comme un peintre" et m'a dédié le programme : "à Michel Philippe qui sait mettre en scène comme un peintre". Oui, j'ai ce don, cette faculté de mettre en scène comme un peintre alors que je ne suis pas bon dessinateur, pas peintre mais mes mises en scène les plus appréciées, les plus originales, le sont au niveau plastique, au niveau de l'émotion que révèlent certaines images, les enchaînements de lumière et de foule. Je sais manier les foules, cela m'intéresse. J'aurais dû faire du cinéma et, dans le fond, je fais du cinéma vivant aussi, je ne fais pas que du théâtre de Livre vivant, je fais du cinéma vivant. Mais je le fais avec les gens du pays, avec les matériaux. Ça, c'est un problème tout à fait personnel, un don et une professionnalisation. Je me suis lancé là-dedans et ça ne m'empêche pas d'aimer faire des choses beaucoup plus simples, avec peu de monde, et d'être aussi bon à mon avis. Mais c'est plus commun, il n'y a pas besoin de moi pour faire ça. Alors que pour faire vivre des fresques, il y a peu de gens, sauf au cinéma.

Un genre de "son et lumières". J'imagine que vous n'aimez pas beaucoup cette expression ?

Alors "son et lumière" non ! on me l'a dit un jour, et c'est Gilbert Prouteau¹³⁴ qui m'avait dit cela dans le Berry : "En somme, tu fais le son et lumières de la littérature ?". J'ai répondu "non, il y a le son et la lumière mais il y a le texte et le côté vivant et c'est autre chose", mais en fait c'est un peu vrai. Et on m'a souvent assimilé aux Son et Lumières ou ce qu'on appelle maintenant les spectacles historiques ; on a souvent assimilé mes Livres vivants à ces spectacles, parce qu'ils avaient des dimensions importantes et qu'ils ont débouché sur la création de certains sons et lumière ou plutôt de spectacles historiques. En Berry, en Poitou, et même ce qui se fait au Puy-du-Fou, est né de ce que mes élèves du Poitou ont fait avec La jeunesse paysanne, au bord du plan d'eau de Verruyes dans la Gâtine des Deux-Sèvres et c'était une fresque étonnante, poétique et dramatique mais ce n'était pas du tout du spectacle historique. Ce que nous avons fait avec mes spectacles à grande dimension : *Ivanhoé* de Walter Scott, dans le Berry ou *Les maîtres sonneurs*, ou des Hugo comme à Fougères. En Poitou, des adeptes de Jean Lagénie, avant que je n'arrive m'installer à Poitiers, ont dit : "il paraît qu'il y a un nouveau qui arrive avec ses sons et lumières".

Ce n'était pas vrai du tout. Même ici, la manière dont j'ai monté *les Misérables* avec trois cents participants, *Notre-Dame de Paris*, des grandes fresques, d'accord, mais parlées et vécues. Ce

¹³⁴ Gilbert Prouteau (1917-2012) écrivain, poète, cinéaste et athlète français. (DB)

que font les "sons et lumières" et les spectacles historiques, c'est qu'ils utilisent la bonne volonté des gens pour leur faire porter des costumes ou tirer des instruments, des canons ou des charriots. C'est quelques fois intéressant, et c'est techniquement très au point mais cela reste de la bande *off* avec des voix de grands comédiens Français. Finalement les gens sont fiers d'avoir réalisé cela pour leur pays. C'est du chauvinisme et du nombrilisme. Qu'apprennent-ils à part une certaine discipline de spectacle ? Ils ne s'expriment pas, ils n'ont pas de travail d'expression. Pour moi c'est l'essentiel, l'expression des gens.

Quels souvenirs avez-vous des spectacles d'Henri Cordreaux ?

Cordreaux est resté un Comédien routier transformé par son expérience algérienne, transformé de nouveau par les événements de mai 68 et leur philosophie, mais il a quand même gardé son côté Comédien routiers et a été jugé comme ringard par certains professionnels. Cela dit, c'était un merveilleux artisan de théâtre, sachant tout faire, du masque à la musique de scène en direct, un merveilleux pédagogue, un merveilleux entraîneur, un homme de très grande culture aussi et qui m'a beaucoup appris. Il sait tout faire. Il est âgé¹³⁵ maintenant et ne fait plus rien par lui-même, il aide son fils avec ses merveilleuses marionnettes... Il est resté très proche du Livre vivant ; il a fait du Livre vivant avec nous. Il m'a beaucoup aidé à diriger les chœurs quand j'ai monté pour la première fois *Les misérables* de Hugo en 1962 dans le Berry, dans la forteresse de Cluis et il m'a aidé à plusieurs reprises, en Martinique aussi. Mais Cordreaux aujourd'hui est un peu décalé. Il a toujours à nous apprendre mais ce n'est pas suffisant.

Et Jean Lagénie ?

C'était un homme de très grande culture théâtrale. Il ressuscitait des chefs d'oeuvre du XVIème siècle un peu oubliés ; il était très fort là-dessus et au niveau des amateurs qu'il a dirigés, il était d'une grande conscience ; il apportait beaucoup aux comédiens, il savait leur apprendre à se découvrir et à tout trouver en eux-mêmes, ce que moi je ne sais pas faire. Je le prends tels qu'ils sont et c'est ma mise en scène qui va les mettre en valeur ou pas. Mais j'en reviens au peintre là, je fais monter des valeurs, j'en déplace d'autres pour que cela tienne. Lagénie a un art de formation du comédien tout à fait remarquable mais ses mises en scène m'ont toujours semblé dépassées. Le seul qui m'ait impressionné parmi eux, c'est Gabriel Monnet, et Rouvet au départ.

Et Hubert Gignoux ?

J'ai connu Gignoux comme professeur d'histoire du théâtre dans le seul stage que j'ai fait avec lui, il nous enseignait merveilleusement l'histoire du théâtre. Je me souviens de lui à la salle des actes au château de Marly, nous lisant *Le protéé* de Claudel et c'était prodigieux. C'est un homme de fine culture, j'ai vu ensuite certains de ses spectacles professionnels et je l'apprécie beaucoup ; c'est un homme qui compte dans la décentralisation.

Avez-vous l'impression qu'il y a une première génération d'instructeurs relativement distincte de ceux qui suivent après ou est-ce que vous diriez que ça s'est assez bien transmis, j'allais dire de pères en fils, de CTP en CTP....

Jusqu'en 1965 environ.

¹³⁵ Henri Cordreaux est décédé en 2003 à 90 ans. (DB)

Vous diriez jusqu'en 1965, c'est-à-dire les instructeurs ou les CTP théâtre comme Sonnendrücker ou d'autres...

Sonnendrücker, c'est moi qui l'ai connu le premier ; il a été formé par Jauneau plutôt que par moi mais c'est moi qui l'ai révélé pendant mon service militaire, au Prytanée de La Flèche où je montais *Le barbier de Séville* avec lui. Il était professeur d'allemand au Prytanée et c'est par moi qu'il a connu les stages et il est allé ensuite chez Jauneau.

Donc il y a transmission...

Il y a eu transmission, mais à mon avis c'est fini.

Pourquoi ?

Il y a eu transmission et il y a eu diverses écoles : l'école Jauneau ensuite, l'école Crocq, qui a eu une très grande influence sur Jacques Vingler, sur Pierre Bouchet... Monnet a eu de l'influence, Rouvet aussi, Jauneau beaucoup, moi aussi un peu au niveau du Livre vivant.

Quand est-ce que ça casse alors ?

Je ne me rends pas très bien compte parce que j'ai eu trop de travail ; j'ai toujours été pris par quatre ou cinq créations par an en moyenne, plus l'animation. J'ai été trop pris pour suivre mes collègues et tout ce mouvement, mais j'ai l'impression que ça a cassé depuis 1981, depuis qu'à Jeunesse et Sports, ils ont dévalorisé notre métier en engageant un peu n'importe qui, sans diplômes¹³⁶. Il y a eu un nouvel effort et des gens très bien ont été nommés en art dramatique. En 1990, j'étais au jury d'un concours, j'ai pu voir ses gens fantastiques comme Vincent Siano¹³⁷, qui est dans le Vaucluse, je crois. Il y a eu un effort en 1990, grâce à l'inspecteur général Gilbert Barrillon, et l'on retrouve cette filiation. Il y a des gens qui ont appris le métier avec certains d'entre nous, des anciens, mais par rapport à tout cela, nous sommes submergés à Jeunesse et Sports de spécialistes du *macintosh*, du voyage international de jeunesse, des rencontres de jeunes.

C'est le recrutement des CEPJ jeunesse ?

Oui, de 1981¹³⁸ mais ça a commencé en 1960. Il y avait à côté du bureau de Mademoiselle Guillaume, (J.2.P.F : l'éducation populaire), le bureau de Jean Riondet, et de Robert Brichet (le bureau Animation Jeunesse), qui dans les années soixante, au ministère, marque l'emprise des CEMÉA. Et dont le chef de bureau était Gillette qui est parti à ensuite à l'Unesco. Riondet l'a mis en place avec Jacques Lastennet et Jean-Claude Simon¹³⁹, maintenant inspecteurs généraux tous les deux.

Au départ, Jean-Claude Simon s'occupait surtout d'art dramatique régional à Poitiers. Ensemble, ils ont mis en place les rencontres de jeunes ruraux à Paris, les stages Connaissance de la France,

¹³⁶ Inexact : niveau licence ou équivalent (DECEP) requis... mais la mémoire... (remarque de la relectrice !)

¹³⁷ Vincent Siano, CTP recruté en 1981, spécialiste de théâtre.

¹³⁸ 1981 et 1982, recrutement massif de CTP sur titres, et non titulaires. Le 1er concours de recrutement de CEPJ a eu lieu en 1986 à la suite de la création du corps (de fonctionnaires titulaires) (DB)

¹³⁹ Jacques Lastennet a commencé sa carrière à Jeunesse et Sports comme CTP puis est devenu inspecteur en 1966... puis IG en 1985. Jean-Claude Simon a été instructeur régional à Poitiers puis inspecteur J&S en 1962... et IG en 1989. (DB)

tout ce côté "loisirs", qui a débouché sur un Secrétariat d'État aux loisirs avec Jean-Pierre Soisson¹⁴⁰ un peu après, fin des années 1960.

Les problèmes de la jeunesse évoluant, on a été un peu noyé. Le bon temps, pour l'éducation populaire, avec les spécialités théâtre, arts plastiques, musique, Livre vivant et animation rurale, a été de 1950 à 1960. En plus de mademoiselle Guillaume, on avait les directeurs départementaux qui nous accueillait, qui se compromettaient pour nous. Beaucoup plus qu'aujourd'hui. On avait beaucoup moins de moyens qu'il n'y en a aujourd'hui mais on était beaucoup plus soutenu. Après, ça s'est détérioré.

Il y a eu le ministère de la Culture et il y a eu aussi le fait que l'on a affecté les CTP en région, de plus en plus, et ça devenait trop lourd à gérer pour un bureau national ; il y avait davantage de besoins et il fallait nommer des CTP. Au près des directions régionales. Il y a eu cette évolution et cela a permis de nommer des gens bien, les élèves des instructeurs nationaux, ça été un temps encore favorable. Il y avait des gens comme Pierre Bouchet, Jacques Vingler, Paul Sonnendrücker, en Alsace (il était du pays).

Il y a eu cette période du début des années 1960 qui était encore intéressante avec une filiation et puis peu à peu, une autre génération ne reconnaissant plus de paternité et de hiérarchie même, et donc plus de courant national. Autrefois, quand je n'avais pas le temps et pas d'argent pour aller faire des stages nationaux, on venait de partout, de toute la France, dans le stage de Rouvet ou dans celui de Gignoux, de Crocq dans un coin de France quelconque qu'ils avaient choisi, et toute la famille se réunissait tous les ans et c'était formidable. Les stagiaires étaient une grande famille modelée par un homme, un esprit. Tout ça s'est déjà écrémé avec les années soixante, avec chaque petit baron dans chaque région qui a voulu être seul, être son patron.

Moi-même, j'ai quitté Paris pour être ça, plutôt qu'autre chose ; j'avais encore des passerelles inter régionales, mais Nazet lui-même n'avait plus le temps, on l'envoyait à l'Unesco faire des discours, il y avait énormément de choses. De temps en temps, il se faisait plaisir en revenant dans les Deux-Sèvres monter un Livre vivant plus ou moins réussi avec peu de moyens (parce qu'une fois qu'il avait eu l'idée, pour lui c'était réalisé, il ne voyait pas les défauts, l'idée primait). J'étais dans le Berry lors de la création du ministère de la Culture et à ce moment-là, la décentralisation s'est renforcée. En Berry, ça s'est très mal passé avec Gabriel Monnet : il est arrivé, comme directeur de la Maison de la culture de Bourges. Il a créé la Comédie de Bourges avec une troupe professionnelle, et il a monté *L'école des femmes* de Molière qu'il voulait tourner à travers tout le Berry. J'étais alors à la tête d'un mouvement régional qui s'appelait "Fêtes et jeux du Berry", un mouvement d'éducation populaire créé en 1961/1962 et je montais à l'époque *La Rabouilleuse* à Issoudun, pas loin de Bourges, à 30 kms, ainsi que *Les compagnons de tour de France* avec l'Union compagnonite de Châteauroux, les Unions compagnonites d'autres régions, les troupes amateurs de folklore de toute la région, une grande troupe populaire de 150 participants et on jouait à travers la région et même au-delà. Je suis alors allé voir Monnet, c'était normal, nous nous connaissions bien ; il a considéré très vite que nous étions au service de sa politique et que les amateurs devaient amener du public et trouver des relais pour que ceux de Bourges viennent jouer. Alors il m'a dit : "tu annonces tant de public : ici deux milles, là trois milles », j'ai répondu "oui" et il m'a demandé d'amener ces personnes pour *L'école des femmes*. J'ai alors négocié avec lui sur le lieu, sur un beau cadre qui convenait au spectacle... Dans ma politique régionale, j'avais à ce moment-là une sorte de mission régionale : j'étais en liaison avec des collectivités, avec les conseils généraux, les maires pour l'Indre et pour le Cher. J'ai travaillé un peu dans le Cher mais très peu. Et il s'est planté, il a eu 200 personnes ou 100. Je lui ai dit que c'était normal, que *L'école des femmes* n'intéressait personne, que ça faisait trop scolaire. Si j'avais proposé Molière au lieu de Georges Sand personne ne serait venu ; si je n'avais pas fait participer les gens, ils ne seraient pas venus.

¹⁴⁰ Jean-Pierre Soisson, (août 1976 - juin 1977) secrétaire d'État chargé de la Jeunesse et des Sport ; (avril 1978 - mai 1981) : ministre de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs. (DB)

Quand un acteur important d'un stage, un acteur professionnel - on a quelquefois des gens importants, connus - vient ensuite, trois mois après le stage, trois mois après la réalisation, jouer avec sa troupe, il n'y a personne, alors qu'il y a eu 10 000 personnes pendant l'été à voir le spectacle du stage et 200 ou 100 à y participer... Il n'y a eu personne et il ne pouvait pas changer ça, je n'y pouvais rien.

Alors est-ce qu'il faut que je laisse tomber mon travail pour que vous fassiez comme tout le monde ? Je crois au contraire que ce sera long, qu'il faut un travail coordonné et que c'est à vous d'adapter votre programme à notre demande, c'est nous qui sommes la base, c'est nous le public. Et c'est nous les coordonnateurs de la vie collective et c'est à l'éducation populaire de dire aux centres dramatiques : "tâchez de nous faire quelque chose qui aille dans tel sens, qui arrive au moment voulu et qui puisse s'intégrer exactement dans notre programme de l'année".

Et à ce moment-là, ça va prendre, ça va vouloir dire quelque chose et vous aurez du succès et du public. Le public en a marre, ça ne l'intéresse pas, il en a trop vu et cela lui rappelle l'école. Ça a changé depuis. Je regrette de le dire mais il faut bien se rendre aux évidences. Je ferais passer du Molière dans une soirée pendant vingt minutes sur deux heures, et c'est tout, je ne pourrais pas faire plus.

Gabriel Monnet a commencé tout de suite par Molière et *L'école des femmes*. Pourquoi ? Je ne sais pas du tout. Ce n'était même pas lui qui jouait Arnolphe. Le défaut du metteur en scène aujourd'hui, c'est de toujours vouloir se trouver par rapport aux *Caprices de Marianne* ou par rapport à *L'école des femmes* ou encore par rapport à *Dom Juan*.

Monnet venait pourtant de Jeunesse et Sports mais avait tout récusé ; ce fut la même chose pour Rouvet : au début, lorsqu'il était administrateur du TNP, il avait récusé tout et ne voulait plus connaître personne du milieu Jeunesse et Sports, ni de ses anciens collègues ni stagiaires. Il est revenu après quand il a lancé l'ATAC¹⁴¹ ?

Sur quels types d'arguments vous semblaient-ils fonder cette réfutation de Jeunesse et Sports ?

Aucun, ils ne me l'ont jamais dit et je n'étais pas le genre de gars à aller embêter ces gens-là. Puisqu'ils ne voulaient plus... Ils ne voulaient plus. J'avais autre chose à faire que d'aller leur poser des questions. Une fois Monnet est venu manger chez moi mais nous avons à peine parlé de ça.

Pourtant Gabriel Monnet déclarait que si tout était à refaire il recommencerait par les amateurs...

Oui, moi aussi de plus en plus.

N'avez-vous pas eu aussi la tentation de passer du côté de la culture professionnelle ?

Oui, bien sûr et je commence maintenant à être vieux, je ne vais pas me lancer à 68 ans. Mais j'ai toujours la tentation professionnelle. Tout d'abord, j'ai formé un tas d'acteurs qui sont devenus des professionnels et quelquefois, j'aimerais faire quelque chose avec eux.

On a souvent reproché à des CTP théâtre de faire leur oeuvre dans leur coin en dehors de tout contrôle de l'administration et de mener un peu une carrière personnelle...

¹⁴¹ ATAC : association technique pour l'action culturelle créée en 1966. (DB)

C'est possible. Je ne dis pas non. En ce qui me concerne, il faudra que j'analyse. J'ai été mal payé pendant des années, je suis payé correctement, comme un professeur certifié depuis un certain nombre d'années, j'ai une retraite correcte sans plus. J'ai tiré beaucoup d'argent de ce ministère parce que je réussissais mes exploits. Ils étaient contents et fiers, et ils m'aidaient. J'ai fait ce que je voulais à part quelques contraintes. J'ai fait ce que j'avais envie de créer, donc j'ai créé aux frais de l'État. J'ai créé avec des amateurs, et des professionnels que j'engageais pour m'aider ou pour jouer certains rôles ; j'ai créé mes textes en plus, et pour moi c'est spécial, parce que je prends Hugo, Balzac, Guéhenno... Ce ne sont pas des textes écrits pour le théâtre mais je les projette dramatiquement, et finalement à chaque fois je joue mes pièces. Je joue mes rêves, j'ai fait ce que je voulais. On pourrait me le reprocher et le reproche que je me fais, c'est de n'avoir pas été capable de diriger la création de jeunes élèves, d'accompagner leur création ; parce que c'est très difficile et très personnel à chaque fois ; je peux dire si cela me plaît ou non, donner quelques conseils et avis sur ce qu'ils font et sur ce qu'ils entreprennent.

J'ai un côté monstrueux : je prends l'exemple du festival du Livre vivant de Fougères, dix-huit saisons et dix-huit adaptations de grands textes par Michel Philippe. Sauf un découpage de Jean Nazet que j'ai repris l'an dernier, c'est toujours moi. Donc je peux effectivement dire que je me suis fait plaisir aux frais de l'État ; en même temps, je crois que j'ai formé énormément de gens, même le public, j'ai entraîné beaucoup de choses, j'ai même aidé à la formation d'acteurs connus.

Jeunesse et sports ne vous a jamais, (vous collectivement) doté d'équipement du type théâtres etc. de salles de spectacle dans les CREPS. Pourquoi ? Est-ce que c'était dès le début qu'il fallait jouer dans les communes, sur les places de village ou est-ce que vous avez souffert de ne pas avoir d'équipements culturels au sein de Jeunesse et Sports, est-ce que cette question a été évoquée ?

D'une part on en a souffert, d'autre part, on ne voulait pas être enfermés dans un CREPS parce que la vie dans un CREPS est à dominante sportive, avec des couchers tôt alors que nous étions des couche-tard. Il y avait donc incompatibilité d'humeur totale entre nos stages de réalisation et la vie des CREPS. Au début, vers 1952, tous les stages de réalisation duraient quinze jours à trois semaines au maximum, avec au moins huit jours obligatoires dans un CREPS. Si on allait dans les Hautes-Pyrénées faire un stage, il fallait d'abord passer huit jours au CREPS de Toulouse, ou au CREPS de Boulouris pour Charleval (Bouches-du-Rhône). Enfin, c'était au départ une sorte d'antipathie évidente de la part des CTP comme des stagiaires vis à vis des CREPS. Il n'était pas possible de s'entendre avec ces gens-là.

Ensuite dans les années 1960, à Poitiers où j'ai joué un rôle important dans le développement du Poitou-Charentes de cette époque-là, la direction régionale m'a demandé de m'occuper de la mise en place d'une salle au CREPS de Boivre¹⁴² et de travailler avec l'architecte qui était chargé de ce projet. J'ai travaillé avec Jean-Pierre Pottier¹⁴³ qui était à l'époque mon bras droit et on a énormément travaillé sur cet équipement, sur son profil qui était une sorte de théâtre en rond, périphérique. Ça n'a pas abouti et n'a pas été achevé. J'ai exprimé ma colère là-dessus, sur l'échec : on vous appelle et ensuite on ne tient pas compte de ce qu'on dit et on continue à vous ignorer sans qu'on s'en aperçoive, ça été un ratage. C'est dommage, parce qu'avoir un instrument, un laboratoire pour essayer sur une région, c'est intéressant. J'ai toujours eu besoin d'un lieu de création, de recherches, d'un laboratoire, c'est vrai, puis finalement on l'a rarement eu. Je l'ai eu à Fougères et ça a encore raté, parce que l'aspect diffusion culturelle l'a emporté sur l'aspect lieu de création et laboratoire.

¹⁴² Le CREPS de Poitiers est installé au château de Boivre (commune de Vouneuil-sous-Biard) tout près de Poitiers. (DB)

¹⁴³ Jean-Pierre Pottier, CTP art dramatique. Réf. note n°14

Ça vous a obligé à aller faire votre nid, un peu comme les coucous, dans les théâtres, dans les associations, dans les équipements, dans les foyers ruraux, dans les Maisons de jeunes... ou en plein air ?

En plein air, sur la place du village, c'est pour ça que nous avons beaucoup de plein air. Nous avons été les pionniers dans ce domaine je pense, dans les années 1950, avec une évolution quant à l'enracinement, mais pas une évolution quant au choix du type de lieu. Ça n'a jamais été dans un théâtre, sauf chez Antonetti qui n'aimait pas beaucoup le plein air. Il aimait bien pour la voix et le travail vocal...

Jean Nazet parlait "des grandes manœuvres d'été de l'éducation populaire", et il avait raison. Il fallait trouver un public neuf, faire évoluer le public et pour mettre les stagiaires aussi en position responsable vis à vis d'un public et ne pas travailler dans l'abstrait.

Les stages de réalisation, c'est vraiment ce que la Jeunesse et les Sports, au niveau de l'éducation populaire, a fait de mieux. Ça été quelque chose de très important et de connu, réputé d'où sont sortis de très nombreux animateurs, ou comédiens participant de la vie théâtrale professionnelle d'aujourd'hui, où des collectivités locales ou départementales, ou régionales ont pris goût à certaines activités festivières dans le domaine du théâtre et d'autres domaines et ont lancé des festivals. Les troupes professionnelles sont ensuite venues aussi en même temps que nous avec Avignon. Parce qu'Avignon au départ n'était rien et Vilar a eu un mérite et un courage extraordinaires. Ce n'est pas l'Avignon que l'on connaît aujourd'hui ou que l'on a connu au moment de sa gloire. La première année de Vilar à Avignon, c'était un pari gigantesque et dans de très grandes difficultés. Les stages de réalisation sont l'outil n°1 du ministère Jeunesse et Sports.

Il n'y a pas que ça bien sûr, mais c'est surtout ça. Parce que l'aide, la tutelle, le conseil étaient liés entre deux stages de réalisation ; mais ce n'est rien à côté de l'efficacité d'un stage de réalisation qui plonge, arbitrairement pendant un mois, une quarantaine de personnes à la réalisation de A à Z d'un spectacle qui va être présenté au public dans toute sa complexité. C'est vraiment une aventure hors du milieu de vie habituel, traditionnel, coupé même des grandes villes, si possible ; pendant un mois, vingt-quatre heures sur vingt-quatre, on est plongé dans une réalisation et une création en même temps, c'est très important me semble-t-il et ça me paraît être la référence n°1 ; beaucoup de gens ne comprennent plus la règle des stages, leur diminution, le manque de moyens.

C'est un laboratoire pédagogique et je le dis depuis longtemps, les amateurs sont plus libres que les professionnels pour inventer parce qu'ils n'ont pas les mêmes contraintes économiques ; s'ils échouent c'est moins grave que les professionnels dont la vie est suspendue au succès. Ils sont donc quelquefois obligés de choisir une oeuvre dont on sait qu'elle va marcher à peu près, plutôt que se risquer à une oeuvre nouvelle, de style nouveau, faire une recherche de laboratoire qui risque de connaître plus sûrement l'échec que le succès. Les amateurs sont en cela des gens privilégiés, je leur ai toujours dit. Ensuite, les stages de réalisation sont des moments tout à fait privilégiés parce qu'ils peuvent encore prendre des risques plus grands, parce qu'ils sont coupés même des contingences du théâtre amateur normal. Le théâtre amateur normal, local est lié à des contingences locales.

On ne peut pas, quand on vit dans son pays, innover sur scène au point de choquer les mœurs et d'être la réprobation de la collectivité. Pendant un stage d'art dramatique, éphémère, on peut être un roi et tout inventer ; on peut créer à peu près ce que l'on veut. Il y a eu des contraintes et des censures au début. Monnet a été victime d'une censure au sujet des *Coréens* de Vinaver. C'est le seul. Il y avait des autocensures quelquefois, on aurait bien aimé mais on n'osait pas, parce qu'on était quand même l'Éducation nationale, la Jeunesse et les Sports. Mais pour qui voulait bien se lancer, on n'avait pas tellement de contraintes. Les contraintes sont venues peut-

être, pour moi, dans une autre période plus récente où j'ai voulu que ces stages ne soient qu'un temps dans la vie d'une collectivité et là, évidemment, à nouveau il fallait faire attention, tenir compte, non pas du goût mais de certaines règles morales, ne pas être austère, ne pas trop choquer certains groupes mais quand même, d'une manière générale, on est très libre. J'ai un rôle d'éducateur, je vais transformer la vie peu à peu.

Ce qui m'ennuie, c'est de voir tous les élèves des écoles de formation d'animateurs sociaux et culturels qui ressortent leur petit "Boal" tout le temps. Ils copient quelques lignes sans avoir rien compris et c'est effrayant... Ils n'ont rien compris aux problèmes historiques de Boal. Cela m'agace un peu.

Je reviendrai sur la notion d'animation dont on n'a pas encore parlé, parce que là justement, moi, c'est mon problème.

Quand j'ai monté *Les compagnons du tour de France*, un roman de Georges Sand, j'étais dans le travail réussi de Boal. Oui, et ils sont tous venus : trois familles, Trois devoirs, sur une chaîne de l'alliance...

Dans un stage de réalisation, le spectacle final est inévitable ?

C'est le but. Cela dure environ un mois ou trois semaines depuis les années 1950, quelle que soit l'évolution. Une fois, cela n'a duré que huit jours, parce que j'avais des problèmes de santé. On réalise un spectacle, ou plusieurs spectacles, en plus des animations. Il y a eu à mon avis une évolution dans l'histoire et dans les stages de réalisation. Ils ont d'abord été un moment dans un cursus de formation d'animateurs, de metteurs en scène du théâtre amateur ou de comédiens amateurs. Après les stages d'initiation successifs, on convoquait les meilleurs stagiaires qui semblaient avoir des capacités à s'adapter à un stage d'organisation, à ce stage de réalisation. On avait un public qui payait son stage, qui était généralement un public d'enseignants ou d'étudiants, parce dans les années cinquante, ils avaient envie d'apprendre. Ils étaient responsables de troupes d'amateurs et ils avaient envie de se perfectionner. Ils venaient donc apprendre un perfectionnement, dans les stages d'initiation à Pâques et dans les stages de réalisation l'été. Ensuite, il y avait quelquefois les stages de perfectionnement sur l'articulation, sur la diction, sur la mise en scène, sur les éclairages... Les stages de réalisation étaient un grand moment où les instructeurs d'art dramatique et d'arts plastiques s'intéressaient à la décoration théâtrale, aux costumes, aux musiques de scène, quelquefois aussi, à la radio avec Barthès, pour l'animation du lieu de stage, pour des émissions radiophoniques en direct.

Il y avait aussi un concours d'instructeurs, qui rassemblait les stagiaires dans une grande aventure de réalisation. Le caractère de ce stage était que la vie collective y était très importante, très intense.

Le stage se déroulait généralement, ou dans un CREPS, ou dans un Centre d'éducation populaire comme Phalempin ou Romagne, autrefois en Poitou et qui a été fermé. Avant les CREPS donc, dans les Centres d'éducation populaire ou dans une petite ville moyenne, comme Figeac pour Lagénie, ou dans une ville, comme Semur-en-Auxois pour Jauneau, ou pour Nazet et moi, et en général beaucoup de petites villes et villes moyennes, communes, gros villages, généralement en milieu rural au départ. Quelquefois même en plein champ, dans la nature, dans un beau lieu, comme dans un château près d'une ville. Là, les stagiaires étaient déconnectés, ce qui n'était pas le cas à Marly où les gens voulaient tout le temps aller à Paris : les stages internationaux, l'université d'été par exemple... l'attrance de Paris est terrible et le soir pour les tenir, il n'y avait pas moyen. Dès le départ, ces stages ont été implantés dans des lieux retirés et un peu secrets, pour lutter contre tout contact. C'est un peu le retour aux sources du théâtre de Jacques Copeau avec "Les copiaux" en Bourgogne. Au départ, c'est cette école là pour les stages de réalisation. C'était l'influence des "copiaux" de Jacques Copeau. C'était Gignoux à

Terrenoire, c'était Romagne, c'était la Lorelei, un grand camp de jeunesse. Très peu de stages urbains à l'époque.

Ces stagiaires formaient une troupe éphémère d'un mois. Des gens qui venaient de tous les coins de France, généralement des enseignants, ou étudiants et animateurs de groupes de théâtre amateur, ruraux ou autres. Il y avait cinquante stagiaires en moyenne. Peu d'animateurs de jeunes, dans un premier temps, ce n'était pas le premier lot. Après il y en a eu. Cela a duré de 1947 à 1955 en gros. Cette formule-là s'est prolongée, bien sûr, et elle est encore vivante pour certains d'entre nous.

Ensuite, les années 1950 à 1970 marquent une deuxième étape qui commence dès les années cinquante et qui, progressivement s'intensifie jusqu'à 1970. C'est ce que Jean Nazet appelait "les grandes manœuvres d'été", qui sont liées cette fois, à un environnement choisi. Alors qu'au départ, les premiers stages étaient liés à un lieu. C'était intéressant au niveau scénographique peut-être, et avec un hébergement possible. Cette fois "les grandes manœuvres" sont liées à l'environnement, en fonction d'une volonté d'un directeur départemental de la jeunesse et des sports, de l'inspecteur de l'éducation populaire et de la jeunesse, d'un maire, ou d'un stagiaire qui attire toute l'équipe chez lui, etc. Ou bien liées à un environnement en fonction d'un événement à créer, par exemple l'anniversaire d'un grand écrivain dans une région, etc.

Nazet a lancé "les grandes manœuvres d'été" ; il s'agit toujours de formation, avec le même effectif, le même genre de stagiaires, mais, en plus, il y a une notion d'animation. Les stagiaires sont considérés, par nous, comme des animateurs de population et de groupes locaux, qui peuvent être intégrés progressivement à un stage de réalisation, sans se déplacer, tout en étant chez eux. Le stage garde son autonomie de créations, d'objectifs et de méthodes, mais on commence à s'intégrer à un milieu, à un environnement. Au début des "grandes manœuvres" on commence par parcourir les villes et par voir les lieux possibles, en fonction des thèmes que l'on a retenus et qui sont choisis pour le stage, de l'oeuvre ou des oeuvres choisies, des formes de représentations qu'on ambitionne. Avec les stagiaires, on découvre le lieu, le village ou la ville, et on finit par choisir un lieu par rapport à ce qu'il nous apporte, à ses contraintes. C'est aussi une éducation du stagiaire, de l'animateur, et en même temps, c'est une intégration de l'animateur au milieu. C'est une intégration qui est en liaison avec le milieu, avec la collectivité aussi, avec les villages, les petites villes ou les écoles d'agriculture... Les stagiaires deviennent des animateurs et apprennent là le respect de l'autre. Dans ces années-là, on n'était moins libéré qu'on ne l'est aujourd'hui, et ils étaient un peu là autant pour se libérer de toutes les contraintes habituelles que pour apprendre le théâtre. Là, on remplace le stagiaire en fonction de l'animation de la collectivité devant laquelle et avec laquelle on travaille ; les répétitions sont publiques.

Toujours ?

Oui, pour Monnet, à Peyrehorade dès 1955, *Dom Juan*, les répétitions sont publiques ; ce qui fait que dans la mise en scène de Gabriel, Sganarelle sort dans le public au milieu de la salle ; c'était en plein air dans un château, dans l'allée centrale, et il crie ; et je me souviens, il y avait une femme assez forte, à laquelle le public a demandé de s'écarter parce qu'il avait suivi les répétitions et qu'il savait qu'il allait sortir par là. C'est cet effort qui est fait pour les répétitions publiques, la présentation du stage... en arrivant, on va au monument aux morts porter une gerbe ; chaque stage commençait par ça. Je trouve cela drôle aujourd'hui.

Donc c'est important, cette notion nouvelle de nos grandes manœuvres d'été, qui ont toujours le même but, mais qui restent limitées dans le temps. Chaque année, c'est un lieu différent, une région différente, nous ne sommes pas abonnés à une région, à un pays, on cherche au contraire à travers la France à multiplier ce genre d'expériences, ces grandes manœuvres, ces stages de réalisation liés aux temps forts et à la vie de la collectivité. La vie collective du stage s'enrichit même des contraintes.

C'est-à-dire que le rapport à la population devient aussi important que le stage lui-même...

Oui, aussi important, dès les années 1955, 1956.

Maintenant je ne le présente plus, ceux qui viennent chez moi savent ce que je fais. Une fille un jour m'a dit qu'elle avait été très déçue par le stage et moi j'étais déçu aussi de ce que je ne pouvais lui apporter effectivement ce qu'elle attendait, je sentais bien ce qu'elle venait chercher et je ne pouvais pas le lui donner dans le contexte que j'animais, parce que je n'avais pas le temps de faire avec elle le travail qu'elle me demandait. Elle m'a écrit trois mois après qu'elle avait bien compris et qu'elle avait réfléchi et elle me disait que, finalement, je m'intéressais plus au public qu'aux comédiens. Je lui ai répondu que c'était vrai. On essaie de leur faire partager notre enthousiasme, pour que ça passe, pour qu'il se passe quelque chose avec le public. Cette notion de public, c'est important aussi. Dès le départ, on les prévient et en troisième étape, ça va plus loin, c'est-à-dire que les stagiaires sont là comme appoint s'il n'y a personne d'autre. Nous n'avons plus besoin de stagiaires. C'est la population qui fait les stages permanents pour moi.

Troisième étape, à partir des années 1959-1960, pour d'autres, je crois que ça évolue aussi. Pour moi, depuis longtemps, ces grandes manœuvres ne me suffisaient plus, il me fallait un enracinement. Les stages de réalisation, pour moi, depuis 1960 au moins, sont devenus les temps forts d'une animation locale ou régionale continue. Temps forts pour lesquels j'ai besoin de stagiaires extérieurs ou de professionnels qui viennent en renfort, ou d'artistes différents, d'autres disciplines, qui viennent également participer à notre travail, et ça débouche sur l'événement de la saison au niveau local, ou sur le festival. Ça devient le festival de Cluis dans l'Indre, ça devient le festival de Fougères en Bretagne ou des événements.

L'origine, là où j'ai tout compris, ça a été le cent-cinquantième anniversaire de la naissance de George Sand, où mon collègue Pierre Panis qui était spécialiste du folklore berrichon et instructeur national de folklore depuis le début, invite Nazet et moi à venir en Berry pour célébrer cet anniversaire ; c'était en 1954. C'est là où j'ai fait connaissance de tous les groupes folkloriques du Berry, et où Nazet m'a dit de monter *Les Maîtres sonneurs* : "voici le découpage, vous le montez avec tous les groupes folkloriques du Berry", troupes qui étaient distants les uns des autres de cinquante kilomètres, qui ne pouvaient pas se voir, qui étaient rivaux, jaloux... Quand je suis revenu deux ans après, avec une compagnie professionnelle de démonstration, qui s'appelait La Compagnie nationale du Livre vivant, avec un spectacle tiré du roman de littérature sportive d'Yves Gibeau¹⁴⁴, *La ligne droite*, — que je jouais en théâtre en rond, il fallait le faire ! — j'ai rencontré les anciens du pays qui avaient participé deux ans avant, et ils m'ont demandé. Trois ans avaient passé et cela avait marqué. On a recommencé le même spectacle avec d'autres personnes du pays, en 1957 et en 1958, et nous avons eu des milliers de personnes. Là, j'ai compris qu'il fallait faire sortir les gens de leurs habitudes pour qu'ils ne se regardent pas le nombril ; il faut les amener à autre chose, et pour cela, il faut être tout le temps avec eux et ne pas les lâcher. Il faut que les temps de réalisation soient des temps forts dans l'année. Mais à longueur d'année, il faut travailler avec les groupes, les faire évoluer dans leur répertoire, dans leurs approches culturelles, dans leurs échanges entre eux. J'habitais toujours Paris mais je me suis beaucoup installé dans le Berry, parce que j'y travaillais beaucoup.

C'est une méthode que j'ai reprise un peu partout, en Martinique, c'était un peu à part, quoique j'ai fait aussi ce travail en Martinique tout en étant chargé de mission pour la culture et organisant les diffusions et les structures ; et j'ai quand même créé un Livre vivant dans les ruines de la cathédrale de Saint-Pierre qui avait été détruite par le volcan de la Montagne Pelée

¹⁴⁴ Yves Gibeau : journaliste, écrivain. (DB)

en 1902 et c'était quelque chose de très fort qui a failli me faire pendre au premier bananier, parce que le préfet était furieux : j'avais dit des choses grâce à Brecht et à Salvat Etchart¹⁴⁵, un écrivain fabuleux qui avait décrit le monde tel qu'il est sur cette époque, là-bas, en Martinique. Mais j'ai toujours continué ce genre de travail, avec des animateurs qui venaient de toute la Martinique, et la population locale, à intégrer tout en fonction d'un événement.

L'événement, pour moi, est important. Le cent-cinquantième anniversaire de George Sand a déclenché un mouvement qui a duré et qui dure encore. C'est un des pays les plus dynamiques et inventifs au niveau des célébrations théâtrales populaires, qu'il s'agisse de Livre vivant de théâtre, de son et lumière, de spectacles historiques ou folkloriques ; il y a eu une dimension populaire et une participation intense qui a été atteinte là-bas et que je n'ai trouvé nulle part ailleurs. Avec des évolutions, quelquefois mauvaises, mais peu importe, il se passe des choses. Ça a donné une création, cet événement a permis de créer beaucoup de choses.

À côté, il y avait à La-Châtre, à cinq kilomètres de la *Place de Nohant*, du château de George Sand, des fêtes où Nazet, Jauneau, Malartre¹⁴⁶, Danièle Gautier étaient là et où ils ont fait un tas de choses de l'ordre du spectacle qui ont été importantes dans l'événement mais qui n'ont pas imprégné le pays comme *Les maîtres sonneurs* ou *La place de Nohant*, qui a donné naissance à tout le reste.

Ce temps fort d'animation locale ou régionale peut avoir une influence au niveau de la petite région, du pays, du département, ou être interdépartemental ou régional, c'est ce qui s'est passé quand j'ai travaillé en Poitou notamment, au niveau régional. Alors, la priorité est aux acteurs locaux, aux thèmes locaux.

Ce métier a permis de révéler des acteurs du peuple très puissants, qu'on ne soupçonnait pas. J'en ai connu trois ou quatre dans ma vie, qui étaient des acteurs amateurs, qui étaient d'une trempe exceptionnelle et qui valaient les plus grands comédiens. Il y en a un qui est mort et l'autre qui est à Fougères, qui était un employé de quincaillerie et qui est à la retraite maintenant. Il aurait été pris à quinze ou dix-sept ans au conservatoire, il aurait été au Français, il aurait pu faire une carrière exceptionnelle. Il y en avait un autre, un tailleur de pierre, marbrier funéraire dans le Berry, qui était aussi un comédien prodigieux. Il y a eu des jeunes femmes que j'ai formées et qui sont devenues des professionnelles.

Ça me donnait des acteurs du peuple qui m'intéressaient, des groupes originaux et puissants quelquefois, ayant une certaine force de groupe par exemple, les joyeux joueurs de bigophone¹⁴⁷ devenant les luthiers des *Maîtres sonneurs*. Leur passion du bigophone a disparu et ensuite ils sont devenus les fervents des festivals populaires où ils s'exprimaient bien, dans tous les rôles, notamment quand on a monté le 93 de Victor Hugo, puis *Notre-Dame de Paris*.

Ensuite, nous avons eu des contraintes, mais avec des moyens plus importants, parce que, obligatoirement, les élus locaux et départementaux, du conseil régional ou départemental s'intéressent à nous pour le tourisme d'été, ce qui fait qu'ils nous donnent plus facilement des subventions. Ce ne sont plus les grandes manœuvres éphémères, c'est l'enracinement et donc ces temps forts de l'animation locale que l'on prépare et où on commence le travail en faisant des travaux annexes sur le thème, où les troupes amateurs vont jouer.

Si c'est une année où je monte *Manon Lescaut*, ça va être sur le théâtre du XVIIIème siècle et sur les arts plastiques du XVIIIème siècle. Il y avait dans ces années-là, quand j'ai lancé ces temps forts, tout un travail culturel en profondeur avec les sociétés, les associations, avec le peuple, les écoles, avec tout le monde. Mais avec moins de stagiaires nationaux et régionaux. C'était très intéressant, car les étudiants ont commencé à rentrer dans le jeu, s'embêtant dans

¹⁴⁵ Hypothèse : s'agit-il de Salvat Etchart ? Non originaire de Martinique mais installé dans l'île avant de s'exiler au Canada. (DB)

¹⁴⁶ André Malartre, instructeur d'art dramatique dans l'académie de Caen. (DB)

¹⁴⁷ Instrument populaire de musique inventé par un certain Bigot, sorte de mirliton en carton ou métal, facile à jouer. (DB)

leur univers un peu concentrationnaire des cités universitaires, à la porte de la grande ville ancienne. Par exemple au théâtre universitaire de Poitiers, je les ai vraiment mobilisés et transformés en animateurs de milieu rural, pour venir m'aider à faire tous ces stages. Ils se saoulaient facilement, mangeaient des omelettes au jambon, allaient à la barrique de cidre du Père Marcel, c'était Rabelais, c'était formidable et en même temps, j'ai même réussi à faire faire à l'époque par Guy Scarpetta¹⁴⁸, une conférence sur Francis Ponge, devant un public médusé de paysans. Heureusement qu'il y avait la chèvre dans les textes, mais ça planait un peu trop haut pour le public que j'avais. Ils sont quand même venus écouter pendant plus d'une heure. Pour arriver à ça, ça veut dire qu'il y avait un rapport entre mes équipes d'étudiants et le public rural qui était établi par autre chose que les marchés. C'est ça qui m'intéresse.

Donc, je ne croyais plus aux stages de réalisation, je commençais à tourner le dos de plus en plus au théâtre amateur, avec ses prétentions comme singer l'UFOLÉA, avec lequel je n'ai jamais été d'accord, ni avec ces gens-là, une caricature du théâtre professionnel de la décentralisation, en moins bien ; vraiment ça ne vaut rien. Je commençais donc à en avoir plein le dos de tout cela et ce que je faisais me passionnait beaucoup plus. C'est pour cela que j'étais très mal vu de beaucoup de gens dans le milieu du théâtral professionnel et plutôt amateur. Dans le théâtre amateur, on se prend tout à coup pour quelqu'un mais on ne passe pas professionnel parce qu'on a une famille et un métier et que ça représente une trop grande aventure. Ils sont malheureux finalement. Alors que moi, je faisais un travail tout à fait inverse, il n'y avait aucun cabotinage, au contraire je luttais contre tout ce cabotinage.

Donc, moins de stagiaires régionaux ou nationaux, mais quand même quelques-uns toujours, heureusement, parce qu'il n'y a pas toujours ce que l'on veut sur place. Ce n'est pas forcément le stagiaire ou le professionnel qu'on engage pour participer à un stage qui va avoir le grand rôle. Il va avoir le rôle qui manque et pour lequel il n'y a personne, mais si dans mes "Livres vivants", il y a la rencontre d'un homme ou d'une femme qui colle au personnage de l'auteur et pour lequel le rôle n'est pas trop lourd et possible, ce sera lui qui l'aura en priorité.

Pour la vie du groupe, c'est important, sinon il y a un rejet. Il y avait même un rejet de stagiaires pendant très longtemps. Et ce qui a un peu tué pour plusieurs années, le festival de Cluis, dans les ruines de la forteresse, qui marchait bien pourtant, ça a été le stage *Ivanhoé*, dans lequel il y avait à la fois des stagiaires allemands, l'École nationale d'art dramatique d'Alger avec Cordreaux, des stagiaires de toute la France, et c'était le sixième spectacle.

Après avoir été presque seul, j'ai brusquement parachuté tous ces stagiaires, et cela a donné une sorte de phénomène de rejet. En plus des problèmes algériens, (c'était après la guerre d'Algérie), au 14 juillet, et il a fallu que la gendarmerie soit là à cause des bagarres entre anciens Africains du Nord et stagiaires Algériens.

Il y a donc eu une sorte de rejet, et les stagiaires ne s'en rendent souvent pas compte. Il ne faut pas qu'ils soient trop nombreux. Ils sont vite jugés par les gens qui travaillaient à longueur d'année avec moi, comme avec d'autres, dans les années 1960, parce que ceux-ci étaient exigeants, puisqu'on était exigeant avec eux, et ils le devenaient vis-à-vis d'un stagiaire ou d'un professionnel qui connaissait mal son métier ou qui négligeait son costume, après avoir joué. Par contre, nous avons eu des progrès continus et des ressourcements continus des participants locaux, une évolution de ces participants locaux. La répercussion locale est plus forte, même au niveau régional, mais il y a un danger qui est la vanité, le nombrilisme, c'est-à-dire que, de troupe d'amateurs qui a du succès dans son pays, ils se prennent vite eux aussi pour le centre du monde. Alors, il faut casser cela à nouveau et la formule intéressante est d'emmener une partie d'entre eux faire d'autres expériences similaires ailleurs. Pour que là, ils soient comme des stagiaires, mais avec un autre regard que les stagiaires et qu'ils échangent entre groupes leurs

¹⁴⁸ Guy Scarpetta, essayiste et romancier. (DB)

expériences dans plusieurs coins de France. À chaque fois, cela a été intéressant. Ça a remis les choses à leur place. Voilà ce que je peux dire des trois temps du stage de réalisation.

Cela ne suppose-t-il pas que vous soyez implanté quelque part et que vous n'en bougiez pas ?

Oui, c'est la troisième épreuve.

- La première était le stage de réalisation pur et dur : la collectivité dans laquelle cela se passait et où cela se passait, on s'en moquait.

- La deuxième épreuve - les grandes manœuvres - nous branchait sur les collectivités pour avoir un public et pour voir ses réactions, pour l'aider et aider le pays à évoluer ; on partait et on ne revenait pas.

- Et, troisième temps, c'est le temps fort de la collectivité, où l'on s'installe, collectivité qui peut être assez large, régionale, où la presse régionale joue le jeu, la radio, la télévision. Ce troisième temps est le rapport à une population réelle concrète. Et plus qu'au public, c'est vrai.

À travers ce ministère de la Jeunesse et des Sports, vous semblez vous donner une mission de développement local ?

Oui, mais le ministère l'a reconnue puisque j'ai eu le plaisir de le lire ensuite dans les circulaires des stages des années 1980 ; d'ailleurs ça a commencé vers 1970. Les consignes très strictes du ministère aux directeurs régionaux qui demandaient l'inscription de stages de réalisation, étaient que les chefs de stage, qui sont fonctionnaires techniques et pédagogiques de Jeunesse et Sports, s'appuient bien sur les collectivités. C'était reconnu comme une nécessité pour avoir un stage de réalisation. Je parle de la municipalité, des associations locales, du pouvoir local, de toutes les structures locales. C'est très recommandé dans les circulaires envoyées aux directeurs régionaux. D'abord cela permettait au ministère d'avoir beaucoup plus de stages à travers la France et de payer beaucoup moins pour chacun, parce qu'il y avait des concours financiers locaux. Mais, en plus, les inspecteurs généraux qui inspectaient les stages avaient noté l'impact de cette formule sur la population. Ce sont des gens comme les inspecteurs généraux Paul Gervais ou Lucien de Somer d'Assenoy, qui sont depuis partis à la retraite, qui ont, dans les années soixante-dix, réorienté cette politique et le ministère a insisté sur cet indispensable condition d'avoir un substrat, un point d'ancrage. Je pense que c'est positif pour un élu, pour une municipalité, parce que cela amène une possibilité de sortir du train-train quotidien.

Pourtant c'est moins spectaculaire que les actions du ministère de la Culture par exemple... ?

C'est plus spectaculaire ! Quelles sont les actions du ministère de la Culture ? Les "Arts au soleil"¹⁴⁹ Ce qui se fait à longueur d'année au Centre culturel plus un feu d'artifice au début de l'été ? On dépense une fortune sur trois jours pour faire venir le trio Esperança¹⁵⁰ !

Vous ne concevez pas votre travail comme nécessairement la formation du public ?

Non, pas du tout.

Toutes les études montrent qu'il n'y a pas de lien entre les amateurs de théâtre et la fréquentation du théâtre public ou du théâtre professionnel...

¹⁴⁹ Initiative du ministère de la Culture (1990 ?) (DB)

¹⁵⁰ Trio Esperança : groupe de trois chanteuses brésiliennes qui ont accompagné nombre d'enregistrements de chanteurs de variété. (DB)

C'est exact. Même pour les spectacles de théâtre qui viennent à Fougères, il n'est pas certain que de bons amateurs qui se sont donnés plusieurs mois à un travail et qui ont fait dix-huit festivals depuis 1977, il n'est pas certain qu'ils aillent voir ces spectacles, même si c'est quelqu'un de professionnel qui a joué avec eux chez nous, qui vient jouer à Rennes, ici. Ils sont bornés, c'est effrayant et catastrophique de voir ça mais je n'y peux rien. Je les incite plus ou moins mais je ne comprends pas. Je connais ça partout, le succès que nous obtenons n'y change rien...

Les gens qui aiment le théâtre amateur ont du mal dans le Livre vivant parce qu'ils sont moins mis en valeur que dans une pièce de théâtre. L'acteur est frustré par rapport à la construction d'un personnage qu'il n'y a pas dans le Livre vivant. Ils font donc un effort et je les viole déjà pour qu'ils fassent un travail beaucoup plus altruiste et collectif. Je les amène à une autre dimension et, malgré cela, ils n'ont pas envie d'aller voir du théâtre. Il faut dire que, quelquefois, ce sont des gens qui sont très pris, puisqu'ils font beaucoup de choses, qu'ils sont actifs, mais, en général, ils ne vont pas suffisamment voir ce qu'il y a. C'est curieux, mais j'ai connu ça partout, en Berry comme ici. Ce qui veut dire qu'il faut donner beaucoup plus de moyens pour multiplier les expériences de notre genre, ce qui n'est pas le cas actuellement, pour que l'approche du théâtre et de la culture vivante soit faite par ce canal-là, sinon elle ne se fera jamais, parce que c'est toujours le même public qui va au théâtre. Le public qui va au théâtre ne fait pas de théâtre.

Vous êtes nombreux à utiliser la notion de culture vivante ; pour vous, la culture vivante, c'est le fait de la faire, de la pratiquer...

Vivante, c'est intégrer le public, au moins d'une façon ou d'une autre, en partie, plus ou moins, à la création de l'événement théâtral, ou littéraire, ou culturel.

Cela vous paraît une démarche pédagogique que l'on peut adapter à la question des quartiers...

Oui, mais j'ai pensé que ce que je faisais là - parce que je commence à faiblir maintenant et il n'y a plus personne pour me remplacer- le seul qui en aurait été capable était Jean-Pierre Pottier, et maintenant il est DRAC. Je n'ai plus personne pour faire ce travail. J'ai formé des gens et il y en aurait qui pourraient me remplacer mais il n'y a pas de poste, on ne les nomme pas. Je n'ai plus la force mais j'aurais voulu.

J'ai écrit à Bernard Tapie quand il était ministre de la Ville et je n'ai pas reçu de réponse, sauf d'une déléguée à la ville, je crois bien. C'était juste avant qu'il ne parte, en février dernier et un mois après, il était balancé. Ça me préoccupe, *Les misérables* de Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, la cour des miracles, c'est l'exclusion par excellence ! Jouons avec tout le monde *Les misérables* à Montfermeil. À chaque fois que j'ai monté *Les misérables*, ça a été un succès énorme, avec trois-cents participants, dix-mille spectateurs. *Le summum* a été à Fougères. La façon dont je les ai montés, l'engouement du public, même sous la pluie. Ça partait du jardin public et ça allait jusqu'au château. *Notre-Dame de Paris*, même chose. Alors je veux bien y aller mais pas seul, pas sans moyens, je veux des animateurs de terrain, je ne veux pas me faire agresser à mon âge. Je veux bien que l'on forme des animateurs, qu'ils viennent se former à mon stage, j'ai formé l'équipe qui a fait le film¹⁵¹.

Des expériences m'ont prouvé que c'était possible, que ces méthodes du Livre vivant et d'animation de collectivités étaient immédiatement répercutés sur les grands ensembles et dans la jeunesse en difficulté, à condition qu'on y mette les moyens, c'est-à-dire qu'on me donne

¹⁵¹ Notre-Dame de Paris, film de Jean Delannoy (1956). (DB)

des stagiaires à former ou que j'amène des équipes, mais qui soient relayées par des animateurs de la base. Je n'ai jamais eu d'échos à cela. Cette année je monte *La vouivre* et *Le chant des sirènes* à travers la littérature, d'Homère à Marcel Aymé. *La vouivre* est montée sur un plan d'eau qui se trouve dans un quartier en développement à l'orée de la forêt de Fougères. Ce n'est pas les Minguettes, mais on va avoir du mal.

Je l'ai dit et redit à André Henri, à Roger Bambuck du temps où il était là et à Tapie à la Ville. J'ai travaillé à Sceaux avant la Martinique. En Martinique, j'ai eu des problèmes aussi. J'ai tenu tête tout seul à une émeute mémorable en Martinique, 200 mètres carrés de plateau, réduit à tout à coup à un mouchoir de poche et j'ai assuré le spectacle jusqu'au bout. Les policiers sont venus me demander d'arrêter dans les cinq minutes qui suivaient parce qu'il y en avait mille-cinq cents personnes qui arrivaient et ils ne pouvaient pas les retenir. Ils avaient déjà dix gendarmes à l'hôpital et les gens menaçaient dans les cinq minutes de franchir le dernier barrage. Parce qu'il n'y avait pas de place. Il y avait quinze-cents spectateurs assis sur nos tribunes, c'était la dernière de notre spectacle, c'était plein à craquer et depuis dix jours il y en avait quinze-cents tous les soirs, et le dernier soir, certains qui voulaient voir, ont envahi par l'arrière et ils sont arrivés peu à peu sur scène. J'ai dit au commissaire de police que si j'arrêtais, ceux qui étaient là, ils allaient casser tout le matériel, du coup je leur ai demandé de protéger la sono. Il y avait des grappes humaines sur les baffles.

C'était un show, où il y avait un tas de choses, avec des poèmes de Césaire, il y avait des voiles de bateau extraordinaires avec des projections, puis il y avait des théâtres d'ombre, plein de textes, des combats de boxe, de la musique. Il y avait les deux grands orchestres rivaux. Tout ça étant payant mais n'était pas cher. Dominique Martial, qui est antillais de Fort-de-France et qui devait clôturer la chanson du spectacle n'avait plus un poil de sec ! Je ne sais pas comment j'ai fait, j'ai eu une inspiration sans le savoir ; j'ai sorti ma pipe et de désespoir je me suis mis maladroitement à danser la biguine tout seul. Ça a détendu tout le monde et les trois mille personnes se sont mises à éclater de rire et ensuite on a pu continuer comme on pouvait. Donc, l'animation en quartier populaire ne me fait pas peur. On a fait avec Nazet un stage à Vielle Aure en 1952, dans les Pyrénées pour la fête du village ; il y avait un barrage au-dessus de la vallée de l'Aure et nous sommes allés faire une veillée sur *Les Thibault* de Martin-du-Gard dans la cantine du barrage ; il y avait un bruit épouvantable, on a tenu le coup et on l'a fait. Ça a marché, il y avait huit-cents personnes. C'était extraordinaire.

Vous avez monté dix-huit spectacles ?

Si vous considérez que j'ai commencé à faire du théâtre à l'âge de quinze ans jusqu'à maintenant, et que par année je n'ai pas monté moins de trois spectacles, de 1947 à 1994, il faudrait calculer.

Dernièrement encore, pour la fête de la Solidarité, *Les hommes ne veulent pas mourir*¹⁵² de Michael Korre (?), un Rabelais presque professionnel, professionnel et amateur, avec dix-neuf soirées au château de Fougères, pour la commémoration de Rabelais ; *Le grand Meaulne*, purement amateur, dans un parc magnifique à côté de Fougères dans un château, plus *Le roman de Renart* que j'ai remonté après en février dernier, à côté, à la campagne...

Nous avons monté *La vouivre* en un mois à peine, avec les répétitions, le choix des acteurs, la distribution, les essais, les lectures en appartement chez les uns et chez les autres qui s'invitent...

Quels sont vos très grands souvenirs ?

¹⁵² Roman de Pierre-Henri Simon : le nom qui suit n'a pu être élucidé. (DB).

Mes très grands souvenirs... Ce sont *Les maîtres sonneurs* à Nohant, c'est *l'Oratorio 1902* à Saint-Pierre en Martinique¹⁵³. Je parle de grands souvenirs au niveau à la fois de la dramaturgie, du scénario ou du texte, et en même temps du public, de l'événement. *Les misérables* à Fougères, *Les Chouans*, Lamennais, *La vie de Lamennais*, le prologue de *Notre-Dame de Paris* aussi, ainsi que le prologue du *Capitaine Fracasse* dans les rues...

J'ai beaucoup de photos et pas mal de vidéos, de qualité médiocre, et de montages. J'ai moins de moyens depuis deux ou trois ans.

Je crois que l'on a fait connaître davantage de livres que par toutes sortes d'autres méthodes. Il y a, par exemple, des gens qui ne lisent jamais, mais par moi, lisent ; ils lisent par les répétitions et par les représentations, et ceux qui ont suivi tout le travail lisent eux aussi le livre qu'ils n'auraient jamais lu autrement. Ensuite il y a des gens qui s'intéressent un peu à la lecture et qui autour de ça font des travaux dans leurs classes ou dans leurs groupes.

Y a-t-il des animations périphériques avec les classes ?

Oui, bien sûr. Par exemple sur *Le roman de Renart*, nous avons fait pendant un mois une animation à Trouville-sur-Mer, à la bibliothèque municipale, en avril et mai, avec une exposition des costumes et masques et dessins de Maurice Genevoix. Je suis allé lire des textes avec Annette (Philippe). Il y a toutes sortes de choses qui sont des choses classiques, qui sont en annexe. La représentation n'est que l'événement qui permet justement de faire partir des initiatives de lecture, puis tous les participants lisent ensuite l'auteur qu'ils ne connaissaient pas, Villiers de l'Isle-Adam, qu'ils ne connaissaient pas... Mes Livres vivants sont présentés une dizaine de fois.

D'une façon générale, les stages de réalisation sont présentés pour deux, ou trois, ou quatre représentations, au maximum. Quelquefois il m'arrivait de le faire une seule fois.

C'est lié aux structures des stages de réalisation dans la forme classique, avec les stagiaires qui viennent de toute la France et qui ensuite ont leur emploi du temps pris.

Je me souviens de Crocq qui avait fait une tournée. Il y a eu quelques expériences mais j'ai toujours fait beaucoup plus, justement, parce que j'avais beaucoup plus de participants dans un pays et que l'on pouvait reprendre ces participants-là quelquefois. Mais attention, la scénographie ne le permet pas toujours. Quand c'est lié à un lieu comme le lieu de Fougères, on ne peut pas transporter le décor ni le lieu, ni l'atmosphère, il faut faire autrement. Mais on a souvent joué, notamment dans le Berry, jusqu'à quinze ou seize fois le même spectacle en été, et les amateurs aimaient bien ça. À Fougères aussi, on l'a fait.

Le principe d'un stage de réalisation est que les stagiaires doivent tout faire de A jusqu'à Z ?

Oui, c'était ça dans les années 1950.

Ça n'a pas duré ?

Non, parce que c'est trop complexe et que les gens ne viennent pas pour ça, ils viennent jouer, ou ils viennent apprendre intellectuellement des choses. L'université s'est popularisée.

Il y avait un vrai travail de décor, il y avait des grands décorateurs et plasticiens...

Oui, et il y en a chez moi aussi, il y a toujours un travail important de dramaturgie. J'ai des équipes, par exemple pour les éclairages, le son, qui sont des gens que je paye ou qui sont là au

¹⁵³ En souvenir de l'éruption du volcan qui détruisit la ville en 1902. (DB)

centre culturel et qui font ça avec quelques vacations, ou bien dans le cadre de leur travail. Les gens que j'ai formés et qui sont en place au centre culturel maintenant, n'avaient rien au départ. C'étaient des ouvriers de la ville à qui j'ai appris ce qu'était un projecteur.

Le théâtre est un peu la discipline reine de ces stages...

Oui, mais depuis, je crois notamment en danse, en musique, mais c'est surtout le théâtre. Avec tout ce que j'ai fait, je n'ai pas eu tellement le temps d'aller voir ailleurs. Ça me manque quelquefois, et même, je ne suis pas au courant de l'évolution du théâtre. Je vois bien par-ci par-là, mais je ne vais pas souvent au théâtre et cela me manque. J'ai vu Peter Brook dans [titre inaudible] à Rennes et c'était un travail extraordinaire de quatre comédiens et d'un grand metteur en scène. C'était formidable. Mais faire ça.... On ne peut pas, nous. Ça m'avait fait plaisir mais je n'y gagne pas beaucoup pour mon travail. Je n'ai pas le temps malheureusement, mes livres de théâtre datent aussi, je n'en ai plus acheté depuis les années 1960, c'est ma collection de bouquins de pièces de théâtre et d'ouvrages sur le théâtre, à part quelques revues, j'ai cessé vers 1970 d'en acheter.

Que pensez-vous de la revue Éducation et théâtre ?

C'était formidable, je l'ai entière. J'ai participé dès le premier numéro. C'était un lieu de réflexion formidable. Ça manque. Il n'y a plus rien.

Si ces stages aujourd'hui étaient repris par le ministère de la Culture ou par un autre ministère, il vous semblerait qu'il y aurait un risque que quelque-chose se perde de l'esprit ?

Je pense que nous avons une méthode un peu spécifique, qui avait été mise au point dans les camps de prisonniers, par les premiers, leur réflexion pendant ces moments difficiles, puis qui était héritière de Copeau. Et je pense que les gens de la profession, qui viendraient et qui essaieraient de faire ce travail, ne sont pas préparés, qu'ils n'ont pas la formation pédagogique. J'ai quand même une assistante qui est arrivée il y a un an et demi et qui est la femme du jeune professeur de philo du lycée, qui sort des cours Dullin et qui était une excellente élève. Elle a cet esprit-là, et du reste je lui fais faire des exercices d'improvisation et je lui confie cela et elle le fait très bien.

Donc il y a bien des gens qui, s'ils étaient bien formés dans les écoles où l'on pratique l'improvisation et qui font pratiquer les mêmes choses que nous pratiquions dans nos stages, produiraient de bonnes choses.

J'en ai eu des très bien, des gens comme Michel De Maulnes qui est le directeur de la Maison de la poésie, Jean-Paul Farré¹⁵⁴ que j'ai eu comme stagiaire quand il avait quatorze ans, à Cluis dans l'Indre (il a joué *Renart*, d'après Genevoix, la première fois que je le montais), Élie Pressmann, Jean-Pierre Kalfon... Jean-Christian Grinevald¹⁵⁵, plus des jeunes que j'ai formés qui ne sont pas encore très connus. J'en ai formé plusieurs qui sont professionnels maintenant.

J'ai aussi associé à nos stages des gens importants, comme Alain Cuny, Sylvia Montfort que j'avais invités à jouer quelque chose puis à rester avec nous pour faire une lecture commune avec des stagiaires d'un texte en plus d'une veillée. Chéreau également est passé dans nos stages et Lavaudan avec Monnet

Mais maintenant on nous rit au nez quand on parle de Jeunesse et Sports. Il y a une amertume. Amertume, c'est beaucoup dire mais un ratage, car nous sommes passés à côté de quelque chose

¹⁵⁴ Jean-Paul Farré : acteur, auteur, musicien, humoriste. (DB)

¹⁵⁵ Élie Pressmann et Jean-Pierre Kalfon : comédiens. Jean-Christian Grinevald, scénographe. (DB)

d'exceptionnel. C'est un ratage et je l'ai encore écrit hier, quand on a posé la question à Balavoine¹⁵⁶, j'ai dit : "avez-vous toujours la tutelle du théâtre amateur en France ?"

C'est un ratage complet. Ils ont une carte à jouer étonnante, l'idée que représente le théâtre amateur pour la jeunesse ! Je vois le nombre de jeunes qui font du théâtre. Il y a des mouvements comme l'ADEC¹⁵⁷, des fédérations de théâtre amateur qui mettent en place des choses : des directions régionales se débarrassent de ça sur elles, elles leur donnent quatre sous et ils doivent se débrouiller.

Vous avez travaillé un peu avec des fédérations de l'éducation populaire ? La Ligue, Léo Lagrange, les MJC., les Foyers ruraux...

La Ligue jamais, mais les Foyers ruraux un peu, mais on va trop loin pour eux. Toutes ces fédérations ont un objectif globaliste et en même temps très fragmentaire, ou un objectif politique et notre exigence culturelle est trop forte.

Vous avez vu la création d'un ministère de la Culture comme un moment d'espoir en 1959-, 1960 ?

Je ne me suis pas rendu compte. À l'époque, j'étais dans le Berry et je n'ai pas tellement réagi... Oui, peut-être un peu d'espoir mais ensuite déçu ; cela a quand même changé des choses, il se passe beaucoup plus de choses en province qu'autrefois. Il y a eu une évolution énorme. La culture a vraiment irrigué davantage. Les jeunes professionnels qui vont vouloir venir prendre notre place, parce que bientôt il n'y aura plus personne chez nous, devront tout réinventer.

Il y a beaucoup de CTP qui ne sont pas CTP, qui sont dans les bureaux, comme ma femme qui est ma secrétaire, et qui serait incapable de faire un stage toute seule, il aurait fallu qu'elle se force.

Vous pensez que c'était une erreur d'avoir recruté des CTP un peu généralistes ?

Oui, ça n'a rien à voir. C'étaient des assistants AJEP que l'on a amenés à nous et ça nous a foutu dedans. Ce n'est pas que je les méprise, je ne méprise personne d'abord, parce qu'on a besoin de tout mais je trouve que ce n'est pas efficace. On ne parle pas le même langage. Déjà depuis les années soixante, comme disait Nazet : "On a changé le décor dans notre dos pendant que nous jouions, et nous continuons à jouer la même pièce". C'était l'humour de Nazet mais c'est exactement ça. Et maintenant, non seulement on a changé le décor, mais je dirais qu'il n'y a plus de décor, on joue dans le vide, c'est absurde.

Mais en même temps, quand vous dites que vous n'avez pas de disciples ou de continuateurs, qu'est-ce qui vous a empêché d'en former ?

C'est de ma faute sans doute, je n'ai pas su. J'en ai formé, il y en a qui sont morts prématurément, il y en a qui font autre chose, parce qu'on gagne mal notre vie dans ce métier de CTP, il y en a qui sont partis dans le professionnalisme, d'autres dans le journalisme...

Vous pensez que la fonction n'est pas assez valorisée ?

¹⁵⁶ Joël Balavoine, alors directeur de la jeunesse et de la vie associative. Inspecteur en 1975, IG en 2000. (DB)

¹⁵⁷ ADEC : maison du théâtre amateur à Rennes. (DB)

Oui, puis Jeunesse et les Sports a importuné beaucoup de gens, on impose des diplômes, des DEFA¹⁵⁸. Si on m'avait demandé le DEFA. Au début, je ne sais pas si je l'aurais eu. Je connaissais le problème du théâtre, je le vivais, je le pratiquais et j'avais la foi dans le théâtre et j'avais une culture théâtrale que les gens du DEFA n'ont pas. C'est tout ce qui comptait. Qu'est-ce qu'on demande à un animateur sinon de faire rayonner une technique ? Les jeunes en ont marre des discours des animateurs à qui on a appris la psychologie et tout ça. Ça mène où ? Ils sont incapables de montrer quoi que ce soit et d'aider les gens à faire quelque chose. Pour eux, ça ne sert à rien et les jeunes s'en aperçoivent. Échec des MJC, échec de partout.

Il y a une époque dans les années 1970 où il y a eu une fascination pour la sociologie...

Oui, j'en ai beaucoup voulu à ces gens-là. Comme au structuralisme en littérature. Dans l'enseignement de la littérature, le structuralisme à tout foutu en l'air et le Livre vivant à eu des problèmes. Par rapport aux structures administratives actuelles, les problèmes entraînés par la décentralisation et la faiblesse de nos élus et du ministère, tout cela est un combat d'arrière-garde. Mais, par contre, en ce qui concerne le public, c'est-à-dire la population, je dis et je maintiens, que c'est un combat d'avenir et que c'est urgent, que c'est ça qu'il faut faire, plus encore qu'en 1945.

Vous pensez qu'il faut retrouver les modalités administratives qui permettent de continuer ce travail ?

Voilà, c'est une volonté et cela dépendra beaucoup du ministère de la Culture, parce que je ne crois plus à Jeunesse et Sports : ils faisaient des complexes vis à vis de la culture. Ils tenaient encore à nous parce qu'on était un peu des alibis, on était leur côté culturel. Ça a duré un certain temps, mais maintenant finalement, il y a des problèmes de situations et d'emplois des jeunes, de délinquance, de drogue, tous les problèmes de société qui font qu'ils sont plus préoccupés de cela et c'est bien normal, je le comprends bien.

L'insertion des jeunes est devenue un peu le maître mot à Jeunesse et Sports à partir de la fin des années soixante-dix ?

Oui, mais autrefois, nous avions des gens qui payaient pour faire des stages, des jeunes qui avaient les moyens, des instituteurs et des étudiants dont les parents avaient les moyens. Mais maintenant les jeunes n'ont pas les moyens de se payer des stages chez nous pour faire du théâtre. Il faut qu'ils aillent en colonies de vacances, comme moniteurs, chercher un job d'été et gagner des sous pour tenir l'hiver comme étudiant. Alors, on n'a plus personne dans nos stages, que des mordus. Il y a aussi des associations qui payent la formation pour eux. Je ne dis pas que j'ai appris à des gens, au cours des stages, à être capables de faire ce que je fais, certains stages ont essaimé un peu, ont fait des émules dans les années soixante, maintenant beaucoup moins, mais j'ai appris à beaucoup de gens à regarder le livre et le théâtre autrement et donc à avoir des exigences au niveau de l'animation culturelle et une curiosité qu'ils n'auraient pas eue. Mais, par contre, à chaque fois, au niveau des jeunes, "primates" à l'état pur qu'on prend dans une ville et qui participent, alors là c'est le succès ! À chaque fois ça marche, donc je suis sûr de la validité de notre méthode et de notre travail, de ce que cela apporte. J'ai connu des jeunes qui étaient en situation d'échec universitaire et scolaire et qui, après un stage de réalisation ou une expérience de ce type avec nous, ont complètement repris leurs études, ils les ont reprises autrement, se sont dirigés différemment et ont réussi. Parce qu'ils ont eu un moment de bonheur

¹⁵⁸ DEFA : diplôme d'État aux fonctions d'animateur. (DB)

culturel profond. Ça les a remis en place. Et je vous assure que j'en connais des gens comme ça. C'est quand même formidable, pourquoi arrête-t-on ça ?

Donc c'est un moment fort de la construction de la personnalité, le fait de passer par une expérience de réalisation, c'est-à-dire aboutie. Il n'y avait pas que des jeunes dans les stages de réalisation, il y avait aussi des adultes ?

La moyenne d'âge était plutôt de dix-huit à quarante-cinq ans à l'époque. Maintenant pour moi ça ne veut rien dire, ça va plutôt de sept ans à quatre-vingts ans.

Il y a des enfants aussi ?

Oui, c'est pour tout le monde, même les gens de l'extérieur. En ce moment, j'ai une fille de douze ans qui est fille de médecin et qui va venir coucher à l'hôtel pour jouer la petite *Ondine* de Giraudoux cet été, ses parents habitent à vingt-cinq kilomètres, son frère joue avec nous, elle a douze ans mais elle va faire tout le stage de cet été. Maintenant la vie a changé et les jeunes sont beaucoup plus éveillés et beaucoup plus vifs qu'autrefois, et intéressés.

Vous pensez qu'il fallait garder les stages nationaux comme une mesure nationale, nécessairement...

Je pense que c'était important d'avoir des structures régionales qui débouchaient sur des structures nationales de temps à autre, et je pense que cela aurait été utile. D'abord parce que c'est un élan, c'est toujours un plus ; puis il y a des stages internationaux ensuite, avec une exigence de qualité, de choix, de critères de sélection. Je crois que c'était toujours une dynamique, un entraînement qu'il n'y a plus maintenant. Mais quand les gens participent à ça, ils sont heureux, ils font un bon boulot et sont heureux de l'avoir fait. Et quand on leur dit qu'il n'est pas sûr que cette année ça puisse se faire, qu'il n'y a plus d'argent, ils se disent que ce n'est pas possible et se demandent à quoi pensent les maires...

Et les directeurs départementaux et régionaux...

Ils s'en moquent et sont même contre. C'est eux qui ont eu la peau des stages de réalisation et des mises à disposition de CTP auprès des associations. Parce qu'ils veulent être les patrons dans leur région, dans leur département, ils veulent avoir tous les moyens mais ils n'ont pas assez de moyens. Et les moyens que l'on nous donne, ils les veulent pour eux. Ils ne veulent pas que le CTP soit autre chose qu'un employé...

Ils ne supportent pas qu'ils soient "dans la nature", c'est ça ?

Oui, ils ne le supportent pas.

Et pourtant, quand il y a un bon stage de réalisation sur un département, c'est bien pour la DDJS aussi ?

Non, ils s'en moquent, ils ne viennent même pas. Ça fait dix-huit ans que je suis ici, il y a deux autres points dans le département, à Rennes et Fougères qui font du Livre vivant et ils ne sont jamais allés voir dans ces deux points ce qui se faisait. Jamais un inspecteur n'est venu.

Vous n'aviez pas envoyé d'invitations ?

Si, à chaque fois et les directeurs régionaux successifs de la Jeunesse et des Sports sont toujours venus une fois par an au festival de Fougères mais pas les inspecteurs, pas les sous-directeurs départementaux.

Vous n'êtes pas inspecté ?

Si, par les inspecteurs généraux et c'est ma femme qui est chargée de les accueillir. Nous avons tous les deux la note la plus forte, nous avons toujours eu d'excellents rapports sur nous. Vous allez les avoir, il faut trouver les rapports d'Henri Adenis qui est le meilleur inspecteur général qu'on ait eu. Il est mort maintenant. Il faut voir Roger Reneaux, Marie Richard, mais elle n'a pas le même passé, Gilbert Barrillon s'en va à la retraite ; je crois que c'est la fin : Paul Gervais¹⁵⁹ est à la retraite et habite Paris, Robert Brichet connaît bien parce qu'il a été directeur de la jeunesse et ensuite il a été au cabinet de Soisson, c'est un homme merveilleux qui habite à Garches ; Raymond Paquet¹⁶⁰ qui est un ancien adjoint de Lagénie.

Vous avez fait un inventaire de ce que vous avez ?

Non, quand je serai à la retraite je m'y mettrai. J'ai beaucoup de photos, des films, des textes. Il n'y a pas de dramaturgie, on les invente au fur et à mesure. André Degaine¹⁶¹ est un ancien du Livre vivant qui ensuite a rejoint Lagénie : il venait d'un groupe de théâtre des PTT qui a fait des mises en scène à Paris dans les années 1950. Ce livre de Guy Dumur¹⁶² a eu un succès fou et moi qui connaît bien l'histoire des spectacles, ceux-ci ne sont pas uniquement vus par un homme de théâtre mais sont l'histoire des spectacles depuis l'origine. Lui a repris des choses dans l'histoire des spectacles pour la Grèce antique et pour beaucoup de choses et c'est plein d'anecdotes, c'est un travail remarquable.

Le Livre vivant, Nazet l'a créé seul avec Jean Riondet, Denisot (?) comme inspecteur de l'enseignement technique, le théâtre d'ombre. J'étais gamin encore, j'avais dix-huit ans et ils commençaient ; ça s'appelait Les montages dramatiques. Du reste dans le premier tome d'*Éducation et théâtre*, il y a un article de Nazet.

Mais on parlait de Nazet, il était très connu, il avait un art extraordinaire, il avait un charisme extraordinaire. C'est moi qui ai trouvé le mot *Livre vivant* parce que je trouvais qu'il fallait un slogan qui soit plus poétique et plus beau que montage dramatique. Jusqu'à la fin, parce que même à la fin il avait beaucoup de travail en dehors, mais il continuait à faire ses petites expériences. Ils revenaient dans les Deux-Sèvres, c'était son violon d'Ingres.

Avez-vous connu des difficultés pour certains stages de réalisation ?

Oui, dans ma vie professionnelle, j'ai eu des stages difficiles ; en 1969, c'était à la suite de 1968. Ce n'était pas un raté, les spectacles ont marché mais l'atmosphère du stage était épouvantable. Il y a eu 1969 et 1979. 1979, c'était à cause d'une bande de drogués de l'école Dullin, et 1969 à cause de l'atmosphère de 68, avec des tensions internes. Deux stages sur des années. Il y a eu

¹⁵⁹ Henri Adenis, Roger Reneaux, Marie Richard, Gilbert Barrillon, Paul Gervais : inspecteurs généraux jeunesse et sports. (DB)

¹⁶⁰ Raymond Paquet, metteur en scène, fondateur du CRAD à Bordeaux. (DB)

¹⁶¹ André Degaine, amateur de théâtre, retraité des Postes ; a écrit *Jean Lagénie, pionnier de la décentralisation avant la lettre*. (DB)

¹⁶² Sans doute : *Histoire des spectacles* sous la direction d' de Guy Dumur. (DB)

des années merveilleuses de vie de stages avec une qualité amicale de plus en plus grande. Il y en a eu un épouvantable en 1969 dans le Poitou et ici en 1979.

Vous pensez que l'on peut traiter tout texte en Livre vivant ?

Non, on peut y arriver mais ce n'est pas à faire. On me donnerait *Le discours de la méthode* - comme disait Nazet - à découper, je le découperais.

Vous avez monté des textes ostensiblement politiques ?

Tout est politique.

Non, ouvertement politique ou volontairement politique, sans aller jusqu'à monter Le capital, mais je veux dire des textes engagés...

Oui, avec Guéhenno, et ce que j'ai appelé *La carrière de destin* avec l'Internationale devant le portail en 1981. Aucun ex-adjoint au maire n'est venu.

Parce que l'Internationale était chantée ?

Oui, parce que c'était Guéhenno . Le maire actuel est très pro-Guéhenno. J'avais fait une fresque de la vie de Guéhenno qui commençait en 1896 à la naissance de celui-ci, jusqu'en mai 1968. Ça évoquait toute l'histoire de la France, toute la sensibilité, l'évolution politique et les problèmes qu'avaient ressentis Guéhenno dans sa vie à travers ses textes. Il y a eu l'*Internationale* et Guéhenno en 1936 dans son livre *Le journal d'une révolution* dit : "j'ai levé le poing comme les autres" et André Henri le ministre est venu assister. Et on a terminé aux bougies, avec l'éclairage de secours de la salle, c'était encore plus émouvant et plus beau du reste, parce que le directeur de l'EDF avait la consigne de saboter. Il est venu nous dire : "ne pensez pas que c'est moi qui ai demandé de couper".

Une autre fois, on abritait un spectacle d'une troupe de Niort, ce n'est pas nous qui le montions, près de Poitiers, un montage de poèmes et de chansons que je le trouvais intéressant ; c'était un spectacle gauchiste et ça a fait du bruit. On a été dénoncés, les renseignements généraux sont venus et j'ai eu un rapport auprès du préfet, avec inscrit "Philippe prépare en août la révolution d'octobre" : en 1969 !

Ils ont de l'humour !

Oui, les gens des Renseignements généraux ne sont pas mal ! Ensuite, nous avons revu les mêmes flics arriver pour préparer la visite de Joseph Comiti dans le même lieu, pour le spectacle.

Finalement vous avez eu beaucoup de ministres qui sont passés...

Oui, beaucoup, Comiti est venu, Herzog pour *La rabouilleuse*, sur plainte de la Ligue de l'enseignement du centre de la France et sur plainte du ministre Malraux à cause de Monnet, parce qu'on faisait de la concurrence, on empêchait Monnet d'être le roi. Et la Ligue de l'enseignement parce que l'association régionale que j'avais créée, *Fêtes et jeux du Berry* n'adhérait pas, voulait être indépendante comme j'ai toujours voulu qu'on le soit, pour réunir tout le monde en dehors de toutes les chapelles ; je ne demande pas aux gens ce qu'ils pensent,

s'ils prient ou pas. J'ai toujours été comme ça et je ne changerai pas. La Ligue de l'enseignement m'en voulait de ne pas prendre de cartes à la Ligue. Il m'ont dit que cette fois les carottes étaient cuites ; Herzog est venu, mon président de l'époque s'appelait Pierre de Boisdeffre et le président de mon association était Jules Diberry (?). Ils sont venus avec Nazet qui était là et Nazet et de Boisdeffre sont repartis dans la voiture du ministre.

Et Nazet m'a dit qu'Herzog avait dit en repartant : "*c'est très bien... c'est très bien mais c'est fini !*" Et effectivement, Robert Bricet m'a reçu ensuite, il était directeur de la jeunesse, en me disant qu'il fallait que je quitte le Berry, que je n'allais pas passer ma vie dans le Berry, qu'il y avait beaucoup d'autres régions de France intéressantes, que ce que je faisais était formidable, mais qu'il fallait aller ailleurs, qu'on ne pouvait pas privilégier le Berry, que ça faisait cinq ans que j'y travaillais... J'habitais Paris encore à l'époque, je travaillais beaucoup en Berry. Il m'a encore dit que j'étais incontrôlable, qu'à Paris on ne pouvait pas me suivre, que je faisais des choses gigantesques, qu'il fallait que je sois près d'un directeur régional, que je choisisse une région qui m'intéresse. J'ai hésité entre plusieurs villes : Tours, qui était académie du Centre, Poitiers et Limoges qui était une académie aussi à l'époque. Je suis allé voir les maires et finalement je me suis installé à Poitiers. J'ai trouvé un type marrant, un ancien garagiste de Poitiers qui était un fanatique de la route Océan-Suisse qui part de la Rochelle et qui va jusqu'à Genève en passant par le Jura où je travaillais aussi, puis par le Berry... Donc je pouvais continuer à m'occuper de mon Berry tout en étant à Poitiers, puisque c'est à une heure et demi de voiture. Ça a marché, j'ai lancé l'axe culturel Océan-Suisse. J'ai fait tout un rapport au ministère sur le fait qu'il fallait apprendre aux gens de ces régions à se connaître et à échanger leur culture.

JEAN-PIERRE TOUBLAN

**CTP art dramatique
DRJS Reims**

**Directeur de la compagnie théâtrale
"L'Ageasse"**

Jean Pierre TOUBLAN
CTP art dramatique/ DRJS Reims
Entretien réalisé par Franck Lepage

Mai 1994

Relu et corrigé par l'auteur

Jean Pierre Toublan, vous avez déclaré à propos de la façon dont vous conceviez votre mission de CEPJ ¹⁶³ art dramatique : "Il est important pour moi que les choses fortes, cela n'arrive pas qu'aux autres".

Pourriez-vous m'expliquer le sens de cette réflexion ?

Ce que je sens fortement à propos de la culture traditionnelle et qui, je crois, fausse la relation du public à la culture, c'est qu'on a l'impression que les grandes choses qui y sont décrites n'arrivent qu'aux "autres" ; de préférence bien sûr à de grands personnages, en relation avec le pouvoir... même s'il y a des exceptions, c'est toujours "quelqu'un d'autre", c'est toujours "ailleurs". Et l'un des fondements de mon action depuis 23 ans, c'est d'essayer de réconcilier le non-public avec la culture en évoquant pour lui des événements qui en réalité, pour peu qu'on y porte un regard un peu poétique, sont aussi grands et forts que ceux qui sont arrivés dans l'antiquité, ou aux personnages de Shakespeare, voire de Brecht.

C'est un des fondements de la démarche d'animation, d'action auprès d'un public.

Je prendrai les exemples de trois stages de réalisation que j'ai montés : ceux de *La Forge*, de *La grande Jeannette* ou de *Louise Michel*.

La Forge : cela dit bien ce que cela veut dire : spectacle qui a été écrit et réalisé à partir d'un travail d'enquête sur l'histoire des forgerons dans les coronas de Saint-Dizier et de la vallée de la Blaise : restituer aux gens leur propre histoire.

Second exemple, *La grande Jeannette* : personnage célèbre de la région, célèbre d'une façon négative puisqu'elle a fait assassiner ou assassiné elle-même sept personnes dont trois enfants dans un moulin de la région ; à partir de ce fait divers sordide, il s'agissait d'étudier ce qu'était la justice au moment de la révolution française, en 1789, notamment par rapport à la peine de mort, jusqu'à une réflexion aussi surprenante aujourd'hui que la guillotine, par rapport aux mises à mort qui existaient avant, était un réel progrès. À travers un exemple comme cela, restituer la force d'un événement historique et la force de la réflexion sur l'histoire, à partir de l'histoire locale.

Louise Michel : dans une zone rurale en perdition comme on en connaît tant en France, dans le sud haut-marnais, il s'agissait d'aborder un personnage de la région qui a su se forger un nom au regard de l'histoire. Personnage mal connu quoi qu'on en pense, ce personnage de la région renvoie un miroir valorisant aux habitants de ce secteur qui ont tendance à se considérer - sinon comme des "damnés de la terre" - du moins comme des oubliés du monde contemporain.

Je précise que le nom de la Compagnie - l'Ageasse théâtre - a une relation avec cette préoccupation, puisque l'ageasse - la pie - c'est cet oiseau bavard : la "jacasse ageasse", qui voit

¹⁶³ Les personnels techniques et pédagogiques de jeunesse et d'éducation populaire (instructeurs, CTP, AJEP...) ont été intégrés dans un corps de personnels titulaires dénommé Conseiller d'éducation populaire et de jeunesse (CEPJ) créé en 1985. (DB)

tout et a toujours l'œil partout et vole les souvenirs des gens qui brillent un peu, et qui a cette réputation dans toutes nos campagnes. C'est effectivement ce souci d'aller "piller" ce qui est chez les gens, qui est à l'origine du nom de la compagnie.

Voulez-vous dire que quand vous travaillez sur des choses aussi concrètes que le passé ouvrier d'une forge, vous faites accéder cette histoire à un statut culturel, et vous montrez aux gens qu'on peut ainsi faire entrer même cette histoire dans "la grande culture" par le biais de sa mise en théâtre ?

C'est tout à fait ce que je revendique. Mais pour être bien clair, quand je fais ce type de travail, je ne fais pas du documentaire. Je fais appel à des historiens pour ne pas dire de contre-vérités, mais je ne fais pas de travail d'historien. J'essaie de faire une authentique création, dramaturgique, et d'accéder à l'objet culturel. De montrer à ces populations que leur histoire en vaut bien d'autres, qu'ils ont une culture, qu'ils sont partie intégrante de la culture, qu'ils ont des exigences à avoir vis-à-vis de la culture. C'est cette réconciliation entre l'objet culturel et la population que je vise.

Revendiquez-vous le concept de culture populaire ?

Je n'ai pas envie de m'attacher à des problèmes de vocabulaire, mais posé comme cela, oui, je le revendique complètement.

1) Je vous pose la question parce que vous avez utilisé le terme de "grande culture", terme qui laisse supposer qu'il y en ait une autre ? Cette autre serait-elle ce qu'on appelle la culture populaire ?

2) Vous citez également le terme de "non-public", terme né à Villeurbanne en 1968. Est-ce une référence explicite et estimez-vous continuer cette mission ou ce cahier des charges que s'étaient imposés à eux-mêmes les directeurs de centres dramatiques en 1968 ?

3) Enfin, par vos exemples vous semblez plus proches de la "démocratie culturelle" que de la "démocratisation culturelle". Votre préoccupation ne semble pas d'emmener ces populations voir ce que vous appelez "la grande culture" ou à l'inverse de leur proposer des textes du grand répertoire classique en leur disant que cette culture leur appartient aussi ?

Je ne voudrais surtout pas les opposer l'une à l'autre. Quand je parle effectivement de "grande culture" même si j'y mets une connotation péjorative, c'est dans la façon dont la culture (parce qu'au bout du compte, soit il y en a une multitude, soit il n'y en a qu'une) appartient à tout le monde : Phèdre comme Louise Michel. Simplement il y a eu une approche qui a été perçue par ce non-public - à tort ou à raison - comme lui laissant entendre qu'il y a des gens à qui il arrive des grandes choses, ce sont Phèdre, ce sont des personnages de Shakespeare, etc. et puis il y a le peuple qui est là pour admirer les grandes choses qui arrivent à ces grands personnages.

Dieu merci il y a eu aussi Victor Hugo et les Misérables, avec lesquels on est déjà dans la même démarche, mais cette approche est toujours à refaire, à re-prouver.

Il faut que la culture soit la propriété de tous. Que tout le monde puisse se l'approprier, et je souhaite qu'il y ait le maximum de centres dramatiques, que tout le monde aille dans les centres dramatiques. Ce travail-là, d'autres le font, souvent très bien. Mais j'agis de telle manière que la presque totalité de mes stagiaires finissent l'année avec un abonnement au CDN ; et nos amis de "la comédie de Reims" le savent bien.

Louise Michel ne fait-elle pas partie de la grande histoire ? Et y mêlez-vous la grande et la petite histoire ?

Pour que ce soit perçu comme culturel il faut tout de même que le destin ait quelque chose d'exceptionnel. La banalité quotidienne n'est pas très porteuse culturellement parlant. Ce qui fait qu'il y a dramaturgie c'est qu'il se passe quelque chose de fort : événement, fait divers, destin...

Les réactions d'un certain nombre de notables nous ont montré que deux siècles après, la grande Jeannette était encore très présente dans la mémoire collective. C'est là où le théâtre rejoint une démarche d'éducation populaire, car c'est ce concept-là que je revendique complètement, qui me paraît tout à fait adapté aux problèmes contemporains. Je ne me battra pas sur des problèmes de vocabulaire, mais je n'ai pas honte non plus d'appeler les choses par leur nom sous couvert de modernisme. Il n'est pas évident que jouer Molière en jeans soit la meilleure façon d'en prouver la modernité. Si on veut montrer la modernité de Molière, il faut être pointu et exigeant sur les mécanismes qui font fonctionner les relations humaines : c'est cela qui est important.

Pour moi l'éducation populaire rejoint un autre concept qui est celui de citoyenneté. Il s'agit, à partir d'un certain nombre de comportements responsables, dans des situations concrètes, en posant des actes et pas seulement de façon théorique - on est là dans un des enjeux des stages de réalisation - d'accéder à des situations de responsabilité, de les pratiquer et de les assumer. Pour moi, l'éducation populaire c'est de donner à chacun, ou en tous cas à tous ceux à qui on pourra le donner, les outils de sa propre responsabilité.

Ce qui suppose que dans un stage de réalisation tout le monde soit associé au processus de fabrication, y ait sa part et soit responsable individuellement et collectivement du produit final ?

Bien sûr, et c'est difficile. Même celui qui n'aurait qu'un petit rôle, a une responsabilité. Un spectacle est comme le débit d'un entonnoir. On peut verser ce qu'on veut en haut, la qualité et la reconnaissance finale seront déterminées pour beaucoup par les points faibles. Si, sous prétexte que c'est un petit rôle, il n'est pas travaillé correctement ni comme il doit l'être, c'est tout le spectacle qui en souffre, et c'est l'objet final qui n'a pas la qualité qu'il aurait dû avoir.

Ce que je dis pour les comédiens vaut pour tous les corps de métiers, techniques ou artistiques, présents dans la création : scénographie, construction, décoration, costumes, éclairages, musique, son...

Dans un stage de réalisation, comment les exigences du spectacle se marient-elles sans les contredire avec les exigences de la pédagogie ?

Quand on renforce les coques des voitures, on se rend compte que ce sont les vertèbres de pilotes qui cassent. En travaillant sur quelque chose on a toujours son revers qui se met en place. Il y a un problème d'équilibre à gérer : cette contradiction existe. L'encadrement est professionnel, mais l'immense majorité des participants est bénévole.

L'un des enjeux des stages de réalisation est de montrer que la dynamique d'un groupe ou d'une équipe n'est pas uniquement affaire d'analyse sur la façon dont l'un se comporte par rapport à l'autre, mais repose également sur l'envie de faire des choses concrètes ensemble : de partir d'un endroit et d'arriver à un autre, en l'occurrence le spectacle face au public.

Pour peu qu'il y ait un minimum d'intention, c'est quelque chose de solide. On n'est pas là seulement pour que les choses se passent bien entre nous : on est là parce qu'on a rendez-vous avec un public, qu'on a quelque chose à lui dire et qu'on doit être à la hauteur de ce rendez-vous. Et pour cela il faut que les choses se passent bien entre nous. Des contradictions ? Il y en a partout. Pour rester dans le théâtre, comment concilier les exigences d'un spectacle professionnel avec un budget dérisoire ? Comment concilier des exigences corporatistes avec

un engagement artistique total ? Tout est dans la capacité de chacun à gérer ses propres contradictions et celles devant lesquelles il est placé.

Cette démarche vous semble-t-elle consubstantielle à Jeunesse et Sports et à l'esprit de ce ministère ?

Si ce n'est pas le cas, je n'ai rien compris. C'est le sens, la clef, le nœud de mon action. D'un point de vue historique et pour tout ce qui concerne le secteur jeunesse et éducation populaire, le stage de réalisation est un point d'orgue de la démarche de Jeunesse et Sports.

Il y a une responsabilité directe de la maison, parce qu'on ne se contente pas de dire à des gens : « votre projet est bon » ou « il n'est pas bon », « vous allez avoir un peu plus d'argent » ou moins, etc. On FAIT. On agit, et agissant, on accepte le jugement. C'est évidemment la position de l'artiste en général. Ou de toute personne qui agit.

C'est cette école-là de la réalité, du réel. Ce n'est pas seulement des théories ou des jugements extérieurs.

Il y a une pédagogie de l'action, et on prend le risque d'être méjugé. On prend le risque de se tromper et de prendre des volées de bois vert ? Cette pédagogie de la prise de risque est quelque chose d'essentiel car les risques sont partagés par l'équipe tout entière.

Est-ce pour cette raison que celui qui anime un stage de réalisation ne peut pas être seulement un pédagogue ou un animateur mais doit être aussi un artiste ?

Tout à fait. Je n'ai rien à ajouter.

Cela veut-il dire qu'un non-artiste ou quelqu'un qui ne se serait pas frotté au risque d'une discipline ne pourrait pas proposer un tel stage de réalisation ?

Il y a diverses réponses. Dans l'absolu, je répondrais qu'il ne peut pas. Mais ceci doit être nuancé. J'ai travaillé avec des collègues qui ne sont pas des artistes mais qui ont joué des rôles essentiels dans l'organisation. C'est le problème du parti-pris du ministère de la Culture qui considère qu'un centre dramatique ne doit pas être dirigé par un administrateur mais par un artiste. À l'arrivée, la personne qui va diriger l'acte de création a nécessairement une fibre artistique.

Quand on interroge Melle Christiane Guillaume, il est clair pour elle que ce sont d'abord des artistes, de grands artistes, les meilleurs possibles qui ont envie de se confronter à la question de l'éducation, de la transmission, ou de la pédagogie. Pour elle, ceux qui ne rejoignent pas Jeanne Laurent ni Malraux, mais qui revendiquent de rester à Jeunesse et Sports, le font parce qu'ils ont découvert la pédagogie et ont envie de s'y confronter.

On peut penser qu'à un moment la tendance se serait inversée, et que la pédagogie se prenant elle-même pour objet, on aurait d'abord des pédagogues qui auraient à leur arc certaines cordes, comme le théâtre, qu'ils utiliseraient comme un terrain, mais dont l'obsession artistique (théâtre, musique, danse) ne serait plus première ?

C'est une tendance actuelle au sein de cette maison et je la trouve très dommageable. On ne recrute quasiment plus d'artistes ou c'est accidentel, ou ils se cachent dans les concours.

Avez-vous le sens d'une histoire dont vous seriez un des éléments ?

J'ai pris conscience d'être un continuateur de quelque chose dans cette histoire. Je le dis en toute modestie vue mes illustres prédécesseurs. Je revendique de défendre un métier dont je sens l'importance au fur et à mesure qu'il se perd. Dans mes relations avec mes collègues qui ne sont pas des spécialistes je le sens d'autant plus fortement. Pour autant je ne me sens pas le gardien d'une parole.

Il y a là un métier évolutif dont on n'a pas le droit d'assassiner la quintessence. Il y a sûrement des centaines de façons de pratiquer les stages de réalisation, mais, l'outil stage de réalisation est indispensable à la chaîne culturelle, au liant social. On peut toujours dire que le théâtre amateur continuera d'exister même s'il n'est pas à Jeunesse et Sports, mais les enfants bien nourris grandissent quand même mieux que les enfants abandonnés.

Il arrive que nous formions des professionnels. On a des gens que l'on retrouve comme animateurs de compagnies amateurs, mais il y a aussi tout simplement des gens qui se sentent mieux dans leur peau après avoir passé un certain nombre de semaines avec nous. Et pourquoi devrions-nous en avoir honte ? Sous prétexte que l'on n'accorde pas à nos stages le label de "formation qualifiante" ?

On retrouve quand même des constantes et une forme assez stable du stage de réalisation.

C'est cela cette quintessence : c'est la mise en responsabilité de chacun. C'est la dimension essentielle du stage de réalisation. Mais je ne serai pas formaliste : si on me dit que ce ne sera plus Jeunesse et Sports qui fera ce travail, mais qu'il serait plus judicieux que ce soit tel autre département ministériel, si on me donne de bonnes raisons et des moyens pourquoi pas ? Mais il me paraît essentiel que ce type d'action soit confié à des fonctionnaires d'État - pas même à des fonctionnaires territoriaux - qui gardent une franchise pédagogique effective vis-à-vis de l'environnement socio-politique.

Ce serait un moyen efficace de casser la machine que de rendre les responsables de ce type d'actions directement dépendants d'un pouvoir politique qui le contrôle sur le fond de son action. La franchise pédagogique est admise à l'éducation nationale, à plus forte raison à l'université : nous la revendiquons de la même façon sur les mêmes bases. Or, on est en pleine phase de décentralisation et de déconcentration. Pour de telles opérations, on a de plus en plus besoin de financements territoriaux car le budget accordé par l'État ne les couvre pas.

Dans le même temps, si on veut faire passer auprès du pouvoir politique national l'opportunité de garder ce dispositif, il ne faut pas le positionner comme étant en opposition avec la politique officielle affichée de décentralisation.

Qu'est ce qui serait perdu par la disparition des stages de réalisation ?

Il faudrait pouvoir évaluer les retombées de ces stages, voir ce que sont devenus les gens qui les ont fréquentés, quel a été le rôle de ces stages de réalisation dans leur évolution personnelle. C'est ce qui serait intéressant.

Au-delà il y a vraiment une approche républicaine de la question : cette possibilité d'aller porter des spectacles relativement ambitieux dans des lieux ou autrement il serait inconcevable qu'ils se produisent. Cet espace-là sera sacrifié. Pour combien de temps, je n'en sais rien. On n'a pas d'équivalent dans cet espace. Il existe un certain nombre de structures professionnelles qui essaient de mettre en place des opérations similaires mais ce n'est pas leur métier, et ils dépendent d'opportunités. La continuité et la durée de ces stages n'est pas dans leur cahier des charges. Ils n'ont pas d'engagements. Ils mènent des actions ponctuelles avec des commandes locales.

On sait bien ce qu'il y a derrière les commandes comme des arrière-pensées politiciennes : l'an prochain il y aura autre chose à faire et il n'y aura plus la continuité, cet affinement de la

démarche. Le service public a pour mission de répondre à certaines demandes spécifiques, et pour y répondre il faut le service public. La continuité est essentielle.

"Mission", "service public", "Cahier des charges" ?

La réponse à la question de mon cahier des charges est dans l'article 2 de mon statut de fonctionnaire de catégorie A, qui dit que j'ai des missions de formation, d'animation, d'expérimentation et de coordination. Les stages de réalisation, c'est tout cela. C'est dans mon statut. Ce statut est remis en cause par les pratiques quotidiennes. Je m'y accroche.

On a malheureusement trop l'impression aujourd'hui que le stage de réalisation est un concept hérité d'on ne sait plus trop où. On n'ose pas lui couper directement la tête mais on ne recrute plus les personnels qui ont les compétences pour les faire, ou on enferme dans des tâches administratives ceux qui les ont encore.

Si cette mission d'éducation populaire ne vous paraît plus transmise "formellement" par l'administration, comment se transmet-elle selon vous ?

Quand je vois tous ces gens affairés pour que les choses se passent bien à l'arrivée du spectacle, en train de chercher un poteau pour amener l'électricité ou de coudre un pendrillon pour que la salle de théâtre soit prête à temps dans cette grange, ou de régler des problèmes d'hébergement, effectivement on se trouve en face de gens qui ont décidé qu'ils avaient une responsabilité par rapport à ce qui est en train de se faire, et qui sans arrière-pensée économique ou politique, ont envie que cet ouvrage dont ils ont une part entre les mains soit une belle ouvrage. Je pense que l'éducation populaire c'est cela.

Par ailleurs il y a le statut en question, qui date de 1985 - ce n'est pas si vieux que cela - statut des conseillers d'éducation populaire et de jeunesse. L'an dernier encore on a eu une circulaire sur les stages de réalisation. Elle préconisait comme terrain, deux types de publics prioritaires : les zones DSQ¹⁶⁴/politique de la ville ou les zones rurales en difficulté. On précisait les terrains. Cela étant il y a un problème français qui tient à l'énarchie. Le tout pouvoir des administrateurs, gens de dossiers, de bureaux, des gestionnaires qui décident et qui s'éloignent de plus en plus de la réalité du terrain. Le corps des inspecteurs qui a vocation à s'assimiler un peu au corps des administrateurs, a glissé dans cette direction. Comme la société en faisait de même, ils ont pris de plus en plus de pouvoir, ont gommé peu à peu les préoccupations d'action et de terrain pour s'occuper de dossiers. Sans en faire les boucs émissaires, ils ont une bonne part de responsabilité ; ils ont favorisé un climat délétère, dans lequel ceux que l'on enferme dans un bureau sur des tâches administratives ne supportent plus bien que d'autres mènent des créations sur le terrain.

Cela suppose que des fonctionnaires ont pu penser qu'il n'entraîne pas dans la fonction d'une administration de réaliser, mais qu'elle était là simplement pour financer des acteurs de terrains.

Disons "pour financer des actions indépendantes". Je me considère moi-même comme un acteur de terrain. Précisément, le ministère de la Culture ne recrute pas d'artistes mais les finance. La position du ministère de la Culture est effectivement que ce n'est pas à l'État de faire. Il y a un glissement chez nous dans ce sens, alors que c'est une grosse différence entre les deux ministères. J'ajouterai que si telle est la tendance théorique, les moyens concrets ne suivent pas. Et nos partenaires ont malheureusement compris depuis longtemps qu'il fallait chercher ailleurs les moyens de leurs ambitions.

¹⁶⁴ DSQ : développement social des quartiers. (DB)

JEAN-PIERRE BRIÈRE

Conseiller technique et pédagogique

CEPJ « Loisir social »

DDJS Evreux

1981-1992

Directeur du théâtre Mégapobec

JEAN PIERRE BRIÈRE
CTP loisir social/art dramatique
DDJS Évreux

Entretien réalisé par Franck Lepage

21 / 07 / 1994

Version non corrigée par l'auteur

Quelles circonstances vous ont-elles amené à travailler à Jeunesse et Sports comme CTP ?

J'ai été recruté comme CTP en 1981 par un directeur départemental dans l'Eure ? dans une spécialité « loisir social », avec en toile de fond mon engagement dans des actions théâtrales qui avaient la particularité d'associer des professionnels et des amateurs. Cet homme m'a dit : "loisirs social, cela ne durera pas, à vous d'imposer votre vraie spécialité à partir du moment où les missions de l'État qui sont relativement simples à appliquer, sont faites. A vous de trouver le système par lequel l'État soit satisfait et où vous trouviez le propre plaisir de votre passion." Dans ces années 1980, les DD avaient encore une marge de manœuvre importante quant aux missions qu'ils confiaient à leurs personnels. Au-delà des missions de l'État, ils laissaient le soin à leur équipe de proposer des projets qui allaient déjà dans le sens de la décentralisation, qui associent des partenaires territoriaux. Chaque année je proposais un projet d'action pour l'année. Dès lors qu'il était accepté, j'avais un an devant moi.

À partir de ce que l'on a appelé "la modernisation du service public", ce sont les années Rocard, cela s'est resserré. Il ne s'agissait plus, puisque la décentralisation arrivait, de travailler avec les collectivités territoriales, c'était très mal venu et Jeunesse et Sports a commencé à se replier sur ses propres programmes. Il est évident que dans le cadre d'une spécialité théâtre il était difficile de trouver les astuces permettant de marier le théâtre et les programmes.

J'ai eu la chance de sauter sur un diplôme d'État qui était le BEATEP¹⁶⁵ et d'installer un BEATEP théâtre dans la région. J'étais alors toujours à ce moment-là "loisir social" et non pas théâtre. En poussant le paradoxe jusqu'à sa dimension kafkaïenne, j'aurais pu rester chez moi, puisqu'il n'y avait plus de programme s'inscrivant dans des missions dites de "loisir social". J'avais une spécialité obsolète. Je n'existais plus dans la spécialité affichée !

Cela étant, Catherine Picard¹⁶⁶ et moi avons été recrutés pour nos compétences culturelles reconnues, ayant l'habitude du terrain, de monter des opérations avec des associations et des partenaires locaux, etc. qui étaient à la fois des spécialistes en théâtre et des meneurs ou des concepteurs de projets, aptes à dialoguer avec des conseillers généraux, connaissant les réseaux, etc.

À la direction régionale, il y avait une équipe de CTP spécialistes, mais des spécialistes qui n'intervenaient que sous la forme d'une mise à disposition dans une association précise. Le CTP audiovisuel était mis à la disposition de l'IRIS¹⁶⁷, le CTP théâtre, Daniel Charlot, travaillait avec une compagnie régionale mais très peu dans le cadre de projets plus globaux. Ce que j'ai amené, c'était de croiser l'exigence de qualité artistique et des programmes à destination de populations qui n'abordent pas forcément le théâtre ; et cela à la fois par le biais de l'animation pure et simple (je participe à une opération), ou par le biais de la formation : comment former des animateurs ?

¹⁶⁵ BEATEP : diplôme d'État d'animateur technicien de l'éducation populaire. (DB)

¹⁶⁶ Catherine Picard, CTP jeunesse, devenue députée (1997-2002), (DB)

¹⁶⁷ IRIS : institut régional de l'image et du son, à Rouen. (DB)

Je trouvais qu'il y avait un déficit de plus en plus grave à ce niveau : on avait de plus en plus affaire à des animateurs généralistes aptes à faire des réunions, mais peu passionnés. Or, après tout, que ce soit avec le théâtre, la danse, ou la musique, quand on a affaire à un groupe de jeunes, l'important c'est comment les tirer de toute cette inertie et faire exploser quelque chose de leur expression. Il faut que quelqu'un se batte avec un instrument, et fasse partager un projet d'aventure qui est - comme les amateurs le savent - pratiquement toujours unique. Un amateur a l'occasion de monter dans sa vie un maximum de six à dix pièces importantes. On ne peut pas laisser au hasard le choix de la pièce. À chaque fois ce choix doit être un choix encore plus urgent que pour un professionnel, c'est-à-dire qui associe la question à laquelle l'amateur veut répondre quand il utilise le théâtre, le "pourquoi" dans sa vie privée, et quelle vision il peut donner de la société dans laquelle il vit, et puis la mémoire du théâtre et du monde qui l'environne. C'est ce trépied que j'essayais de travailler dans les stages de réalisation.

Je n'ai jamais fait un stage de réalisation de type "son et lumière". Il y avait toujours 12 à 18 personnes qui participaient au stage, de la conception à sa mise en place. On pouvait travailler sur l'écriture, la dramaturgie des lieux, et chaque individu ne faisait pas le troisième palmier en partant de la gauche, mais était véritablement créateur, poète et acteur de la chose.

Vous semblait-il qu'il y avait là une espèce propre à Jeunesse et Sports ?

Oui pour la bonne raison qu'à la DRAC il n'existe pas ce type de métier, et j'emploie le terme de "métier" à dessein. Il peut exister des fonctionnaires de catégorie A, mais ils sont conseillers théâtre, ils sont amenés à instruire des dossiers ou donner des avis plutôt que d'être des gens de terrain.

Ma motivation était que je suis un homme d'action et de théâtre. Je n'étais pas motivé par l'instruction de dossiers. Quand cela m'est arrivé cela n'était pas l'essentiel de mon travail.

Vous auriez pu monter une compagnie et rentrer en commission à la DRAC ?

Je travaillais avant de rentrer à la Jeunesse et aux Sports avec une structure dont c'était, et dont c'est toujours le projet. Cette sorte de "Maisons du théâtre" dont parlait Dreyfus¹⁶⁸, et dont l'objectif était similaire au sport : si on veut s'entraîner en athlétisme il faut un stade et des entraîneurs professionnels pour arriver à faire des progrès. Au niveau du théâtre amateur, si on veut s'en sortir, il faut un lieu et des professionnels pour aider à l'émergence de ce théâtre amateur.

Entre 1981 et 1985, la décentralisation arrivant, on savait que l'on ne pourrait pas se reposer sur Jeunesse et Sport dont la tutelle sur le théâtre amateur s'effiloçait, ni sur la Culture pour gager la chose. On a travaillé au corps les partenaires territoriaux, Conseil général et Ville. Ce projet a pu émerger grâce au fait que je travaillais à Jeunesse et Sports. Quand Jeunesse et Sports ne m'a plus permis de mener ce projet je suis parti. Les objectifs de Jeunesse et Sports ne correspondaient plus ni à mes objectifs professionnels ni à mes objectifs personnels, intimes, privés, intellectuels, mentaux ou moraux. Je ne m'y retrouvais plus. Je ne pouvais pas changer Jeunesse et Sports à moi tout seul, j'avais suffisamment travaillé ce projet dans le département. 1981 avait été pour moi l'occasion. J'avais une vision des conseillers techniques et pédagogiques spécialisés théâtre, j'avais moi-même été formé par un CTP en stage - Daniel Charlot - vision peut-être utopiste, voire passéiste ? Je me disais que c'était ce métier qui devait permettre cela, en le revisitant dans le cadre de la décentralisation.

Jeunesse et Sports vous semble-t-il avoir une responsabilité vis-à-vis des amateurs ?

¹⁶⁸ Armand Dreyfus, CTP art dramatique. (DB)

Je le pensais mais je ne le pense plus. J'ai vu les crédits fondre, le désintérêt s'installer, la spécialité être battue en brèche, le corps se dissoudre, mourir de cela... Ce que je dis est peut-être un peu sensoriel, mais j'ai vu des gens mourir de cela : avoir une telle passion de leur métier, ne plus pouvoir l'exercer, être tellement taraudés, verrouillés, humiliés parfois par l'administration - je parle de CTP âgés - subir ce type de pressions, que ces gens ont fini par devenir l'ombre d'eux-mêmes.

Dans les colloques on voit bien que les CTP ne savent pas comment se placer. Ils ont leur discours passionnel, personnel, mais ne sont pas soutenus ni par leur administration, ni par la culture - sauf amitié particulière.

Or, quelle que soit l'administration de référence, l'État a une obligation vis-à-vis des pratiques amateurs. À qui doit-elle être confiée ? Après 1981, il n'y pas eu de pontage entre Jeunesse et Sports et le ministère de la Culture pour clarifier les choses. Tout ce que fait l'État dans ce domaine s'arrête au Bac, or, là où Jeunesse et Sports me paraissait un ministère intéressant, c'est que l'éducation populaire va au-delà du Bac pour qui que ce soit, et que le théâtre est encore plus intéressant quand il est fait par des gens qui ne sont pas un public captif, mais un public actif : les amateurs.

J'ai toujours prôné que le théâtre était une boîte mentale extraordinaire, car un lieu de résistance possible à toutes sortes de choses. Lieu de résistance à soi-même, lieu de résistance à l'inertie, à la capitulation qui nous guette tous intellectuellement. Et cela ne peut pas se faire dans l'enceinte des lycées par les classes A3 parce que le lycée ne doit pas devenir comme les hôpitaux psychiatriques du début du siècle qui fabriquaient leur propre pain. L'hypocrisie consiste à faire faire du théâtre aux ados pour mieux les amener à la scène nationale du coin...70 % des abonnés d'une scène nationale sont des lycéens pour lesquels l'abonnement est quasi obligatoire.

Ce qui me paraissait essentiel dans les stages de réalisation était d'offrir un autre espace, une alternative qui permettait à des gens de venir s'y inscrire qu'ils soient lycéens, charcutiers, ou professeurs. Déposer son identité sociale à l'entrée d'un théâtre est peut-être difficile mais au moins les gens y viennent comme dans la résistance en 1940 : dans un *no man's land* on peut se parler d'égal à égal.

Je détestais le théâtre au lycée, et j'ai fait du théâtre vers 15 ans dans une cave d'un petit bled avec des copains. Très rapidement, à 17 ans je montais *Le Songe* de Strindberg et on s'intéressait à des choses démesurées, très vite, par souci d'impertinence, par une envie d'en découdre, canalisée par le théâtre. C'était peut-être mieux que de réaliser un "son et lumières" en brûlant l'Intermarché du coin ! On brûlait d'une fièvre de mots, de verbes. C'était un lieu de résistance au lycée.

Combien de compagnies amateurs sont passées "professionnelles" en 1981 ! Il y a à l'heure actuelle une pléiade de jeunes compagnies théâtrales qui sévissent dans les régions et dont la stratégie de développement est mimétique par rapport aux grandes structures. Un décalage d'un an pour monter du Koltès après Chéreau, etc. Ces compagnies fonctionnent sur des concepts qu'ils manient mal et sur une stratégie d'être calife à la place du calife : grossir pour un jour devenir la scène nationale du coin.

Peut-être faudrait-il leur confier des missions que ne peuvent pas assumer les CDN, qui permettraient le développement de la pratique sociale du théâtre - et non pas d'un théâtre amateur qui s'enferme sur lui-même. Le concept est plus large. Quelle est l'utilité sociale du théâtre à l'heure actuelle ? Développement intellectuel et artistique, certes, mais aussi haut que l'on soit assis on est toujours assis sur son cul !

Tout metteur en scène sait qu'on trouve des filons, des minerais, des pépites, quand on travaille avec des gens à qui on donne le théâtre à manger à un moment, parce qu'ils en ont besoin à un

moment, pour rétablir une identité ou comme instrument de socialisation. Ces gens-là sans être de grands acteurs (on a besoin d'auteurs contemporains pour cela) offrent des terrains d'expérimentation, d'aventures extraordinaires. À la fois pour les professionnels mais aussi pour les gens qui vivent l'aventure.

Les cinq stages de réalisation que j'ai faits, ont eu lieu à chaque fois que j'avais une idée artistique. MA question était : "qu'est-ce que je vais chercher artistiquement avec les gens que j'ai là" Il n'y jamais eu de système du type "vieilles pierres à valoriser" (Évreux a été rasé pendant la guerre). Je n'avais pas un Erckmann-Chatrion ou une Georges Sand ! Je suis impertinent avec mes collègues, parce que j'ai vu des choses innommables. Représentables mais innommables ! Il vaut mieux viser avec des amateurs, ou des militants de l'action culturelle, quelque chose qui soit de l'ordre de l'irreprésentable au départ.

Le premier stage était un coup de foudre pour un lieu : un musée moderne appuyé sur un mur gallo-romain, et nous avons travaillé avec un auteur sur la question de la mémoire. Lieu magnifique et inutilisable théâtralement car tout en longueur. Pour les animateurs que nous avons en formation, il m'apparaissait intéressant, pour un stage de réalisation, qu'il y ait une fièvre ; se dire : on le fait, nous sommes les seuls à le faire, et après plus personne ne pourra la faire. Cette aventure se conçoit et se met en oeuvre parce que ces gens-là sont là, et qu'il est impensable que cela puisse être repris avec d'autres. L'identité privée, intime de la personne engagée dans le stage est un des facteurs essentiels de la réalisation.

Je ne comprends pas que l'on puisse faire de la formation avec quarante personnes. Comment suivre des aventures artistiques singulières ? Comment mener une recherche artistique innovante, pertinente ?

Le travail à Évreux était lié à un lieu chargé lui-même de magie artistique, d'histoire, d'affects, bourré d'objets ayant appartenu à des gens disparus, etc. et notre travail qui s'est appelé *Rappelle moi la nuit* a nécessité que nous nous fassions enfermer pendant quinze nuits dans le musée pour travailler. On ne pouvait plus sortir à cause de la sécurité. On ressortait le matin.

Les stagiaires avaient suivi l'ensemble du projet. Phase dramaturgique : qu'est-ce que la mémoire ? La mémoire affective de l'acteur ? Comment les souvenirs se transforment-ils ? Que reste-t-il de la mémoire réelle dans un travail de théâtre ? Etc. On a posé toutes sortes de questions. Travail collectif avec des intervenants psychanalystes, écrivains, où les stagiaires faisaient un travail d'écriture, à partir duquel on a construit un ensemble de textes mis en espace un 14 juillet au soir pendant que les auteurs sont au bal. Chacun avait une raison particulière de s'être laissé enfermer dans ce musée. Il y a eu trois réalisations.

L'objectif est donc moins de monter un spectacle que de permettre à des gens de vivre une aventure ?

On ne peut pas avoir des acteurs ni des animateurs qui ne pensent pas ! Quand on ne pense pas son projet on retombe dans les stéréotypes les plus bâtards. L'idée était de former des gens à quelque chose qui soit scintillant pour eux.

On a creusé un tas de charbon pour en sortir une pépite, qui n'est pas forcément grand public. Qui ne flatterait pas forcément un conseil municipal ou la femme du conseiller général. Mais cette démarche m'a amené la reconnaissance des institutions culturelles et artistiques. L'ensemble des stagiaires font maintenant partie de compagnies théâtrales, ou ont eu une formation qui leur permet de ne pas tomber dans le discours du rejet du professionnalisme.

Ai-je entendu une critique voilée du théâtre de répertoire dans les stages de réalisation, ou du Livre vivant ?

Je suis totalement opposé au Livre vivant. Il y a pu y avoir un intérêt, à un moment donné, à rechercher l'alliance du théâtre et de la littérature. Mais il y a aujourd'hui une urgence terrible qui fait que les amateurs avec qui on travaille n'ont pas envie d'être les otages d'une sorte de pseudo institutionnalisation de la tradition. Il ne faut pas les tromper là-dessus. Ce qui est au centre de la création, c'est l'acteur ou le poète. Un stage de réalisation est la réalisation de soi-même : forme-toi toi-même. On ne doit pas prendre le stagiaire en otage.

Il m'est arrivé de monter du théâtre d'O'Neill, dans des tout petits bleds où il n'y a pas de salle et d'utiliser les granges, en jouant avec des cercles de proximité de spectateurs. Le projet était de jouer des pièces traitant de la terre d'O'Neill, de découvrir le théâtre américain, et on a fait une création : *Les drames de la terre* qui piochaient aussi chez Kroetz¹⁶⁹ .

Mais quelle est alors la spécificité du stage de réalisation en tant que modalité d'intervention du ministère de la Jeunesse et des Sports ? En quoi est-ce distinct de toute autre forme d'intervention théâtrale ?

Ce qui me paraît bloqué, c'est que si un metteur en scène monte *Dom Juan* dans un stage de réalisation, il est contraint à un *casting*, avec des rôles principaux tenus par les professionnels, et les stagiaires dans les rôles secondaires. Il y a une hiérarchisation. J'ai même vu un *Marat-Sade* où tous les stagiaires faisaient les fous, et où les rôles principaux étaient tenus par des professionnels. La proposition faite à des stagiaires de simplement "fonctionner dans un spectacle" me paraît insuffisante.

Ce qui est intéressant dans la notion de stage de réalisation, ce sont les "chantiers de création" (terme que j'ai repris depuis que j'ai quitté Jeunesse et Sports¹⁷⁰). Les gens sont hébergés, cela dure trois semaines, mais ce n'est qu'un chantier ! Il y a de très beaux chantiers, et le mot création est important. Quelle nourriture intellectuelle, sensible, ou de métier est-elle fournie aux stagiaires pour qu'ils soient eux-mêmes démultiplicateurs de créations, et non pas simplement de reproductions du répertoire ?

D'accord pour *Dom Juan* si on travaille le mythe de Dom Juan. Le théâtre a beaucoup évolué depuis les premiers stages de réalisation. Par ailleurs les stages de réalisation sont rarement hébergés dans un théâtre : Dreyfus a parlé des "Hommes-frontière" à propos des CTP. Enfin, un stage de réalisation est le point d'orgue ou l'élément fédérateur d'un travail à l'année.

Par rapport à tous ces ateliers de théâtre qu'on voit fleurir un peu partout, le stage de réalisation permet de s'investir dans un processus de création tout en étant dégagé *a priori* de la distribution dans un personnage. Cette notion est un peu contemporaine : la plupart du temps, dans les stages de réalisation je travaille rarement le "personnage" au sens classique, mais plutôt la figure ou le rôle, c'est-à-dire la connexion entre une personnalité privée, intime, d'un individu, et la manière dont il va la transposer dans le personnage. C'est ce travail de négociation qui est intéressant, plus que le personnage. Dans le son et lumière, on va tout de suite au personnage, et on a des caricatures du méchant, du bon, du bossu, etc. Et on voit débarquer dans les cours d'amateurs des méchants avec des grosses voix qui sont des spécialistes de "l'intendant qui a tué le chien de Jacquou" ! Ou des comédiens qui posent bien leur voix. Ce travail ne me paraît pas le plus urgent avec des amateurs. Le répertoire ne doit servir qu'à fouiller dedans.

Quels étaient vos quatre autres stages ?

Le musée et la mémoire, les drames de la terre, puis un travail sur la dramaturgie des lieux où nous avons travaillé dans des chantiers en construction : le vide sanitaire du futur centre des

¹⁶⁹ Franz Xaver Kroetz, auteur et dramaturge allemand. (hypothèse de la relectrice)

¹⁷⁰ Jean-Pierre Brière a quitté Jeunesse et Sports au début des années 1990 pour gérer son propre théâtre « Mega Pobec » à Évreux. (DB)

congrès d'Évreux, un moulin en train de devenir un centre de culture scientifique... etc. Nous avons travaillé sur le rapprochement entre le théâtre et la littérature.

Des groupes de stagiaires avaient investi chaque lieu. On déambulait entre ces lieux pendant huit heures. Trois cents personnes ont vu cela. Tout le travail de conceptualisation a été le plus important, sous la conduite de trois metteurs en scène.

Quatrième stage : *Les martinets noirs* dans le cadre de la politique de la Ville et d'un DSQ.

J'avais un projet : *Racines perdues* qui, sur quatre ans, consistait à travailler à partir de la mémoire individuelle des gens d'un quartier. Dans une dimension dramaturgique et non pas sociologique. Cela consistait à dire : "S'il y a un lieu qui sédimente l'histoire du siècle, et dans lequel les archéologues futurs iront fouiller pour tenter de comprendre le brassage de populations qui s'est opéré, en 80 années, c'est bien dans ces quartiers. On peut donc comprendre l'histoire de notre siècle en comprenant comment ces gens transplantés sont finalement arrivés là.

On a travaillé avec un auteur pour vérifier cette intuition : qu'étaient devenus Phèdre, Œdipe ? S'ils sont quelque part, ce ne sont pas dans les petites maisons où l'on pousse la tondeuse le dimanche matin. Les grandes histoires sont chez ces gens qui ont fait des milliers de kilomètres et qui ont une histoire extrêmement marquée. On a passé des heures avec les gens du quartier, pour comprendre comment ils se projetaient dans le personnage de leur propre vie, dans le récit d'eux-mêmes, bien plus que le vrai - nous n'avons jamais recoupé les informations -. On a collecté des cahiers. Cette base a servi pendant trois ans à faire des actions artistiques et culturelles.

On a ensuite créé des spectacles ou des actions, dont l'un était un stage de réalisation théâtrale qui s'est intitulé *Les martinets noirs*, carrefour des BEATEP théâtre, d'un chantier de création qui avait déjà trois ans de théâtre, et des jeunes du quartier.

Le martinet noir est un oiseau qui apparaît au mois de mai / juin à Évreux et qui fend l'air des quartiers à grande vitesse en bandes, en piaillant énormément et qui a la particularité de vivre accroché aux parois des maisons et de ne jamais poser les pattes au sol sous peine de mourir. Il a les pattes atrophiées, et s'il se pose au sol il ne peut pas reprendre son envol.

Cette métaphore poétique était la première belle chose. C'est un oiseau très curieux. Il quitte très jeune le nid familial pour ne plus jamais y revenir. Il vit en bande, et pour dormir la nuit monte très haut dans le ciel et s'endort en altitude. Il a parfois un comportement suicidaire en ce sens qu'il lui arrive de décrocher et de s'affaler sur le sol.

Il y avait toutes sortes d'indices qui nous permettaient d'accrocher une métaphore intéressante. Au-delà de la métaphore poétique, par laquelle on voulait que tous les titres aient une densité polysémique par où l'on puisse entrer, le travail a consisté avec les stagiaires à travailler sur la notion d'exil. De perte d'un endroit ou d'une identité, de départ d'un lieu pour être parachuté dans un autre lieu avec une identité à reconstruire.

Mais il fallait traiter cela par la farce. C'était l'un des enjeux. Dans l'ensemble du dispositif, les martinets noirs sont des animaux frondeurs, rieurs. On disait : il faut savoir en rire, même si le rire peut se coincer à un moment, quand au bout se profile la déperdition de soi-même et la mort. Trois farces ont été travaillées : l'exode rural, l'exil hors frontière, et l'exil intérieur (la perte de ses propres frontières). On s'était en effet aperçu dans ces quartiers que l'exil n'est pas lié au nombre de kilomètres. On avait des analogies de vie entre quelqu'un qui était né au sud de Casablanca et quelqu'un qui n'avait fait que trente kilomètres. Ou bien des gens qui avaient perdu leur emploi et avaient changé d'appartement faute d'argent.

Cela faisait un spectacle de trois heures dont l'unité dramaturgique était l'automobile. On avait des véhicules retravaillés qui étaient l'unité scénographique de chaque histoire. On pouvait jouer chaque histoire différente.

La politique de la ville vous paraît-elle un terrain de réinvestissement de l'action de Jeunesse et Sports ?

Pour moi cela a été le cas.

Sans vous faire enfermer dans des problématiques "d'insertion" ?

Il faut résister.

L'un des éléments sur lequel il ne faut jamais transiger, c'est sur ce qui, dès le départ, mobilise le projet. LA priorité des priorités, c'est la recherche artistique. Ensuite, que ce soit dans le champ de la pratique sociale ou de l'insertion sociale, je dirai que cela n'a pas d'importance si on a une pertinence artistique dès le départ. Si on commence à réfléchir le projet artistique à partir du public, là est peut-être la dynamique socio-culturelle vieillotte qui consiste à dire : "je vais demander aux gens ce dont ils ont besoin et je vais le faire".

Si on demande aux gens d'un quartier s'ils ont besoin d'un théâtre, à 98 % ils répondront non, pour la bonne raison qu'ils ne savent pas ce que c'est. Ce genre de démarche est inutile. Ce que nous avons pu mesurer, car on sait que le théâtre est volatile et que la mémoire de cette aventure allait disparaître assez facilement, c'est que nous avons tout saisi dans un livre qui a été distribué à la population gratuitement, à 5.000 exemplaires, avec un porte à porte personnalisé pour lequel nous avons formé et payé des jeunes, qui expliquaient aux gens la démarche et le pourquoi de notre geste.

Il s'agit de 80 textes parmi 300, que l'auteur a écrits à partir des entretiens que nous avons eus avec les habitants du quartier. Ce livre est tangible.

Au-delà, les enjeux politiques, le passage du DSQ au Contrat de Ville est bien difficile. Les méfiances du milieu socio-culturel par rapport au travail culturel tel que nous l'avons mené sont fortes. Résistance des associations de quartier. Le travail n'est pas toujours compris. Elles ont pris de telles habitudes que ce type de travail les bouscule.

Ces stages ont-ils été "appropriés" par Jeunesse et Sports ?

Non ! Le stage des *martinets noirs* a été un stage de réalisation de Jeunesse et Sports financé à 20.000 francs, sur un budget de 250.000 francs. Je l'ai fait sur mon temps de loisirs. C'est-à-dire qu'il n'était pas dans ma mission. Ensuite le stage qui a suivi, qui s'appelait *Brèves de pallier*, sorte de théâtre à domicile que nous avons réalisé avec des stagiaires, qui était aussi un stage de réalisation, de même ne faisait pas partie de ma mission. Cela était agréé en tant que stage de réalisation, mais moi je devais d'abord faire les missions d'État du type "Projets Jeunes¹⁷¹" etc. Et si j'avais le temps, je faisais le stage de réalisation. Ce qui fait que dans le volume horaire que je rendais à la DDJS, le stage de réalisation faisait éclater le volume horaire. Mon directeur départemental disait : « votre stage de réalisation, vous ne le faites que si tout le reste est fait ». Je ne pouvais plus refuser à l'époque. Si j'avais insisté je serais allé au-devant de gros ennuis. Je pense que le syndicat aurait aimé que je le fasse, afin que l'on monte jusqu'au préfet, etc. Faire de mon cas une sorte d'exemple. Mais comme je tenais au projet, je voulais vraiment canaliser mon énergie sur ce projet, parce que je n'avais pas que cela. Je savais aussi qu'à la première occasion je quitterais Jeunesse et Sports, car il y avait un hiatus trop important entre les missions que l'on me confiait et la manière dont j'envisageais mon métier.

J'avais un peu capitulé par rapport à Jeunesse et Sports. J'étais conseiller technique dans une direction départementale, et ce type de formation, du type BEATEP était normalement du ressort de la régionale. Je me trouvais en porte-à-faux complet avec un double métier : un métier

¹⁷¹ Dispositif mis en place par la ministre de la Jeunesse et des Sports, Frédérique Bredin en 1992/93. (DB)

d'assistant d'éducation populaire que l'on me demandait de faire, c'est-à-dire d'être le sous-main de l'inspecteur, et un métier de CTP, pour lequel on me disait en gros : « faites-le parce que cela vous fait plaisir ».

Je n'ai trouvé personne pour m'aider. Il y a un double discours à Jeunesse et Sports. Il est parfois sans équivoque : quand on téléphone à la DDJS et que l'on demande s'il y a un spécialiste théâtre, on répond que non ! J'étais donc en clandestinité quand je travaillais le théâtre. Le directeur départemental étant lui-même inféodé à la préfecture, la mission du type "projets jeunes" étaient prioritaires.

Par ailleurs, dans le cadre de la décentralisation, il est vrai que l'administration a toujours mis en doute la fonction éducatrice des CTP. Nous étions les oubliés de la décentralisation. Seules les missions de l'éducation nationale n'ont pas été décentralisées. Or, on a oublié les CTP de Jeunesse et Sports. La formation est du ressort de Jeunesse et Sports. Le BEATEP est un brevet d'État qui n'est pas encore régionalisé. Mais en même temps les DD ou les DR ont passé leur temps depuis 1983 à déstructurer les équipes de formation, pour faire des individus qui instruisent des projets dans les bureaux, et non qui proposent des projets. Quand j'ai proposé le projet *Racines perdues* au directeur départemental, en 1989, en jouant le jeu et en disant : je suis conseiller technique, on va travailler avec la ville d'Évreux, avec la Région, avec la DRAC, c'est le début de la politique de la Ville, DSQ, on travaille sur un quartier, on peut y inclure le BEATEP pendant deux ans, etc... J'avais tout monté. On pouvait faire des stages de réalisation avec effets démultiplicateurs, on pouvait y glisser des projets jeunes, etc. un théâtre d'opérations extraordinaires.

J'ai proposé cela en demandant un quart temps, officiellement. J'avais besoin de ce temps pour faire cela. Et je voulais être nommé officiellement sur ce projet, afin de pouvoir aller dans toute réunion - par exemple à la DRAC - en me présentant comme conseiller technique et pédagogique de Jeunesse et Sports, mandaté par mon administration. J'ai une lettre de mon directeur départemental, qui me dit : "j'accepte que vous meniez ce projet, mais sur votre temps libre".

Voilà.

Autrement dit, Jeunesse et Sports est en train de se priver de sa propre force d'intervention ?

Tout à fait

En bureaucratissant le travail de ses CTP. ?

L'un des indices de cela c'est qu'à partir du moment où l'on a été titularisé, on a cessé de s'appeler Conseiller technique et pédagogique. On a été nommé par notre grade : Chargé d'éducation populaire ou Conseiller d'éducation populaire et de jeunesse. Il n'y a qu'un décret qui n'a pas été abrogé, c'est celui qui institue la fonction de CTP. Le syndicat se bat actuellement sur la notion de métier.

Les CEPJ qui sont nommés aujourd'hui dans une spécialité théâtre se font dire qu'il n'existe plus de telles spécialités. Ils ne peuvent absolument pas faire de théâtre. J'ai été nommé par le préfet de Région au comité d'experts de la DRAC CONTRE l'avis de mon directeur départemental ! Qui a fait une lettre au DRAC en lui précisant qu'il était hors de question que la DDJS me paie mes frais de déplacements. C'était incroyable. Le DRAC a répondu que les membres du comité d'experts étaient là à titre individuel, et qu'il rayait donc la fonction de conseiller technique et pédagogique.

Quelles grandes raisons, sur la longue durée, voyez-vous à cette situation ?

Peut-être le fait que Jeunesse et Sports et les CTP eux-mêmes n'ont pas su rénover et enrichir ce concept d'éducation populaire, d'éducation culturelle, et montrer qu'il y avait des gens compétents et préparés à cela. Ensuite, nous avons tous subi la dichotomie des années quatre-vingt entre le culturel et le socio-culturel. Le culturel tendant plus vers l'artistique et le socio-culturel, voyant la désaffectation des crédits de Jeunesse et sports se sont tournés vers la Culture. La Culture a joué un double jeu, n'a pas pris les choses en compte. On a eu des années du ministère de la Culture où toutes ces formes d'interventions dans les quartiers, par rapport à des publics spécifiques, étaient reléguées à des formes mineures. Aller travailler dans les quartiers, cela ne fait pas bien sur la carte de visite d'un culturel. Maintenant on y revient un peu. On s'aperçoit qu'il y a un travail qui n'est pas mineur pour les artistes.

Jeunesse et Sports n'y retrouvait plus ses petits. Il n'y avait plus d'identité à Jeunesse et Sports pour défendre cela, à part quelques dinosaures, timidement.

Même Mme Denise Barriolade l'année dernière à Avignon s'est crue obligée de parler des projets jeunes, des ateliers de proximité, toutes sortes de dispositifs qui n'ont aucune importance¹⁷² !

Pourquoi minimisez-vous ces dispositifs ?

Parce que je les ai vus se mettre en place à un niveau très pragmatique. Les projets jeunes, j'y ai participé. C'était la foire d'empoigne. C'était de l'argent facile. Les premiers qui y ont eu accès sont ceux qui avaient l'information. Ce n'était pas à nous de faire cela. J'ai vu des inspecteurs se transformer en directeurs de MJC ! Il fallait confier cela à ceux dont historiquement c'est le métier.

Vous êtes amer ?

Oui. Si j'avais vu une solution je me serais battu pour la mettre en oeuvre. En fait je suis allé faire reconnaître mon travail ailleurs. À la Comédie de Caen, dans des institutions avec lesquelles j'ai noué des relations fortes. Mais en faisant cela je travaillais pour ma propre chapelle. Cela m'a permis de me maintenir debout face à l'administration de Jeunesse et Sports. Au moment où j'ai assis cette reconnaissance suffisamment, où j'ai vu que le ministère était en déliquescence morale, administrative et politique, depuis Mme Bredin, je me suis dit qu'il n'y avait plus rien. Constat d'échec radical. Pessimiste par rapport à Jeunesse et Sports je le suis. Optimiste par rapport à l'éducation populaire, dans la mesure où il y aura toujours des gens de terrain et des écoutes par rapport à cela. Jeunesse et Sports est fini sur ce terrain-là.

Pourtant il existe une mémoire de tout ce travail ?

La mémoire il faut savoir la nier et en faire le deuil. J'ai trop entendu, en 1981, les CTP être très méfiants par rapport aux nouveaux. Une espèce de vieux métier dont on parlait comme d'une chimère. Quand j'ai vu des résultats comme le Livre vivant à Fougères, ou d'autres stages de réalisation, je me suis dit que c'était peut-être une filiation qui avait existé, mais que cela n'était pas celle que le revendiquais. Je la respecte, mais ne me faisons pas faire ce qui maintenant me paraît obsolète.

Je veux bien m'inscrire dans ce grand mouvement qui a collaboré à la décentralisation, etc., mais ne nous asphyxions pas nous-mêmes, avec des CTP jouant eux-mêmes comme l'administration un double jeu : payés comme CTP et directeurs de théâtre, émargeant parfois deux à trois fois. Une fossilisation s'est opérée.

¹⁷² Les actes de ce colloque ont été publiés par l'INJEP (Hors-série n°5) : *L'éducation populaire ou la culture en action – 1946/1996 – les stages de réalisation, 50 ans d'aventure artistique.* (DB)

Le pouvoir donné aux directeurs régionaux et départementaux a joué à l'envers. Dans le cadre de la décentralisation, on pouvait penser que cela nous donnerait une marge de manœuvre. En réalité, comme ils ont été dépossédés, ils se sont rabattus sur leur personnel : "garde à vous et vous êtes là tous les matins". Le grand *leitmotiv* était "on ne sait pas où ils sont" donc, ils ne travaillent pas.

Au moment de la déconcentration, on leur redonnait un pouvoir : des enveloppes dont ils pouvaient faire ce qu'ils voulaient. Les stages de réalisation, la résistance que j'ai pu avoir, c'est parce qu'ils étaient négociés à Paris. J'arrivais à monter à Paris dans un comité et placer mon stage de réalisation parce qu'il était bien monté. Je revenais avec un avis et mon directeur ne pouvait plus me toucher. La déconcentration des stages de réalisation c'est leur mort. Toutes les opérations intéressantes de Jeunesse et Sports ont été récupérées par la Culture : "La grande aventure du livre" est devenue "La fureur de lire. Le brevet de danse nous a été pris, etc. Il manque un vrai projet politique à ce ministère.

CHRISTINE DE TOTH

**Conseiller technique et pédagogique
"Art Dramatique"
1969 - 1994**

CEPJ

DRJS Nice

CHRISTINE DE TOTH

CTP art dramatique

Franck Lepage

Juillet 1994

Version non corrigée par l'auteur

Franck Lepage : *Christine de Toth, vous avez présenté cette année une "fresque théâtrale itinérante", spectacle sur Fragonard à Grasse, dans les vieux quartiers à forte population immigrée, financé en partie dans le cadre de la politique de la Ville. Comment vous est venue la problématique de ce stage ?*

Christine de Toth :

Quand ce travail a commencé il y a trois ans, cela m'a renvoyé à mes propres sensations. Mon père Hongrois est devenu Français par le prix du sang versé. Il y avait là, en plein Grasse, un ghetto, on ne voyait pas de français, il n'y avait ni action sociale, ni action culturelle ; j'étais une femme, nous étions une petite équipe. Comment rentrer là-dedans ? À quels exemples se raccrocher ?

Je me suis raccrochée à deux ou trois exemples du côté de l'Afrique, par où mon père était rentré. Par décalque, je retrouvais le cheminement de mon père. Je me suis aperçu qu'il y avait une sorte de rôle de "juge de paix" à assumer : qu'il fallait se redresser, qu'il fallait "représenter". Je me suis, dès le départ, habillée en noir...

Je me suis rendu compte qu'il fallait travailler tout le temps. Je demandais beaucoup de mesures à mon assistante, beaucoup de repérages photographiques. Il nous fallait faire comprendre que nous étions en train de travailler.

Quant à la France... rue de la Rêve vieille j'ai vu des vieux assis avec leur coiffure traditionnelle et je sentais, quand nous passions, qu'il y avait un sourire de respect. À ce moment-là j'ai repensé à ces textes de Lyautey que j'avais trouvés, et j'ai repensé que nous avions à jouer ce rôle d'élite, vis à vis des populations diverses : cap-verdiennes, maghrébines, en conflit entre elles. On retrouvait le rôle de juge de paix.

Quand nous avons revêtu les costumes pour la première fois et fait le tour des quartiers, cela a été un éblouissement, comme si en montrant le meilleur de la France, c'est à ce moment-là que nous étions français. Je me suis souvenue de ce que j'essayais de comprendre à propos de mon père : pourquoi a-t-il tant aimé la France ? Je pense que c'est à cause de toutes les élites qu'il a rencontrées.

J'ai vraiment le sentiment que c'est de ces grands exemples qu'il faut repartir. Que nous sommes dans nos propres terres, à reciviliser, et que nous y arriverons si nous montrons des choses grandes. Il ne faut pas faire d'économies. Il ne faut pas dire que ce sont des pauvres prolétaires et qu'une action sociale lambda sera bien assez. Il faut arracher les gens à leur tradition pour leur montrer cette tradition de la République Il y a encore un capital.

Vous opposez cela à ce que vous appelez les "formules socio-éducatives". Qu'entendez-vous par là ?

Je crois que cette re civilisation, ce retissage des liens avec les nouveaux arrivants - typique dans cette ville de Grasse où il ne reste plus des anciens que des pierres mais dont l'élément

humain est parti et dont ceux qui viennent sont comme des bernard-l'ermite dans d'autres coquilles - si c'est un grand dessein, il faut prendre des gens de grande envergure.

Les formules socio-éducatives, c'est tout ce dont je vois le côté pernicieux. C'est une propagande insidieuse qui consiste à emmener les gens vers encore plus d'oubli. Sorte de troupe que l'on essaie de forger vers une nouvelle révolte des prolétaires. Déracinement et démagogie. Tout ceci consiste à continuer à nier qu'il va y avoir un problème. Les formules socio-éducatives sont proposées par des gens sans pensée. Je ne pense pas que philosophiquement cette catégorie-là ait les moyens d'appréhender les problèmes qui se posent aujourd'hui à la France. C'est une question de tête. Avec la bêtise on fera des bêtises.

Votre discours, celui de l'art sans concessions, vous rapprocherait du ministère de la Culture ?

Non. Je vous parlais d'une action avec le cœur, d'une proximité, d'une attention aux individus depuis trois ans. Il n'y a dans l'institution que vous évoquez, personne qui serait le moins du monde attentif à cela. C'est un travail de présence. Ce que j'essaie de faire est lié à la mémoire de ces lieux. Ce n'est pas une action de création qui prend le créateur comme sa propre fin. Quand je parle de la France, il s'agit d'un sentiment de responsabilité par rapport au passé. Ce n'est en rien un fantasme qui vient se superposer sur une ville ou une population. Il n'y a pas ici un individu artiste. Il s'agit de se rendre compte comment on peut faire aller à la rencontre d'un avenir lié à un passé, des gens qui vivent là et des gens qui y arrivent. Mais c'est sans le pédantisme des précieuses ridicules de la Culture. Cela n'a rien à voir.

Je repense à toutes mes rencontres avec Jack Lang qui, sur le plan humain, ont toujours été des catastrophes.

Je repense à ce groupe de Hongrois, quand je travaillais au festival de Nancy, qui à l'époque avaient quitté la Hongrie et qui faisaient du théâtre dans les appartements, et qui mettaient leur propre vie en jeu en jouant un spectacle dans une vitrine. La police était venue pour les interrompre, et Jack Lang qui aurait dû savoir ce qu'était un spectacle m'avait dit : "cela va faire un tabac à l'espace Cardin"... J'en avais les larmes qui coulaient. Voilà ce genre de hiatus.

Le ministère de la Culture ne vit pas immergé dans les populations comme nous pouvons le faire. Pour moi le ministère de la Culture est une hérésie passagère vis-à-vis de laquelle j'ai exprimé mon sentiment au début du spectacle que vous avez vu, en lisant un texte de Soljenitsyne. Quitte à rejeter toute l'avant-garde à laquelle j'ai appartenu un moment.

Au risque de vous faire traiter de réactionnaire ?

L'époque où nous vivons mérite que nous prenions des risques. C'est déjà fait d'ailleurs.

Nous avons, nous Européens, si nous savons que la voie est bouchée, la possibilité de changer de voie : nous avons la liberté. Je préférerai toujours la vérité au mensonge.

C'est un contexte très curieux que le contexte intellectuel de la France, où il semble que l'on soit plus libre qu'ailleurs, et où pourtant on n'a pas la liberté de dire la vérité.

J'ai attendu d'avoir 45 ans pour voir le mur de Berlin tomber. Pendant toutes ces années je me suis tue pour ne pas me faire exclure du milieu intellectuel dont j'avais besoin.

La France est le seul pays de ma connaissance en Europe où il ne s'agit de dire que des choses "séantes". Je ne fais pas carrière et j'ai passé l'âge d'avoir à rendre des comptes à ces gens-là.

Je participe totalement de tout ce qui est dit par Marc Fumaroli ou Michel Schneider¹⁷³. Si ceci est réactionnaire, alors oui, je suis complètement réactionnaire. Comme de se régaler de

¹⁷³ Michel Schneider : haut-fonctionnaire, a été directeur de la musique et de la danse au ministère de la Culture de 1988 à 1991. (DB)

Chaunu¹⁷⁴, d'aimer Otto de Habsbourg, ou d'admirer Soljenitsyne. Mes références sont celles de notre grande Europe.

Pour vous parler de mon travail, je n'ai de comptes à rendre qu'à ceux dont je suis issue.

Je suis originaire de plusieurs branches de la Hongrie. C'est à ceux-là que je suis redevable d'être là en train de vous parler, de cette civilisation chrétienne européenne. Pourrons-nous continuer, nous regarder en face et reconnaître nos ancêtres ?

Si cela ne convient pas à l'écorce épidermique de nos intellectuels caviar parisiens, je m'en moque. Le mot réactionnaire me blesse, car il signifie qu'il n'y aura jamais d'issue intellectuelle si on dit quelque chose de différent.

Le discours de l'art est toujours un retour à quelque chose. Un retour à l'antique notamment. Proust disait que les vrais paradis sont ceux que l'on a perdus. Il n'y a pas en art une autre histoire que celle qui permet de se rattacher à quelque chose. Qu'est-ce que l'art contemporain au regard de l'art, sinon l'impasse où nous sommes rendus ?

Je me souviens de cette phrase que François Léotard avait prononcée en prenant ses fonctions de ministre de la Culture à Grenoble : "les artistes recréent les démons, quand sauront-ils faire revenir les dieux ?" C'est de cela dont il est question. Cet art déprimé, déprimeur, dépressif, négatif, on le connaît depuis Dada et les surréalistes. Sommes-nous capables d'une autre voie ? Il faut désigner cette impasse. Continuer cela signifie de la mode. Une culture de montages, de photocopies, de fragments... elle ne nourrit plus mon âme, comment puis-je nourrir l'âme des autres ?

Une partie de votre travail est donc réactif : vous vous autorisez à dénoncer une impasse et à la combattre ? Cette impasse est dans le ministère de la Culture qui l'organise. Vous travaillez vous-même dans un autre lieu qui est le ministère de la Jeunesse et des Sports. Quel sens cela prend-il pour vous ?

Je suis rentrée à Jeunesse et Sports par vocation et par admiration. Il me semblait qu'il n'y avait rien de mieux au monde que les gens avec lesquels j'avais travaillé, qui étaient à l'époque Charles Antonetti, Henri Cordreaux, André Crocq... je n'étais pas intéressée à cause de cela par le théâtre privé. C'était un moment extraordinaire. J'ai eu envie de leur ressembler, j'ai eu envie d'être comme eux.

Après j'ai eu envie de faire moi-même à ma façon, mais cela n'a jamais représenté pour moi une feuille de paie. C'est le lieu où je me suis sentie le mieux.

Quant au ministère de la Culture, je n'ai jamais eu envie d'y être car j'en ai vu les pratiques de très près. Nous n'y avons pas notre place.

Je m'y suis sentie mal, en revanche, dans ce ministère à partir de 1981. Horriblement mal.

En 1981, puisque j'avais les éléments d'une compagnie professionnelle, nous avons tourné un film qui était passé au festival de Cannes. En 1983, René Gachet¹⁷⁵ m'appelle et me demande : "que faisiez-vous donc en 1981 ? Pourquoi n'êtes-vous pas venue tendre vos mains et vos poches ?

Je me suis dit qu'il fallait rattraper le temps perdu, et que tout d'un coup l'argent était devenu le nerf de la guerre. Comme m'avait dit Jean-Louis Thamin¹⁷⁶ le metteur en scène du centre dramatique de Bordeaux : "Madame, j'ai un milliard de centimes, et vous n'avez rien : concluez-vous même, je vaudrais donc un milliard de fois plus que vous" ! C'était terrassant ! Je voyais les

¹⁷⁴ Emmanuel Chaunu : caricaturiste et dessinateur de presse français ainsi que comédien. Il est le fils de l'historien Pierre Chaunu. (DB)

¹⁷⁵ René Gachet : DRAC dans plusieurs régions, IG du théâtre au ministère de la Culture, décédé en 2016. (DB de DB)

¹⁷⁶ Jean-Louis Thamin : metteur en scène et directeur de théâtre. (DB)

gens qui s'évaluaient comme cela, ils se mettaient à se peser au poids de leur subvention. Et cela c'était 1981. Avant, il n'y avait rien de cela.

Quelles ont été mes relations avec le ministère de la Culture ? Un jour je monte *Woyzeck* avec le théâtre de la Chimère ; l'adjoint à la culture de Nice, Jacques Bounin, qui avait été par ailleurs le mécène de la première d'*En attendant Godot*, qui avait acheté beaucoup de choses dans sa vie, même son poste d'adjoint de Jacques Médecin, grand résistant, etc... me convoque un jour dans son bureau et me dit : "je veux vous confier la direction du centre dramatique." C'était complètement inattendu, j'avais 25 ans. Il me demande d'y réfléchir et de revenir.

La seconde entrevue, il y avait quelqu'un du ministère de la Culture qui me déclare que c'est un secret mais que l'on ne voulait pas renouveler le poste de Gabriel Monnet¹⁷⁷.

C'était pour moi quelque chose de déchirant, car je travaillais avec Gabriel Monnet, et c'était terrible d'apprendre cela. Monnet qui m'appelait "la reine Christine" avait envie de partir de toute façon mais cette proposition était hors de mesure pour moi.

Quand Jean-Pierre Bisson¹⁷⁸ est venu à Nice après, vers 1975, nous avons travaillé de concert avec Jérôme Walrafen qui appliquait toutes mes propositions, et Bisson était venu me dire qu'il avait besoin de moi, que nous faisons le même métier. On lui avait dit que sans Christine de Toth sur ce territoire il n'arriverait à rien. Avec Jean-Louis Thamin, tout cela a été fini. Les histoires d'argent ont pris le dessus.

En 1981, je verrai toujours mon patron, René Perrier, dire dans une réunion de recrutement de CTP où je me plaignais que nous étions tombés vraiment très bas : " ce n'est pas de chance, mais ce n'est pas Jack Lang notre ministre". À partir de là cela a été la dégringolade. Chacun s'est vu affecter une étiquette comme une marchandise. J'ai vu que je n'avais rien, et j'ai voulu avoir. Il y a eu une phase de reniement car cette étiquette de CTP me pesait terriblement lourd. René Gachet a eu les pires ennuis pour m'avoir défendue. Il m'avait conseillé de me précipiter pour monter un spectacle dans l'Agora de Marseille. Mais l'air du temps esthétique avait changé aussi. Je n'étais pas dans l'air du temps. Je travaillais sur Eschyle à l'époque, et un inspecteur avait déclaré : "le premier qui me monte les antiques me verra m'occuper de son matricule !" Pour moi qui avait toujours travaillé et mis en avant le patrimoine spirituel des Européens, les textes fondateurs, etc., j'étais célèbre pour cela. Je travaillais sur l'écologie de notre patrimoine parce que je pense qu'une civilisation peut disparaître. Je le sais de mon autre côté de l'Europe. La nation Hongroise aurait pu disparaître à Trianon. À Yalta aussi. Quand j'ai entendu un jour ce que les gens de ma génération avaient dit le 4 novembre 1946 à radio-Budapest, avec le retour des chars russes : "nous allons tous mourir", et en Français : "vive la Hongrie, vive l'Europe".

Comprendre que ce que l'on faisait souffrir c'était l'Européen. Ces textes étaient importants, même en les montant de façon détournée comme Miklós Jancsó¹⁷⁹ avait fait avec *Électre*. Ce patrimoine permettait à d'autres gens de se sentir encore eux-mêmes. Je voyais le même phénomène des deux côtés : ceux qui étaient obligés de renoncer à ces textes dans une autre partie de l'Europe, et nous qui nous en débarrassions progressivement, qui le piétinions comme des choses qui n'avaient plus d'usage. Je l'ai vu dans les deux langues. Je voyais ce qui avait du prix de l'autre côté. Ce que l'on ramenait précieusement, ce dont on parlait avec secret... et qui ici était foulé aux pieds, abandonné.

Vous avez déclaré : "nous sommes devenus des Européens peureux et snobinards"... Vous posez également cette question qui semble centrale dans votre travail : "Qu'avons-nous à dire à des non-Européens ? ". Vous travaillez sur cette relation Européens / non-Européens.

¹⁷⁷ Gabriel Monnet quitte la maison de la culture de Bourges en 1969, fonde le théâtre de Nice qui devient CDN et où il restera jusqu'en 1975. (DB)

¹⁷⁸ Jean-Pierre Bisson, successeur de Monnet à Nice de 1975 à 1978. Codirection avec Jérôme Walrafen. (DB)

¹⁷⁹ Miklós Jancsó : cinéaste hongrois (DB)

Dans votre manière de travailler sur ce que vous appelez une "écologie du patrimoine" avez-vous la sensation de vous inscrire dans la filiation des instructeurs qui vous ont précédée et qui ont tous traité des grands thèmes et des grands textes ?

Oui. Les grand textes fondateurs.

C'est comme une transmission qui ne pose pas de problème, de la même façon qu'à l'époque cela n'en posait pas. Cela allait de soi. Il y avait même une opposition au répertoire contemporain. Je me souviens des airs écœurés que prenaient les instructeurs un jour que je leur parlais de Ionesco. J'ai senti qu'il ne fallait pas insister. Que c'était un autre univers.

Avec le temps qui a passé, notre difficulté est de théoriser ce que nous voulons faire à partir de ce que nous avons reçu. Je suis issue de l'éducation populaire mais ces références ne parlent plus à personne. Il faut trouver un autre langage. C'est pour cela que je me suis détachée des autres au ministère. C'est de paroles dont nous avons besoin. Pas d'actes, il y a un savoir-faire que les gens se sont forgés à l'expérience. Il manque des références philosophiques.

C'est pourquoi à un moment j'ai été perdue et je suis allée rencontrer ce qu'il y avait de plus grand en histoire, en droit, etc... Pas du tout des formules de vulgarisation. J'ai rencontré des gens étonnants. J'ai entendu Hélène Carrère-d'Encausse, je suis sortie du théâtre en me disant que j'y étais restée trop longtemps. Je me suis dit : "vas-t-en, vas écouter, te renseigner... rencontre des politiques, des grands, des hommes d'affaires... vois comment est le monde. Je me suis forgé cela. Je prétends que l'essentiel c'est la formation philosophique : de quel homme parlons-nous ? D'où vient-il et où va-t-il ? Nous ne le savons plus.

Nous agissons le théâtre comme une sorte de passion personnelle, mais cela n'est pas une passion. Je peux très bien me passer de faire du théâtre, ce temps est fini.

Vous voulez dire que dans le corps des CTP il y a plus de comportements de l'ordre d'une corporation que d'une mission philosophique ?

Complètement. La mission philosophique échappe par frilosité. Les gens n'ont pas vu passer le monde. Les idées qui s'agitent ne peuvent plus être les mêmes avant et après la chute du mur de Berlin. On ne voit pas le temps passer, on ne se sent pas dans les problèmes de chômage, devant les problèmes de l'économie de marché... Il n'y a aucune réflexion.

S'il y a réellement une mission de transmission culturelle dans un monde où la transmission devient difficile, alors il faut des CTP. Mais ce ministère ne ressemble pas à ce qu'il était au moment où nous y sommes rentrés. Je m'y sens complètement étrangère. Je ne me sens attachée qu'à un souvenir, à une loyauté et un devoir à accomplir par rapport à ceux qui ont fait cela, car la tâche ne doit pas se perdre parce qu'elle était grande et vraie. C'est tout. Le reste, le bric-à-brac qui pèse sur nos têtes... ! Je ne me sens rien de commun avec aucune administration qui n'a comme fin que l'administration. Ce n'est plus qu'un pouvoir administratif dont je ne vois pas les effets sur la jeunesse. Je trouve malsain qu'il y ait autant de privilégiés dans un monde aussi difficile.

Cela est dit avec beaucoup de brutalité. Nous avons des objectifs plus personnels qui ne sont pas les objectifs de la structure que nous arrivons à imposer. Mais la structure n'a pas de visée sur l'homme. Elle n'est plus qu'administrative et ne peut qu'être en porte-à-faux.

Si les références théoriques manquent, alors il est normal de fonctionner soit sur l'histoire et le souvenir, soit sur le corporatisme. La question semble alors de savoir ce que ce ministère envisage de faire avec de l'action artistique ? Mais vous semblez dire vous-même qu'il est difficile d'utiliser des concepts tels que l'éducation populaire, et je constate qu'à défaut,

personne n'est en mesure de produire de nouveaux concepts. La DDF¹⁸⁰ à la Culture parle bien de "médiation culturelle" mais qu'y met-elle ?

J'ai fait pendant deux ans des cours sur le théâtre européen devant des jeunes, avant de comprendre que seul l'aspect médiatique les intéressait. C'était avant *Dom Juan*. Je jouais tous les personnages du premier acte d'une pièce. Mon théâtre européen était le théâtre des nations. (Italien, etc. l'influence du théâtre antique sur Shakespeare,). Ils en savaient très peu.

Quand j'ai joué le *Faust* de Marlowe, le silence s'est fait. Le chœur des anges, les considérations de Faust sur ce qu'il savait et ne savait pas... et l'agonie de Faust à la fin. Un silence à couper au couteau. Je me suis dit que les médias avaient tort. Que cet homme ancien était toujours là.

Comment parler "vite" de Shakespeare ? Je leur ai montré ce que je faisais. Le thème européen comme grande angoisse de disparaître dans un moule uniforme, ils venaient en parler à la fin du cours.

Quand je parlais de théâtre populaire, je prenais deux exemples : 1) Avignon et 2) (est-ce du théâtre ?), le Puy du Fou. Pour expliquer ce mouvement de participation des populations à une mémoire. J'avais rattaché cela à Kantor, l'identité polonaise, le resurgissement de l'identité religieuse, nationale, le théâtre Hongrois, etc.

Dans les devoirs de fin d'année, j'ai retrouvé cette phrase de Philippe de Villiers que j'avais citée au début de l'année incidemment : "Plus je me sens vendéen, plus je me sens européen".

La notion centrale de votre travail est donc l'identité ?

L'identité conçue comme étant ce qui permet de savoir que l'individu de huit heures est bien l'être de huit heures cinq ! L'identité c'est : "je vous reconnais, malgré les circonstances, malgré le temps qui passe, malgré les divers lieux géographiques..." Y a-t-il un homme auquel l'homme puisse parler ? Puis-je parler à l'autre ? Ou devient-il l'ennemi entre huit heures et huit heures cinq ? Est-ce que l'être que je suis à Budapest est bien le même que celui que je suis ici, bien que les circonstances soient différentes ? Est-elle bien la même personne celle qui dit cela et celle qui se trouve à la première manifestation autorisée en Hongrie du temps du régime communiste, pour aller crier : "les soviétiques dehors" ?

Travaillez-vous sur le thème de l'interculturalité ?

Absolument pas. Non. Voilà bien les choses dont j'entends faire l'économie. C'est comme de demander à Shakespeare s'il a entendu parler de Freud. Nous avons assez d'outils culturels et de références intellectuelles, de travail, pour pouvoir aborder l'autre. Si nous sommes capables d'éprouver quelque chose sur un texte d'un mort du seizième siècle, que ne pouvons-nous comprendre ? Je n'ai pas envie de passer par des démarches sociales. Les penseurs sociaux ne m'intéressent pas. Ce serait plutôt à eux de s'intéresser à nous - ce que sans doute vous êtes en train de faire en ce moment - et non le contraire.

Ce n'est pas ceux qui ont eu la chance de pouvoir développer le plus dans une société le sens des choses gratuites, qui doivent s'effacer au profit des penseurs sociaux.

Cela me fait penser à ce que me racontait ma mère : en 1947, quand les Russes sont entrés à Budapest, on reçoit l'ordre, quand le régime communiste s'installe, d'amener ses livres sur les trottoirs pour les faire brûler. Il y avait des livres pleins les trottoirs. Mes parents, bien que modestes gens n'y sont pas allés parce qu'ils n'avaient pas envie de brûler leurs grands auteurs nationaux. Et pourtant c'était très risqué. Je m'approche et je regarde ces livres : il y avait des

¹⁸⁰ DDF : délégation au développement et aux formations (1984-1993). (DB)

tonnes d'ouvrages sociaux, Marx et les autres. Pourtant personne ne les avait obligés à choisir ceux-là. Cela fait réfléchir. C'est une image.

Qu'avez-vous monté en stages de réalisation ?

Je suis rentrée en 1969 comme CTP. Avec Jean Maheu¹⁸¹. J'étais le modèle ancien. J'ai présenté un concours national¹⁸² parce que j'étais trop jeune. Il y en a eu deux années de suite. Je suis de la même promotion que Michel Simon¹⁸³. Mes références étaient plutôt du côté de Cordreaux et Crocq.

Mon premier stage de réalisation c'est à la Saint-Baume avec Cordreaux.

J'avais monté un *Chemin nouveau* avec Nazet et Cordreaux en Charente. Avec le recul cela paraît assez extraordinaire. C'étaient des interventions rapides sur des lieux qui rejoignaient une rivière, la Boutonne, un affluent de la Charente, dans des villages moyenâgeux, romans, dans des cimetières. On était partis avec toute une bibliothèque et nous faisons des nouveaux spectacles tous les trois jours, avec les stagiaires.

J'avais essayé de convaincre Hervé de Fontmichel, le maire de Grasse, qui m'avait dit : "Mais madame, on voit que vous ne connaissez pas les confréries de pénitents. Venez les voir et également les chevaliers de Malte que je présiderai à l'occasion de telle cérémonie que je présiderai dans le vieux Nice." *Chemins nouveaux*, en 1969, c'était aller de Saint-Jean-d'Angely jusqu'à Saintes. Nous avons joué devant la cathédrale de Saintes. Mai 68 était passé par là et un stagiaire avait détourné des textes de la Bible.

Précédemment j'avais été assistante de Jacques Vingler à Pézenas, avec Cordreaux pour un Marivaux. J'avais travaillé avec Pierre Bouchet en Livre vivant dans le Gard (*Les histoires de Tabusse*¹⁸⁴).

En 1968 j'étais à Marly, je me suis retrouvée avec Cordreaux et Jean-Pierre Ronfard¹⁸⁵ dans la rue Mouffetard, et au théâtre de l'Épée de Bois. Nous mettions en scène l'actualité avec des images, des chansons. C'étaient de petites scènes que Cordreaux tirait de son expérience en Afrique.

Je garde l'idée d'un choc. C'était un dimanche. Nous étions en train de montrer notre théâtre devant les ouvriers chez Renault. Nous faisons force expression et mimes quand un monsieur qui était très bien habillé s'est levé et a dit : "je voudrais parler, je travaille chez Citroën, et ce n'est pas du tout comme cela notre travail. Nous ne faisons pas de grands et beaux gestes comme vous faites, on fait des tout petits gestes et on est couchés toute la journée".

Alors de ce jour-là on s'est fait mettre dehors. On nous a dit : "c'est à cause de vous les artistes que se disent des choses mensongères". Ils nous ont laissé continuer à condition que nous n'ayons pas voix plus prépondérante que les autres et on nous avait à l'œil.

Je n'avais pas exercé encore que nous étions déjà taxés d'ennemis du peuple. Cela a été un choc. Je ne sais pas si Cordreaux s'en souvient, mais moi je m'en souviens très bien. Je me suis dit : "au moment de faire ton travail tu n'as déjà pas le droit, tu es déjà ennemie du peuple". C'est le souvenir que j'en ai.

J'ai continué dans une immense tristesse et dans un sentiment d'absurde très grand.

¹⁸¹ Jean Maheu : haut fonctionnaire, directeur de la jeunesse et des activités socio-éducatives (1967-1974). (DB)

¹⁸² DECEP : diplôme d'État de conseiller d'éducation populaire pour le recrutement des CTP. (DB)

¹⁸³ Michel Simon, CTP cinéma/audio-visuel affecté en Lorraine. (DB)

¹⁸⁴ *Les histoires de Tabusse*, ouvrage d'André Chamson, d'inspiration régionaliste, 1930. (DB)

¹⁸⁵ Jean-Pierre Ronfard : comédien, metteur en scène ; a débuté en Algérie auprès de Christiane Faure, a été 4 ans en poste à l'INEP puis a émigré au Québec. (DB)

Après la Charente, nous sommes allées avec Cordreaux, Pierre Bouchet qui travaillait avec André Crocq, à la Sainte-Baume, parce que Jean Maheu connaissait Philippe Maillard¹⁸⁶. Au fond le thème était l'identité d'un lieu et il fallait écrire un texte. Il y avait Christine Fabreguettes¹⁸⁷ qui travaille maintenant avec moi, et qui appartenait à la communauté de la Sainte-Baume, elle était religieuse. Nous nous sommes rencontrées en écrivant le scénario de Marie-Madeleine (puisque c'est un lieu voué à Marie-Madeleine). Nous faisons une pré mise-en-scène dans une immense grange avec Pierre Bouchet, et Henri Cordreaux le remettait en scène en plein air. C'était un mélange de religieux et de contemporain sur le lieu où *le Bread and Puppet*¹⁸⁸ était venu l'année précédente.

Le rapport à un lieu est-il une colonne vertébrale des stages de réalisation ?

Oui. Les lieux sont mythiques. À Pézenas, c'était la ville de Molière... Les gens reviennent parce que les souvenirs sont attachés au lieu.

La deuxième année il nous est arrivé ce qui est arrivé aux écrivains du roi. Dès qu'ils disent quelque chose d'inadéquat, ils sont trop proches du roi. Quand vous mettez les intellectuels trop près de vous ? cela va vous retomber sur le nez ! Quand ils sont des auteurs officiels.

On était trop proche de Maheu et tous ceux qui s'étaient embêtés et qui n'arrivaient plus à continuer 68, dont ce jeune metteur en scène qui est mort depuis et a mis en scène à la Comédie Française... Tous ces gens qui ne savaient pas quoi faire sont venus à la Sainte-Baume l'année d'après et cela a été une gigantesque destruction, un ratage.

Ils ont mis en scène - et Maheu, et Machin, et Untel... on pendait des gens à des arbres, les stagiaires ont pris le pouvoir, Cordreaux ne tenait plus rien. Moi, j'essayais de tenir quelque chose et je suis devenu un ennemi public.

Cordreaux m'a effectivement parlé d'un stage qui a complètement dégénéré, et après lequel il n'a plus fait de stage de réalisation.

Les paysans voulaient les attraper avec leurs fourches... C'était un mélange de comédiens de Cordeaux qui avaient fui l'Algérie sous Boumediene, qui étaient des transfuges du Théâtre national Algérien, et en fait c'était quand même eux qui agitaient un peu tout cela, et qui étaient en dessous.

J'ai perdu vraiment l'envie de faire des stages de réalisation, et j'ai réorienté mon travail complètement différemment. Je sentais bien le problème du stage de réalisation, même quand vous êtes stagiaire, vous passez un certain temps à faire des choses et vous avez envie que ce temps soit pleinement utilisé, mais on vous fait parfois jouer les utilités.

Les instructeurs s'en défendent et prétendent qu'il n'y avait pas de figurants dans les stages de réalisation.

Si. Ce n'est pas possible. Même moi je le fais. L'homme contemporain veut toujours la première place, mais c'est un problème que je n'ai jamais su traiter, même maintenant, à savoir que la dimension pédagogique est quand même absente des stages de réalisation : on a fait de la pédagogie avant, les gens se sont nourris avant, ils voudraient continuer mais on n'a pas le temps, et il faut bien satisfaire à des raisons de distribution. Ce n'est pas la peine de nier que ce soit pyramidal. Le théâtre est aristocratique, ce n'est pas la peine de dire que tout le monde a la

¹⁸⁶ Philippe Maillard : directeur du Centre international de la Sainte-Baume. Après Mai 68, ce lieu de pèlerinage près de Toulon accueille de nombreux jeunes et artistes en recherche. (DB)

¹⁸⁷ Christine Fabreguettes CTP arts plastiques (PACA – Avignon). (DB)

¹⁸⁸ *The Bread and Puppet Theater* : compagnie de théâtre et de marionnettes née en 1962. (DB)

même place. Les gens en souffrent. Vous faites plus ou moins de régie selon que vous avez plus ou moins de rôles. Vous êtes donc le prolétaire du coin. Ils ne voulaient pas le reconnaître. On entend toujours la même litanie : "mais non, c'est très formateur parce que..."

L'homme contemporain veut sa jubilation et n'est pas rattaché à ce type de compagnonnage, même si on lui dit que c'est provisoire. C'était peut-être provisoire autrefois parce que l'on sentait que c'était une grande affaire, mais aujourd'hui il existe des tas de lieux où l'on peut pratiquer du théâtre. À l'inverse ce que nous demandons aux gens est très dur. C'est pour cela que je l'appelle clairement dans certains cas de la figuration.

La première année de *Dom Juan* les gens ne sont pas revenus. Ils ont dit " cela nous embête, on préfère faire nos ateliers de la MJC parce qu'on nous y donne des tartines de texte, plutôt que d'être le dernier lampiste dans un grand spectacle esthétiquement très travaillé". C'est cela le dilemme.

Faut-il des stages de réalisation ? Tout s'étant aplati, et nous-mêmes, étant donné tout le travail de sape du ministère de la Culture sur nos réputations...

Les instructeurs nationaux étaient le haut du panier. Ils disaient des choses, même si c'était dur, on avait envie d'en faire partie. Alors que là, nous sommes coupés de tout. Et nous devons quand même faire passer ces valeurs théâtrales qui sont des valeurs morales, qui sont un apprentissage : le vieil apprentissage traditionnel - on commence à faire une petite chose etc. Beaucoup de gens choisissent de casser avec ce système et de s'en retourner dans le bon vieux théâtre amateur, où on ne leur en demande pas tant.

Ce sont tous les gens que nous avons secrétés, par milliers. Il y a ici à Grasse des dizaines de gens qui ont travaillé avec moi et qui montent des choses.

Le stage de réalisation ne correspond-il plus à un travail de recherche pédagogique poussé ?

Si, cela peut avoir lieu à condition d'en avoir les moyens. Sinon cela n'a pas de sens. Si nous avons les moyens de compagnies amateur, que voulez-vous que l'on fasse passer d'un travail qui soit éclairant sur tous les métiers du spectacle ? L'objectif est tout de même de réaliser un spectacle. Ce qui m'est arrivé après la Sainte-Baume, dans une région dure, c'est qu'aucune ville ne voulait donner, et on ne parvenait pas à compléter les financements de la Jeunesse et des Sports. Je me suis débrouillé autrement, comme tant d'autres qui ont monté une compagnie professionnelle et qui pour avoir des ressources jouent beaucoup de fois leurs spectacles. On leur a demandé de rentabiliser, alors ils passent leur temps à faire des tournées.

Moi aussi j'ai fait cela un temps. J'ai fait mes stages de réalisation dans le cadre d'une compagnie qui s'appelait le Théâtre de la Chimère. Je n'ai pas arrêté de monter des stages de premier degré, et mes stages de réalisation étaient faits avec des gens repérés dans ces stages.

L'une des accusations de l'inspection consiste précisément à reprocher aux CTP de faire du théâtre ailleurs.

Si la maison n'assure pas des ressources propres il faut bien qu'on les trouve ? On se trouve dans deux cas de figure : ou bien on vous reproche de travailler dans le cadre d'une association extérieure, ou bien on se retrouve dans le cas où je me suis retrouvée, à ne pas pouvoir toucher des subventions du ministère de la Ville via le préfet, puisque étant l'État on n'a pas le droit de toucher des subventions On ne peut donc plus travailler.

Chacun investi d'une mission et d'un plaisir doit trouver les lieux où cela peut s'exercer. Et chacun cherche un lieu jusqu'à ce qu'il le trouve.

Ces accusations sont sans fondements : donnez-nous un lieu, donnez-nous des moyens, et vous pourrez nous repérer du matin au soir ! Mais une fois que l'on s'est décarcassé comme cela, il est hors de question que l'on s'agenouille encore devant le pouvoir administratif pour faire

semblant, ce que font beaucoup de mes collègues. C'est tellement dur, par ailleurs, qu'il n'y a que des CTP pour accepter de faire ce travail.

Je vais vous parler du travail de mes collègues de Nice. Ils se sentent comme tout CTP coupables - on ne sait pas si on fait bien - et s'en tirent par des actes administratifs. Ils sont de tous les examens, même du BAFA des colonies de vacances, on pourrait en faire des agents administratifs, ils ne rêveraient que de cela. Ils critiquent le nombre de stylos et sont tout le temps en réunions... Du coup le nouveau patron a fini par nous demander d'être tous en permanence le mardi matin. Cela leur faisait déjà une demi-journée justifiée vis-à-vis de l'administration ! Je me suis détachée de ce groupe là-aussi.

Aucun n'est venu voir mon spectacle, parce que l'on préfère ignorer que de voir. Cela obligerait à en tenir compte. Même mon collègue d'arts plastiques n'a pas voulu venir travailler en stage de réalisation.

Quand on me pose la question de savoir à quoi sert un CTP ?... Et cela depuis 1981. Avant, les personnalités étaient très différentes, on avait des individualités fortes. Les gens faisaient des choses. Aujourd'hui on a tous les cas de figure qui vont du zéro à l'infini. Comment se reconnaître une identité là-dedans ?

Je suis déconnectée. Les CTP avec qui j'étais en relation ont pris leur retraite, les autres viennent du recrutement de 1981 et j'ai donc décidé de ne pas m'y intéresser. Non, on ne peut pas. Pourquoi m'y intéresserais-je ? Cela ne tient pas debout. On a beau faire des tonnes de réunions, qui se sont transformées en réunions de soviets : on allait chercher pendant des jours et des heures aux frais de l'administration ce qu'il pouvait bien y avoir de commun entre des gens qui venaient d'avant et des gens qui avaient été recrutés sur des bases politiques, sur le copinage le plus éhonté. Il n'y a donc aucun point commun possible. Cela fait partie des choses non négociables. Ils sont tous encore en train de se le demander et en train de définir.

Nous nous sommes trouvés marginalisés, et - quand je parle des soviets - mis en accusation par les autres qui étaient la majorité. On s'est retrouvés encore une fois les ennemis du peuple.

On nous reprochait constamment d'avoir une spécialité. Vous avez un ministre du Temps libre¹⁸⁹ qui débarque comme si le temps appartenait à un ministre... c'est affreux. Ce gars qui s'occupait de la FEN arrive et : "Bonjour camarades syndiqués" dit-il à la direction régionale de Nice. Puis il explique qu'il est pour la polyvalence. J'ai dit que je ne savais absolument rien faire en dehors de deux ou trois petites choses, et que je respectais trop le savoir humain pour prétendre être polyvalente.

Prenons le cas d'une collègue qui a recrutée dans la spécialité arts plastiques. Quand je l'ai dit à Christine Fabreguettes qui a été CTP arts plastiques, et qui l'a eue comme stagiaire elle n'en revenait pas ! Ce n'était pas possible. Elle est rentrée *via* un autre collègue. Après, elle a décrété qu'elle n'était pas "arts plastiques" et elle est devenue "arts et traditions populaires" mais elle n'en avait jamais fait, elle mettait en cause les anciens CTP qui faisaient du folklore parce que c'est minable de faire danser et de faire chanter... donc elle est allée suivre une vague licence d'ethnologie à la fac de Nice, puis est devenue spécialiste et a été autorisée à siéger dans les commissions du ministère de la Culture. Elle rêve de rentrer au ministère de la Culture, elle ne jure que par-là : "Je représente la direction régionale à la DRAC"... Si on me représente j'aimerais que l'on me demande mon avis... elle fait un peu de tout, s'occupe du DEFA. Elle est tour à tour spécialiste de tout et de rien. Elle est aussi spécialiste du livre ! C'est une espèce de méli-mélo sympathique au demeurant de quelqu'un qui parle bien. Ce n'est pas pour déprécier, mais où est l'identité collective ?

¹⁸⁹ André Henri, ministre du Temps libre, de la Jeunesse, des Sports et du Tourisme (1981-1983). A été auparavant secrétaire général de la Fédération de l'éducation nationale (FEN). (DB)

Il reste ici trois ou quatre préhistoriques qui refusent d'aller aux réunions idiotes.

Vous avez donc monté peu de stages de réalisation en tant que tels ?

Depuis 1969 j'en ai fait peu. J'ai fait des créations théâtrales avec un public des stages de réalisation, mais cela n'était pas déclaré comme tel. On ne pouvait pas avoir ces crédits.

De plus, 1970 a été pour moi quelque chose de terrifiant. Les stagiaires que j'avais emmenés ont été traumatisés. Le stage s'est politisé au point qu'il a fallu le fermer pour cause de débordements. Les stagiaires avaient pris le pouvoir et voulaient représenter des choses que le groupe avait préparé, qui étaient sinon politiques du moins il fallait que Maheu les voit. Elles étaient un mai 68 dans la nature de la Sainte-Baume.

J'ai vu des gens qui se sont complètement désespérés. C'est là que j'ai rompu avec les anciens. Cordreaux notamment. Cela m'a fait mal de voir cette génération dans cet état-là.

J'ai cessé de croire à la formule. Mal dirigé, le stage de réalisation est propice à laisser rentrer toutes les revendications qui ne sont pas satisfaites ailleurs. Les revendications sur la place de chacun... etc. Cordreaux avait raison de dire qu'ils étaient associés à la dramaturgie. Ils étaient tellement associés qu'ils nous ont virés ! Cordreaux croyait à ces créations plus collectives à cause de l'Afrique, des Comédiens routiers, de Chancerel, etc.

J'ai repris un stage de réalisation en 1981 seulement. C'était un stage de réalisation théâtre et Cinéma, qui était attaché à un lieu : le fort Vauban à Antibes. Comme il n'y avait pas de places pour des spectateurs, les circonstances ont fait que j'ai rencontré des équipes de cinéastes professionnels. Mon projet leur a plu et nous avons eu des financements "stages de réalisation". Il s'agissait d'une adaptation filmée du roman de John Ford : *Domage qu'elle soit une putain*, ou ce qu'Antonin Artaud appelait (??? inaudible) qui était complètement lié au lieu.

J'ai appris à faire du cinéma. On avait même intégré la population locale pour des scènes. Le CTP de Marseille est resté à la maison. Le ministère a financé. Claude Laks avait été un de mes stagiaires, instituteur, puis assistant et inspecteur jeunesse et sports, puis inspecteur au ministère de la Culture, il a été à la DDC puis a terminé DRAC à Besançon avant de décéder il y a quelques temps. Il m'a permis de terminer le film. Il revendiquait très fort la formation spirituelle qu'il avait reçue dans mes stages. C'est agréable quand un directeur des affaires culturelles déclare que c'est de vous que sont venues les choses pour lui ! Cela a donné lieu à un film qui a été présenté dans une manifestation parallèle de Cannes, mentionné dans la revue le Film Français : Christine de Toth - France, à côté de Wim Wenders - Allemagne... (rires).

Cela n'a absolument pas intéressé le ministère. Il fallait que je paie la copie, cela m'a fatiguée ! René Allio¹⁹⁰ qui a vu le film m'a reproché d'avoir fait quelque chose de trop théâtral, et j'ai compris que la différence entre le théâtre et le cinéma tenait au lieu. Je m'étais plus intéressée aux décors qu'aux visages. Ce film était hors normes.

Pendant un temps j'ai travaillé avec Jacques Mallaterre¹⁹¹ qui travaille sur ARTE avec Zingaro. Nous étions intéressés par la question de savoir comment filmer le théâtre sincèrement ?

Comment peut-on rendre compte du théâtre.

On a filmé Georges Descrières¹⁹² qui se plaignait de n'avoir été écouté par aucun ministre de Malraux à De Villiers. On se disait qu'il était dommage de ne pas avoir l'équivalent de ce qu'ont les Anglais pour Shakespeare. L'année dernière (1993) la DRJS m'a donné 25.000 francs pour pouvoir faire ce tournage. Le film s'appelle *Le prince*. Le thème du stage était Marie-Antoinette.

C'était encore une "fresque théâtrale itinérante" ?

¹⁹⁰ René Allio : réalisateur, scénariste, décorateur et scénographe français. (DB)

¹⁹¹ Jacques Malaterre : réalisateur et metteur en scène français. (DB)

¹⁹² Georges Descrières : acteur, sociétaire de la Comédie française. (DB)

Il faut que j'en revienne au répertoire. Entre des spectacles sur des textes fondateurs, de Büchner (*Woyzeck*), Ghelderode, Borges, *Macbeth*, *Prométhée enchaîné*, *Médée*, Euripide, Vautier, *Domage qu'elle soit une putain*, *La vie est un songe* de Calderon, Pirandello, *Ce soir on improvise*, dans un contexte particulier d'un cabaret de Nice, les deux voies que j'ai suivies ont été des expériences sur des lieux qui sont allés jusqu'au cinéma, et par ailleurs le travail sur des auteurs fondateurs du patrimoine européen.

Cela est allé du spectacle microscopique au spectacle sur l'eau que l'on m'a demandé quand je suis arrivée à Nice, avec des hélicoptères, des voiliers, des CRS... Des expériences sur le plan des formes, qui me venaient de ma filiation, de Cordreaux continuant à faire ce travail, et ne s'étant pas arrêté au sacro-saint lieu, comme André Crocq à Pézenas, mais des lieux ou des thèmes ne se limitant pas au théâtre.

À l'époque cette galaxie m'avait intéressée, que l'on appelait le livre vivant, mais qui semblait très rurale et ne pas s'adapter aux problèmes citadins.

C'était très beau les "chemins nouveaux" mais on était à des kilomètres de la France nouvelle et je ne pouvais pas rester dans ce contexte.

Sur scène, ces spectacles fondateurs ont été sur le plan esthétique des choses extrêmement audacieuse et parfois provocantes. Je ne parle pas de *Macbeth* qui a sans doute été le plus énorme avec ses litres de sang, son pain et son vin.

On a des textes et photos de tout cela.

Ici il y a eu Dom Juan.

Quand avez-vous décidé de passer à cette sorte de spectacle muet que vous appelez une "fresque théâtrale itinérante" ?

L'année dernière.

Ne prenez-vous pas un gros risque de vous faire accuser par les gens de théâtre de monter un "son et lumière" ?

Je m'en moque complètement. Ils n'ont qu'à venir me dire ce qu'il faut faire sur le terrain. Quand je suis arrivée ici, avec l'intérêt du maire de Grasse, il me fallait trouver le propos qui touchait à l'identité de cette ville. Mon grand étonnement de ces dernières années comme spectatrice, ce dont je garde un immense souvenir, c'est le Puy-du-Fou.

C'est pourtant un sujet de moquerie permanent ?

Tout ce que l'on en a dit est faux. Allez voir !

J'ai travaillé à Fréjus pendant un an. Le directeur de l'opéra m'avait demandé un projet pour les arènes de Fréjus. Je lui ai sorti *Jules César* de Shakespeare. On devait rencontrer François Léotard, mais les choses se sont compliquées car il est devenu ministre. Quand j'ai entendu la nouvelle qu'il était ministre de la culture, j'ai été terrassée devant la nouvelle configuration des choses.

En courant derrière lui et en tricotant la ville de Fréjus à l'endroit et à l'envers, il me fallait sa réponse. Sa chargé de mission me dit qu'il y a quelque chose de très semblable à mon projet en France au Puy-du-Fou. Elle me dit qu'il faut que j'y aille. Cela m'a d'abord vexée car j'avais l'impression de raconter un propos très original. Je suis allée au Puy-du-Fou, seule. On ne parlait qu'en termes de quantité de ce spectacle (milliers de spectateurs, etc.). Il n'y avait pas la moindre pancarte ni la moindre publicité sur place. J'ai vu le spectacle. Ce que l'on ne dit pas, c'est que

c'est un spectacle qui soulève une émotion incroyable. On a l'impression d'être dans un film de Miklós Jancsó¹⁹³. C'est d'une émotion totale. C'est extrêmement dramatique et spectaculaire, et il y a cette dimension du pardon et de la réconciliation. C'est un propos extraordinaire. Puis j'ai visité les réalisations autour et je suis tombée d'étonnement en étonnement. Je n'ai pas pu dormir tellement j'avais ces images... j'étais jalouse : le gars qui fait cela n'est même pas metteur en scène. Il y avait ce lointain. Rien n'était près de vous, on avait l'impression d'être dans une hallucination.

Cela vous semble une forme de théâtre populaire ?

Complètement, et ils étaient dix mille, je les ai comptés. Une organisation extraordinaire. Dans une dignité étonnante. Les effets tombent pile au moment d'émotion, ce n'est pas de la technique pour la technique.

Le lendemain je fonce à Poitiers pour rencontrer Léotard au Futuroscope et je vois dans un coin, en train de se morfondre, Philippe de Villiers.

Je me suis ruée sur lui et j'ai déversé mon courroux. Je lui ai dit qu'il perdait son temps à faire le ministre. C'était idiot comme scène. Quand je lui ai dit que je m'étais sentie tout à fait hongroise devant son spectacle du Puy-du-Fou, il m'a dit - chose que je n'ai lue nulle part - que c'était dans les films de Miklós Jancsó qu'il avait trouvé son inspiration.

Je ne l'ai jamais oublié, et cela m'a posé question pour continuer un travail de compagnie. Du coup j'ai repensé à tous nos pères fondateurs. Je crois - car il est très malin - qu'il a dû s'inspirer beaucoup de Michel Philippe¹⁹⁴ quand il était sous-préfet, tout en ayant cette énorme dérision pour "le socio-cul" dans sa bouche.

Cette façon, ayant réellement eu les moyens de diffusion, de dépasser une certaine limite, d'aller au coeur des gens, c'était le livre vivant, mais réussi- le livre vivant était souvent raté.

En arrivant ici, j'ai trouvé le thème fondateur. J'ai porté un autre regard sur les fresques historiques. Dans *Dom Juan* il y avait une énorme figuration. C'est une pièce chrétienne mais on ne sait plus ce que cela veut dire parce que l'on n'a plus le contexte derrière. La figuration reconstituait une fois par acte le monde chrétien, avec ces bâtiments prodigieux. C'est là que l'on retrouve des formes.

Qu'est-ce que les figurants viennent y chercher ?

Je suis désolé de dire que ce n'est pas un son et lumières. Sur quoi c'est basé ? J'ai beaucoup lu depuis, des textes d'histoire du théâtre sur les spectacles princiers de la Renaissance, les spectacles de peintres, les tableaux vivants du théâtre de foire du 19ème siècle... cette reconstitution de toiles de Delacroix par des hommes de théâtres spécialistes, tout cela appartient à la tradition du théâtre. Les stages de réalisation c'était aussi retrouver la communauté.

La vraie Cité est hiérarchisée. Ce n'est pas la peine de dire que tout le monde peut tout faire. Même si nous diffusons le théâtre au nom de la République, c'est quelque chose d'aristocratique. Chacun y trouve sa place. Vous avez besoin d'utilités. Il y a plein de raisons qui font que des gens ont envie de se trouver à côté d'un spectacle.

La première année on a eu un stage de réalisation discontinu sur *Dom Juan*. Des gens qui font des choses affirmées comme telles. Les gens étaient "morts". Ils y ont passé tous leurs week-ends, et c'était extraordinaire. C'est comme cela que j'ai rencontré Georges Descrières qui est

¹⁹⁴ Inspiré aussi probablement de *La geste paysanne* montée par Jean-Pierre Pottier, CTP art dramatique (témoignage de l'intéressé en 2016). (note de la rédactrice ayant collecté ce témoignage)

venu voir *Dom Juan* et qui s'est dit : "ce n'est pas vrai, elle ne va pas faire cela !" Et cela marchait. Il l'a joué je ne sais combien de fois dans je ne sais combien de mises en scènes.

Le premier *Dom Juan* que j'avais vu c'était avec Georges Descrières dans la mise en scène d'Antoine Bourseiller. Quand j'ai appris qu'il venait, je voulais me cacher dans un trou, j'avais honte. Tout le lieu était investi, il y avait des flammes. Or, il n'y avait que quatre personnages parlant par scène. Costumes du 18ème siècle, hommage à la ville qui avait pris sa dimension *via* Fragonard.

Puis, la seconde année, cela s'est appelé *Le siècle de Fragonard*, avec Georges Descrières seul acteur, et les acteurs du conservatoire comme figurants, spectacle avec des stagiaires.

Les troupes amateur ont boudé mon travail parce que j'ai de l'argent et qu'elles n'en n'ont pas, que je fais beaucoup travailler pour peu de représentations et que ce qui les intéresse c'est quand même l'exhibitionnisme dans la démarche théâtrale.

Marie-Antoinette : parmi les gens qui étaient là dans le stage aucun ne méritait d'avoir un micro pour parler. De toute façon c'était un récit. J'avais pris des lettres de Marie-Antoinette, d'Axel de Fersen, de Marie-Thérèse. C'était un récit. Puis je me suis dit : "autant enregistrer toi, parce qu'au moins cela aura de l'allure". À la fin, pour avoir des comédiens, on avait travaillé le prince pendant trois mois, immergés dans le 18 ème siècle. J'ai proposé à Georges Descrières d'être Louis XVI dans le Testament de Louis XVI et moi je lisais le testament de Marie-Antoinette. Les stagiaires jouaient l'histoire sans micros.

Je ne m'étais jamais intéressé ni à Louis XVI ni à Marie-Antoinette, mais les frères Goncourt disent que la femme est le nouveau personnage du XVIII ème siècle. Et Marie-Antoinette est la Marylin Monroe de l'époque. Le Testament à cause du pardon, encore une fois.

Je me suis également rendu compte que cela n'avait jamais été dit, que cela faisait partie des obscénités françaises. J'ai décidé qu'on allait donc le faire entendre. On a toujours été subversifs par rapport au conformisme ambiant. Même si le conformisme des intellectuels caviar a remplacé celui des bourgeois repus.

Pensez-vous que les CTP théâtre ont été des facteurs d'innovation ?

Complètement. On est tellement photocopiés que c'est pour cela qu'on ne nous reconnaît pas. On est assimilé à tout ce qu'on a formé. Les ateliers, les troupes amateurs un peu plus reluisantes que les anciennes, les gens qui vivent de l'enseignement du théâtre... Maintenant tout cela pèse des tonnes et descend vers le bas. Et ce ne sont pas les créateurs maison du ministère de la Culture qui me semblent innover.

J'ai fait des stages autour du festival d'Avignon pendant 10 ans, pour apprendre à regarder le festival, à aller voir les spectacles dont on ne parlait pas. Parler de ce que l'on avait vu le soir même pour refaire toute l'histoire du théâtre, d'avoir ce rôle de médiateur, de permettre aux gens d'acquérir la mémoire du théâtre à partir des archives de l'INA...

Les gens me disaient : "heureusement qu'on est venus avec vous, parce que l'on aurait pris une véritable dépression dans ce festival depuis Crombecque¹⁹⁵".

Aujourd'hui je n'ai plus rien à médiatiser à Avignon ! Toutes les créations que j'y vois aujourd'hui me semblent infiniment inférieures à tout ce que j'ai vu avant dans ma carrière de spectatrice, moi qui avais créé "Nice accueille le festival de Nancy" avec Gabriel Monnet et Jack Lang.

À partir du moment où je suis tombée, une année, sur les quatre pièces d'Heiner Müller, j'ai dit : "là, non, ce n'est pas possible d'être à ce point à côté de l'actualité, de ne pas pouvoir dire

¹⁹⁵ Alain Crombecque, directeur du festival d'Avignon de 1985 à 1992. (DB)

quelque chose de la chute du monde soviétique". On était complètement ridicule. Aujourd'hui le théâtre court derrière le monde.

Dans ces grandes manifestations dont je parle, les gens se rassemblent, et il me semble que cela ne rassemble plus que le théâtre qui concerne une petite frange. Toutes les créations se ressemblent, de Chéreau à Lassalle. On ne reconnaît plus aujourd'hui que Peter Brook. Ou Vincent¹⁹⁶ à la laideur des productions de son peintre. (?)

Comment expliquez-vous cette uniformisation ?

Je l'explique par la présence du ministère de la Culture. C'est l'art officiel.

La politique de la Ville vous paraît-elle un lieu de ressourcement possible des CTP ?

Oui. Je pense que c'est cela la modernité des stages de réalisation... si modernité il y a. Je me rends compte d'avoir dit à l'emporte-pièce beaucoup de choses peu constructives sur le rôle de l'État en cette matière.

Dans ce que j'ai vu hier, dans ce quartier, vous n'avez pas cherché des modalités d'animation qui vous permettent de rallier les habitants.

D'abord il y a deux objectifs :

- faire revenir les Français dans une ville qu'ils ont abandonnée. Ils vivent à la périphérie dans des quartiers résidentiels plus agréables. Ils ont fui devant une forme d'invasion pour eux.
- faire venir des spectateurs, cela a été le cas les deux autres années. Cette année nous avons un problème réel qui est sans doute lié à la Coupe du monde, à d'autres raisons que je m'explique mal car nous avons sans arrêt refusé du public, nous étions débordés par le public. Les habitants on les cultive toute l'année. Les habitants nous voient. On n'en est pas à réintégrer les habitants. On en est à pacifier, à aller dans des rues où personne n'ose aller, à y travailler et à y répéter, à dire bonjour et à serrer la main. Avoir quelques échanges de menus service.

Mais pour continuer à émarger sur les crédits du ministère de la Ville vous êtes tenue de monter des opérations dans lesquelles les habitants sont impliqués.

Les habitants sont acteurs. On en a eu quatre ou cinq l'année passée, cette année on a quelques enfants. Ne nous reprochez pas de ne pas pouvoir intégrer les gens quand personne n'y arrive. Il faut déjà les apprivoiser et le monde du théâtre n'est pas franchement le leur. Quand j'ai parlé tout à l'heure de l'islamiste qui me disait : "Ayez peur de Dieu parce que le théâtre rend fou"... Beaucoup de gens mettent des bémols à l'intervention culturelle dans ces quartiers.

Il y a un problème de moyens ; en ce moment nous sommes les gens des "bonjour", dix heures par jour. Les problèmes techniques sont innombrables. C'est très fatigant. Mais je n'ai pas le droit de partir en pleurant. Si je pars de ces quartiers, qui le fera ?

Les élus au départ m'ont dit, surtout ne parlez pas de cela. Même si c'est la politique de la ville, ne dites pas qu'il y a des populations dans cette situation. Si vous voyiez l'article de Nice-Matin qui a été fait sur le spectacle et qui rend compte des buts : on parle de tout sauf du fait que ce sont des populations étrangères. C'est dans un langage fleuri. À la mairie on ne voit pas que l'on fait un travail social. On ne veut voir que des représentations.

¹⁹⁶ Jean-Pierre Vincent.

C'est un ghetto ici. À partir du moment où ceux qui habitent là et que l'on voit - en tout cas ceux qui sont visibles, parce que les autres ne sont pas dans la rue - ne sont pas ceux qui ont fait la ville. Ce décalage se voit dans l'architecture. Pour eux cette architecture ne veut rien dire. C'est très curieux de voir ses racines historiques occupées par autre chose. Cela me frappe et me touche. Ces populations me touchent aussi. Elles sont pauvres. J'appelle cela un ghetto. Est inscrit ici, beaucoup plus que dans une banlieue qu'il va se passer quelque chose. On a l'impression de remplacer tous les absents par le simple fait de dire bonjour, d'un peu de compassion.

Quand les dessins de Fragonard ont été peints, il s'est passé quelque chose quand nous les avons exposés. Un tableau de Fragonard copié de façon monumentale et placé devant des gens arrache un sourire formidable. Là, sûrement, si l'on veut trouver un point commun entre les diverses couches, c'est de retrouver le patrimoine commun des européens. C'est le seul capable de rassembler. La beauté sauvera le monde disait Dostoïevski. Les tableaux ont été peints par quarante personnes en trois ateliers. Fragonard est un état d'esprit. Pouvions-nous retrouver cet état d'esprit ?

Avez-vous collaboré avec la DRAC sur ce projet ?

Le ministère de la Culture est celui qui nous a créé le plus de difficultés. J'avais rencontré le ministère de la Culture à l'occasion de ces questions d'agrément des compagnies, et à l'époque où certains se rappelaient que l'on m'avait proposé le théâtre de Nice, on ne voulait pas que la compagnie que je dirigeais entre en commission.

Probablement essayais-je les énervements dus aux travaux que j'avais menés à Fréjus quand François Léotard était ministre. J'ai eu l'opposition d'une personne très précise à la DRAC.

Quand Werner Rauch est arrivé comme directeur à la DRAC, il a provoqué une rencontre Culture/Jeunesse et Sports où je me suis amplement exprimée. Il m'a posé des tas de questions sur la façon dont le centre dramatique fonctionnait, sur les pratiques de Weber¹⁹⁷. J'ai dénoncé tous ces détournements de projecteurs par les uns et par les autres, toutes ces choses. J'ai conclu en disant que ce n'était pas la peine d'en parler puisque de toute façon, il y avait des gens en France qui n'étaient pas soumis aux lois. Voyant que je connaissais beaucoup de choses sur la région, Rauch a demandé que je puisse faire partie de la commission des experts professionnels. Un peu plus tard la secrétaire de cette commission me rappelle pour me dire que les membres de la commission estiment que je n'ai pas les compétences pour siéger dans cette commission. Immense vexation, d'autant plus qu'un de mes propres stagiaires y siégeait ! Je n'y suis donc pas rentrée.

À la même époque il y avait à Cannes un festival "Performances d'acteurs", festival de café-théâtre pour lequel j'avais travaillé, j'avais trouvé des formules, j'avais amené la vidéothèque de l'INA pour introduire le théâtre là-dedans ; c'est moi qui ai trouvé le nom en donnant une définition du théâtre. La première année, c'est moi qui présidais le jury, les autres étaient donc bien embarrassés. J'ai donc pu m'exprimer à nouveau publiquement sur les pratiques de cette commission. J'en ai payé le prix par la suite.

Quand nous avons été reçus par le responsable de la politique de la Ville pour le projet à Grasse, il a trouvé le projet très bien et a dit qu'il fallait qu'il en parle à sa collègue de la DRAC Annie C... Après s'être exécuté il ne m'a plus rien dit mais a appelé Jean Florès¹⁹⁸ pour dire : "on vous conseille de vous défaire rapidement de Christine de Toth, vous n'aurez pas un sou de nous, c'est quelqu'un à mettre dans un placard". Jean Florès à l'époque a eu l'innocence de me le dire. On lui a fait miroiter un poste de chargé de mission. Un garçon qui n'est jamais sorti de Grasse, il est né ici et dirige un théâtre municipal avec un savoir-faire local. On a financé des

¹⁹⁷ Jacques Weber, comédien, directeur du CDN de Nice de 1986 à 2001. (DB)

¹⁹⁸ Jean Florès, directeur du théâtre de Grasse. (DB)

associations sur la politique de la ville qui nous ont rapporté qu'on leur avait dit : "on vous aide mais il faut que vous nous aidiez à faire partie Christine de Toth et la Jeunesse et les Sports". Cela m'a été dit par quelqu'un qui travaille dans la structure municipale.

Je suis donc allée voir le directeur régional, le directeur départemental. Le directeur départemental avait déjà dit au DRAC que si ce dernier prétendait aimer le théâtre amateur, ce serait bien de laisser Christine de Toth et son travail tranquilles.

Puis on est allé voir le préfet Jean-Louis Destandeu qui a dit : "j'en ai plus qu'assez de ce ministère de la Culture ; tout ce que j'ai vu dans ma carrière de façon de faire au nom de l'État, c'est ravageur, c'est insupportable ; je vais vous défendre et je vais aller leur dire deux mots."

On a demandé au DRAC de ne plus rentrer sur mon territoire et de se tenir loin des Alpes-Maritimes. Vous pensez si après cela, on dira tant et plus sur mon compte !

C'est ressorti récemment. Le nouveau préfet n'avait pas pris la peine d'aller voir mon travail, cela lui a été déconseillé par le DRAC : "Très réservé sur le projet". Ses crédits politique de la Ville, de toute façon, ils en avaient besoin mais pour des gens de chez eux, comme par exemple Pascal Rambert¹⁹⁹, mon ancien stagiaire, qui n'a pas d'affectation, etc. Donc détourner des crédits qui ne sont pas faits pour cela, en toute impunité.

J'ai prévenu le nouveau DRJS qu'il ne serait pas étonnant qu'un jour ils me sortent un contrôle fiscal personnel, puisque le mari de Mme C. est à la cour des comptes régionale et que c'est lui qui avait fait tomber Médecin.

Ils sont allés dire qu'il y avait deux personnes qui avaient entravé le développement du théâtre dans les alpes maritimes : Jacques Médecin qui n'avait jamais voulu financer une compagnie, et MOI ! Cela donne une idée des moyens et des arguments utilisés, et je veux le dire, parce qu'ils ne me rateront pas. Parce que la politique de la Ville ce sont les moyens les plus importants, à part ceux des centres dramatiques nationaux, et que je ne me suis pas agenouillée même si 1981 a été le début de l'agenouillement des artistes, cela est sûr.

Orson Welles disait : "notre couronne est en carton mais nous ne nous sommes jamais agenouillés... c'est lorsque, pour la première fois, John Irwin est devenu lord et s'est agenouillé devant la reine, que nous sommes devenus des valets".

1981, c'est la France devenue la RDA. Je combattrai non pas les individus mais les pratiques de ce qui est complètement soviétiforme dans notre pays, et qui n'est pas porteur d'esprit, de lumière. Je trouve cela complètement haïssable.

Ils savent que je sais et ils ne me rateront pas.

Dans le même temps, il y a quelques semaines, René Gachet m'a téléphoné pour me dire : "Christine, je voulais la direction du théâtre mais je ne l'ai pas eue, j'ai décidé de quitter le cabinet... J'ai beaucoup pensé à vous pendant toutes les semaines où je pensais l'avoir : je vous aurais aidée" (René Gachet ne sait pas que Georges Descrières connaît Jacques Toubon.).

Je lui ai répondu : "À condition que j'accepte !"

Quand j'ai revu Philippe de Villiers vers la fin de son mandat, il m'a dit : "Cela ne marche pas à Fréjus, c'est terrible, je veux vous aider, demandez-moi ce que vous voulez." "Non - ai-je répondu, vous ne pouvez pas, cela n'aurait pas de sens."

Je ne demande pas grand-chose : obligation de réserve, respect, qu'on nous laisse travailler sur notre territoire et qu'on n'essaie pas de nous prendre cet argent, qu'on ne donne pas des avis négatifs à la politique de la Ville et que je ne sois pas obligée de monter jusqu'au préfet de région, ou de me servir du maire. Cela va se terminer de façon politique.

Nous avons vécu une relative tranquillité de 1969 à 1981. Je n'ai jamais vu dans le service public de telles pratiques sous les années Giscard. Tout a commencé après 1981. Il y a une dégradation incroyable. C'est le pouvoir administratif qui se fait jouir. Cela ne choque plus personne...

¹⁹⁹ Pascal Rambert, comédien très précoce, a depuis lors dirigé le théâtre de Gennevilliers. Actuellement (2018) artiste associé aux Bouffes du Nord et au TNS. (DB)

Si nous n'avons, à Jeunesse et Sports, pas de poids institutionnel, ce sera la guerre. Car c'est quand même en tant qu'agent de l'État que l'on me tourmente.

On n'arrive pas à résumer ce dont il est question, le caractère très spécial de ce type de travail théâtral, on dit que c'est artistiquement inintéressant, et surtout que c'est la Jeunesse et les Sports. C'est en cela que cela m'affecte.

Comment fait-on pour travailler avec une ville si on a un barrage systématique de la DRAC ? Fragonard ne les intéresse pas. Cela ferait rire la direction des arts plastiques.

Est-ce que cela peut se dire dans votre travail ?

La retranscription est-elle incomplète ? (les enregistrements ont été déposés aux Archives)

CLAUDE DECAILLOT

Conseillère technique et pédagogique

"Danse"

1972-1994

DRJS Lyon

**CLAUDE DECAILLOT
DEPJ DANSE Lyon.**

22/10/1994

Entretien réalisé par Franck Lepage

Version non corrigée par l'auteur

Claude Decaillot, dans quelles circonstances avez-vous été amenée à travailler à Jeunesse et Sports ?

J'ai une formation universitaire puis artistique : médecine, musicologie, anthropologie... et la danse contemporaine.

À l'époque c'était plus que de l'expérimental. J'ai fait ma formation à la Schola Cantorum avec des maîtres étrangers puisque cette danse n'existait pas en France.

J'avais fait beaucoup de théâtre amateur et j'étais intéressée par les problèmes d'expression, y compris du point de vue anthropologique : comportements, contenus... et à l'aspect culturel, éducatif.

Dans les années 1970, j'étais un peu précurseur. On parle de ma carrière dans le livre de Madeleine Robinson. J'ai dansé au théâtre des Champs-Élysées, aux théâtres Sorano et Récamier, et j'étais reconnue par la presse contemporaine comme précurseur d'un langage contemporain de la danse, dans le registre de la danse-interprète posant le rapport entre réalisme et conceptuel, et la question du phénomène comportemental à travers le signe et l'expression.

Puis cela m'a intéressée de décentraliser cette action en Rhône-Alpes, tout en continuant à travailler avec des gens de théâtre (comme Bernadette Lange, comédienne du TNP) à Paris, le groupe Actuel qui tentait des expériences d'expression fondamentale mixant plasticiens, comédiens, chorégraphes...

À Lyon, j'ai rencontré Gérard Maré, CTP théâtre. Nous avons trouvé un terrain commun de recherche à travers la question de savoir si l'art ou l'expression artistique est un concept fermé sur lui-même, se vivant dans une boîte spectaculaire à la manière du théâtre élisabéthain, ou s'il ne pouvait pas avoir une autre fonction et un mode de représentation, et en ce cas, fera-t-il intervenir d'autres disciplines artistiques, ou s'isolera-t-il en tendances disciplinaires "pures" (danse pure, théâtre pur, etc.) ?

La question était de savoir également à l'époque si le public avait une fonction alternative, par le débat ou la rencontre ou la pratique. Où se situait le fait d'être professionnel et de mettre en pratiques les réflexions des professionnels ? C'est-à-dire la fonction entre l'enseignement et le montage de spectacles mixtes : professionnels / amateurs.

Pour nous, cette fonction ne pouvait que faire avancer la réflexion au niveau d'un professionnel, puisqu'en fait c'était une manière de reposer les concepts et les contenus, y compris les comportements, face aux personnes réelles, c'est-à-dire le public. Non pas un public simplement visuel amené à émettre un débat hors de son contexte de spectacle et loin du temps spectacle.

En tant qu'artistes nous étions un certain nombre à dire que c'était dans le temps spectacle, et par une pratique innovante, expérimentale et immédiate que l'on pouvait obtenir une vraie réflexion sur les concepts, les pratiques, les comportements, au niveau artistique et au niveau des modes d'expression... C'est-à-dire ramener le public à une fonction alternative dans le temps du spectacle, qui s'est avéré le stage de réalisation à l'époque.

C'était un temps privilégié qui permettait de faire se rencontrer le public et le débat, et d'inclure par là-même et à travers ces expériences des représentants et des responsables de collectivités, à travers un débat artistique, un débat de culture et de fait de société.

À l'époque j'étais, comme artiste professionnelle, incorporée à des stages de réalisation avec d'autres spécialistes (arts plastiques, etc.) qui intervenaient comme professionnels dans les stages de réalisation de théâtre. Il s'agissait d'une collaboration entre ma compagnie professionnelle et le ministère.

Puis on m'a proposé en tant que professionnelles d'intégrer le ministère de la Jeunesse et des Sports. Il s'agissait de mettre un travail professionnel en travail avec un ensemble de publics par des pratiques. Seule la pratique peut permettre de poser un discours.

Je n'ai accepté qu'à la condition que le rapport à la fonction de création soit bien compris par le ministère. On ne peut pas dissocier la fonction d'enseignement d'un travail de réalisation. L'enseignement hors du contexte de la réalisation et du spectacle, ne veut rien dire. L'enseignement artistique doit nécessairement déboucher sur un produit, collectif de surcroît. L'enseignement pur ne permet pas cette responsabilisation, qui consiste à mettre le stagiaire en face de la fonction même de l'art. L'art ne se met à exister que quand il est réinjecté dans le phénomène social. Il ne s'agit pas d'un phénomène purement individuel. C'est un phénomène de réalisation individuelle mis en mouvement et dynamisé par le fait qu'il est mis en public.

Nous parlions à l'époque (avec Maurice Yendt, Catherine Dasté²⁰⁰) des responsabilités du service public de l'expression artistique et culturelle.

J'ai accepté le poste en 1970. J'ai mis en place un enseignement artistique et des actions culturelles en direction des animateurs qui voulaient approcher ce secteur nouveau de la danse en France.

J'ai une double formation en danse contemporaine : technique Lemon et technique Graham, puis après l'arrivée de Cunningham, technique Cunningham. J'avais également une formation musicale en jazz. Or je m'oppose à la "culture tiroir" qui est en contradiction avec le principe de la personnalité d'un individu. J'ai beaucoup travaillé avec des gens de théâtre ou de cinéma, et j'ai fait pendant sept ans des mises en scène chorégraphiques avec le Théâtre des jeunes années de Maurice Yendt, etc. qui alimentaient tout ce que je pouvais apporter à des jeunes qui se posaient des questions sur la culture et le rôle de l'animation.

Pendant toute cette période, le ministère de la Culture n'avait pas de service de la danse, et avec toute une équipe à Paris, j'ai fait partie de la commission de mise en place du Livre blanc, par lequel nous avons demandé la mise en place du service de la danse. Pendant deux ans nous avons travaillé comme des fous pour poser une réflexion sur la danse contemporaine, ses contenus, concepts, différences et techniques. Ainsi qu'une réflexion sur le comportement, les différentes ethnies : s'agissait-il d'une danse nationale, ou d'un patrimoine, ou d'une nouvelle forme de réflexion ? Quel était le rôle du corps, quels en étaient les matériaux, quel était le statut du danseur, quel était le profil du chorégraphe... etc.

Nous avons posé que la danse contemporaine ne pouvait pas se réfléchir de la même manière que la danse classique, qu'elle n'avait pas une écriture mais des outils de développement de la pratique, et une ouverture au niveau de la réflexion et des méthodes. Art ouvert et non pas art de patrimoine.

Il y avait des journalistes, des chorégraphes, des avocats... C'est là que nous avons mis en route Bagnolet²⁰¹. Nous avons demandé à ce qu'il y ait un festival/événement. À Lyon, on s'est battu

²⁰⁰ Maurice Yendt, CTP art dramatique, directeur du Théâtre des jeunes années. Catherine Dasté, CTP théâtre. (DB)

²⁰¹ Rencontres chorégraphiques de Bagnolet : concours de danse contemporaine créé en 1969. (DB)

pour qu'il y ait une Maison de la danse²⁰², qui a précédé la direction de la danse, dans laquelle au départ il y avait le "18h30" qui permettait à tout jeune créateur de présenter son travail et de développer du public.

Comment avez-vous vécu la double situation de votre travail avec les ministères de la Culture et de la Jeunesse et des Sports ?

Inconfortablement. Les ministères n'ont pas de dialogues. Le ministère de la Culture reconnaît des professionnels de la culture. Or, le statut professionnel est très aléatoire à définir. Qu'est-ce que c'est ? 500 cachets à réunir ? Tout le monde peut y parvenir. C'est vite fait. Mais le ministère a aussi des idéologies artistiques et des traditions. Il doit à la fois gérer l'Opéra et des compagnies. Le ministère de la Jeunesse et des Sports a des fluctuations interrogatives quant à cette liaison culture/amateurs. Il se pose la question de savoir s'il peut être un tremplin d'amateurs vers une professionnalisation.

De tous les gens qui sont passés dans des actions de formation et de pratique avec moi, beaucoup sont responsables culturels, ou danseurs professionnels, voire même inspecteurs de la danse comme Didier Deschamps. Jeunesse et Sports est là pour créer des responsables qui vont démultiplier eux-mêmes l'action et faire boule de neige. Tous ces gens ont existé par des pratiques, à un moment donné, où la liaison amateurs-professionnels était faite avec des outils sérieux. Ceci suppose que Jeunesse et Sports reconnaisse que le développement culturel et l'expression artistiques sont indispensables à l'insertion, à la passion, au développement et à la professionnalisation.

Ce n'est pas, comme à l'heure actuelle, de se comporter comme des éducateurs sociaux.

Actuellement nous faisons un BÉATEP activités culturelles et expression. La DRAC a reconnu que Jeunesse et Sports était fondé à mettre en oeuvre un tel BÉATEP qui développait des pratiques et des publics, qui fonctionnait comme un tremplin, etc. Le titulaire d'un BÉATEP est un technicien d'animation, qui, par le biais d'une technique va aider à insérer, dynamiser, développer un niveau de réflexion, de pratique, des enthousiasmes, des cohérences, un esprit critique, des adaptations, en direction de groupes. Ce BÉATEP est en train de devenir un BÉATEP Affaires sociales ! Nous avons eu 80 demandes de candidats stagiaires pour ce BÉATEP danse et théâtre dans toute la France.

S'agit-il d'un diplôme d'éducateur, d'assistante sociale, ou de technicien d'animation ? On ne fait pas du social avec du social ! Il s'agit bien de maîtriser une technique.

Tout se passe comme s'ils ne savaient pas qu'avec un travail culturel on peut faire encore mieux du social que simplement en remplissant des papiers de sécurité sociale, de les envoyer vers une assistante sociale qui va vous dire : "attendez on va vous donner un petit ballon et cela va aller"...etc.

Comment expliquez-vous ce recul de la conscience culturelle du ministère ?

De plus en plus des conseillers techniques font énormément d'administration. Ils sont très loin du terrain. Il faudrait leur faire pratiquer une technique d'expression pour leur montrer l'intérêt de la chose. Quand on n'a pas d'argent, c'est l'argent qui semble la préoccupation immédiate : se loger, se déplacer, etc. Mais en même temps quand on voit ces jeunes sur le terrain, ils sont parfaitement conscients que s'ils n'ont pas une pratique personnelle d'identification, émotionnelle et culturelle, ils ne seront pas reconnus.

²⁰² Créée en 1980, aboutissement d'un projet lancé dès 1977 par cinq chorégraphes lyonnais, Claude Decaillot, Michel Hallet Eghayan, Lucien Mars, Hugo Verrechia et Marie Zighera. (DB).

Ce n'est pas parce que l'on est plâtrier-peintre qu'on est reconnu socialement quelque part mais on peut aussi se suicider parce que c'est infernal. C'est la situation actuelle. On est une "fonction" sociale mais on n'est pas une "réalité" sociale. On a besoin d'activités de loisirs culturels.

Ces économies parallèles ne changent pas la situation des jeunes. Toutes les activités amateurs leur permettraient d'exister par la sensibilité, par l'expression et l'émotion, et pas seulement par la satisfaction alimentaire. Jeunesse et Sports devrait être là pour cela.

Un autre atout de Jeunesse et Sports, à travers ses stages de réalisation, est la capacité d'innovation. Il serait dommage que le ministère se prive de cette innovation.

L'une des dernières réalisations que j'ai organisée au théâtre de Feyzin, mêlait des grimpeurs, des escaladeurs à main nues, des musiciens *live*, des danseurs, un groupe d'arts plastiques, (Ilotopies et ses structures géantes) ; des grimpeurs qui arrivaient sur un château d'eau à 300 mètres du théâtre, des anges qui descendaient du ciel, des personnages mythiques, envahisseurs qui nous permettaient de traiter la peur de la différence, des hommes en noir, mystérieux, etc... Ces derniers arrivaient dans le noir dans la salle de spectacle par le toit dans un immense filet pendu en l'air. Il y avait deux niveaux juxtaposés : les grimpeurs qui avaient créé leur mise en scène dans le filet suspendu, et les danseurs en dessous avec les musiciens en fond. La réaction de Brigitte Lefèvre²⁰³ a été d'apprécier ce travail, tout en déplorant que "ce ne soit pas typiquement ministère de la Culture" (*sic*). Quand je lui ai demandé pourquoi, elle m'a répondu que c'était trop nouveau. Je lui ai demandé s'il fallait que j'arrête, et elle m'a répondu : "surtout pas, c'est bien que cela existe mais nous ne pouvons pas le financer parce que ce n'est pas de la danse pure".

Qu'est-ce que la danse pure ou le théâtre pur ou la musique pure par rapport à un ministère de la Jeunesse et des Sports qui pourrait être un ministère d'ouverture dans la mesure où il est basé sur des individus, dans un microcosme social, qui sont différenciés ? Pourquoi ne pas baser un spectacle sur ce microcosme, c'est à dire sur les différents types d'expression de ces individus, plutôt que le reflet d'un concept volontairement choisi par un ministère qui définirait des courants en dehors desquels il n'y aurait pas de salut ?

Peut-être aussi parce que cela devient trop compliqué pour lui ? Ou parce que cela devient trop dur à intégrer dans un patrimoine ?

Le ministère de la Culture est amené à limiter ses pratiques car il doit aider des créateurs susceptibles de créer eux-mêmes des patrimoines pour les amener vers les opéras.

Jeunesse et sports aurait selon vous une plus grande liberté d'innovation ?

Complètement ! Avec une liaison avec l'Éducation nationale.

Tous les gens qui ont fait du théâtre ou du cinéma dans l'éducation populaire sont actuellement en poste au ministère de la Culture. Ils sont tous passés par là, par ces pratiques artistiques et culturelles d'éducation populaire.

Jeunesse et Sports est un ministère déclencheur de dynamiques sociales. Mais il y a une espèce de culpabilisation chez les administratifs qui se disent qu'il faut vite faire du social, parce que la culture serait un luxe. Vous rendez-vous compte que les 3/4 de la population ne savent pas ce que c'est que la danse contemporaine ?

Le dernier stage de réalisation était lié à un programme CFI²⁰⁴ de préqualification, aide à l'insertion. Ce sont les jeunes qui ont voulu, en termes de développement culturel, prendre le moyen de la danse. La danse urbaine, si elle n'est pas retravaillée est un ghetto au même titre

²⁰³ Brigitte Lefèvre, chorégraphe, inspectrice de la danse puis directrice de la danse du ballet de l'Opéra. (DB)

²⁰⁴ CFI : crédit formation individualisé. (DB)

que la danse classique. Pour que ces jeunes, partant de la danse, soient amenés à une évolution qui ne fasse pas se refermer leur langage sur lui-même.

Leur danse (le rap) est issue du jazz qui est une danse d'affirmation, d'influence afro, mais vidée de son sens : "looking" sans sens, inconscient de ses propres traditions de jazz parodique, ce qu'ils ne savent pas.

Quand il leur arrive de se mettre en position de seconde (écart plié), ils revendiquent cette position comme étant un "écart congolais" ("c'est comme ça qu'on nous a dit que cela s'appelait") et cela aboutit à une fermeture culturelle. Le jazz est une danse difficile. C'est une danse très sociale. Toute son écriture est basée sur une danse d'affirmation et de reconnaissance d'identité sociale. Expression directe visant à réaffirmer que l'individu est différent à travers ses traits communs. La danse contemporaine a en plus l'éternel mal-être de notre société technologique. Elle est plus philosophique dans son interrogation.

Tout à l'heure, vous avez opposé, s'agissant du processus de formation propre aux stages de réalisation, le "public visuel" et le "public réel", et vous ajoutiez que "seule la pratique permet de poser un discours". Pouvez-vous préciser votre pensée ?

Je l'enseigne à mes stagiaires et c'est basé sur des recherches scientifiques. On est des individus qui apprenons le monde et le percevons, le réfléchissons à partir de nos cinq sens. Si on ne se sert pas des cinq, l'apprentissage est incomplet. Les acquis et les connaissances se développent par la pratique. Il y a une différence entre une gymnastique absurde et des pratiques qui sont re-réfléchies, re-connotées, remises en places. S'il n'y a pas de vécu on est dans le domaine de la supposition. "Je suppose que" et je vais tenir un discours de supposition. Analytique seulement. Quand on a vécu la chose dans une relation comportementale, il y a une ouverture culturelle, et on rentre dans le domaine de la mémoire définitive.

Cela suppose que ces enjeux psychopédagogiques soient compris et maîtrisés par le formateur ? Mais les premiers stages de réalisation semblent n'être tournés que vers de simples questions d'ordre artistique.

Oui, mais aujourd'hui on ne peut plus dissocier l'artistique du psychopédagogique, car on est entré dans une phase définitive d'art combinatoire. On sait maintenant que le chaos n'est qu'une autre forme de structuration de l'ordre. On est entré dans une civilisation très complexe.

Combien avez-vous fait de stages de réalisation ?

À peu près un par an depuis 1970.

Les deux derniers étaient l'un sur les rapports adulte-enfant, dans un milieu animateur-enseignants et l'autre sur la danse urbaine avec des jeunes en formation d'insertion.

Avant, au niveau des thèmes, j'ai travaillé sur la liaison sport/culture, danse et théâtre, le jeu et la danse, etc. Ces thèmes arrivent par rapport à une analyse de la conjoncture, des questionnements de mon environnement, d'une perméabilité aux gens qui m'entourent et à leurs questions professionnelles. C'est toujours en réponse à quelque chose.

Pourquoi faire danser des adultes et des enfants ensemble ? Pourquoi le sport et la danse ? Il n'y a jamais de réponse préalable. Ce sont toujours des explorations qui naissent de discussions et d'échanges avec le corps social.

Avec le dernier stage de réalisation lié à la politique de la ville, les vingt jeunes que j'ai eus se sont tous "insérés" socialement alors qu'ils sont tous dans des situations sociales catastrophiques. Ce sont des jeunes qui ont changé. Ils se posent maintenant le problème de la danse, ils vont au spectacle, ils se mettent à lire, à discuter, ils sont capables de résister à des

critiques, à poser des questions, et du coup pour eux, c'est vraiment pour eux le fait culturel et artistique qui permet d'enclencher des processus, notamment d'apprendre à lire ou de se mettre à écrire. C'est vraiment la pratique qui a été un déclencheur, mais parce qu'il y avait une réalisation au bout, c'est-à-dire un objet ayant une contrainte face à la critique et au public. Sans la réalisation, cela ne fonctionnerait pas du tout. Ils ont besoin de cette confrontation critique au public. Ces jeunes en cours d'insertion ont envie d'être critiqués plus tôt, d'avoir des repères. Tous les jeunes que nous faisons travailler ici, nous les faisons travailler comme des professionnels. Il n'y a aucune distinction. Il n'y a pas un travail spécifique pour les amateurs.

La déconcentration du dispositif le met-il en danger ?

Cette année, le directeur m'a dit qu'il n'avait pas d'argent à me donner car il avait d'autres priorités. Je me suis arrangée autrement, avec la DRAC, le FAS, la Ville, etc... Mais je n'ai pas pu déclarer ce stage comme stage Jeunesse et Sports. Je n'ai de toute façon aucun moyen financier. Pas un centime. Je n'ai même pas d'argent pour acheter un crayon.

Comment vous sentez-vous dans votre propre administration ?

Dans toute ma carrière, j'ai été inspectée en tout et pour tout deux fois. Je suis très isolée. Nous sommes isolés comme conseillers techniques. Je dois tout faire seule. Je dois trouver mon lieu de travail, mes financements, convaincre les financeurs de l'utilité de mon travail. Quand je vais trouver une collectivité locale, jamais un directeur régional n'intervient, ne donne un coup de fil. Je ne suis pas aidée d'une manière ou d'une autre. Il y a de quoi vous tuer quelqu'un.

MICHEL SIMON

**Conseiller technique et pédagogique
" Image et son"
1968 - 1994**

**CEPJ
DRJS Nancy**

MICHEL SIMON
CEPJ CINÉMA

Juillet 1994

Entretien réalisé par Franck Lepage
Version non corrigée par l'auteur

Michel Simon, comment avez-vous été amené à la carrière de CTP ?

Il faut pour cela resituer la Meuse et le contexte meusien, car tout se résume pour moi à cela. C'était en 1966. Nous avons eu à célébrer le bicentenaire du rattachement de la Lorraine à la France et chaque canton lorrain s'y est livré. Cela a été l'occasion pour Jeunesse et Sports de mettre en place quelques lieux et structures d'animations locales où des énergies qui se manifestaient dans le cadre de l'Éducation nationale ou des grands mouvements associatifs ont trouvé un lieu fédératif et une occasion de faire quelque chose en commun. C'est la direction départementale de Jeunesse et Sports qui a trouvé le moyen de les fédérer.

J'étais professeur à l'époque et j'intervenais dans les sessions de formation de l'UFOLEIS depuis quelques années. J'y ai participé de façon personnelle et en essayant d'y impliquer les élèves, de participer à cette célébration.

Je me suis rendu compte que ce que l'on pouvait faire directement dans le cadre de Jeunesse et Sports était beaucoup plus intéressant que ce qu'on pouvait faire à l'Éducation Nationale. La raison en était simple : ce que je pouvais faire avec les élèves était lié à des horaires périscolaires, (et surtout pas le dimanche - jour des collés -) ; je me suis rendu compte qu'il y avait là un lieu à Jeunesse et Sports où des énergies pouvaient se rencontrer pour réaliser des choses intéressantes.

Si bien que dès 1967, la DDJS m'a demandé de participer à ses actions de formation, à la suite de quoi j'ai été invité à passer le DECEP. Je me suis laissé convaincre sans trop savoir pourquoi. Cela coïncidait avec un moment où, après avoir enseigné les maths pendant cinq ans, il me semblait que l'on pouvait faire des choses plus intéressantes avec l'animation. J'ai même pris un congé pour convenance personnelle pour aller à Marly suivre un stage de formation de futur CTP. J'ai ainsi commencé vraiment avec Jeunesse et Sports. C'était en 1968 et nous avons eu quelques raisons de demeurer parisiens. Les frigos de Marly étant pleins, nous y avons réfléchi à l'éducation populaire pendant plus d'un mois en nous rendant à la Sorbonne, à l'Odéon, et au FIAP²⁰⁵ qui se préoccupait de "ce que pouvaient être ou allaient devenir les structures d'animation dans un gouvernement complètement changé !"

L'utopie régnait aussi dans les structures d'éducation populaire.

Vous avez rencontré Henri Cordreaux pendant les événements de 1968 ?

Oui, Cordreaux a été un de mes formateurs. J'ai même eu à faire avec lui un stage de réalisation à Savoillan dans le Vaucluse. Lui, en théâtre avec Jacques Vingler et Claude Céliérier, et moi en photo et son.

Vous avez rencontré le terme d'éducation populaire à la Ligue de l'enseignement ?

²⁰⁵ FIAP : foyer international d'accueil de Paris créé en 1968, créé à l'initiative de Paul Delouvrier. (DB)

Oui. J'avais développé diverses actions d'animation dont un ciné-club au lycée de Saint-Mihiel, et des activités cinématographiques de réalisation. J'ai intégré le corps des CTP en 1968 avec une spécialité image et son /cinéma. Il était bien évident que j'entrais à Jeunesse et Sports pour y développer ce que je faisais déjà en Meuse dans le cadre de l'Éducation nationale, en termes de réalisations ou de développement de ciné-clubs ou de formations d'animateurs de ciné-clubs. C'était la période où ces choses marchaient fort et où le milieu associatif était relativement crédible, et qui pouvait être l'un des acteurs importants en milieu social.

Quand aviez-vous rencontré des instructeurs de cinéma ?

Les instructeurs de la génération précédente que j'avais pu rencontrer, tel Jean Pauty, s'inscrivaient dans la grande tradition de l'éducation populaire, avec un vélo et un Debrie²⁰⁶ sur le porte-bagages du vélo. C'était la marque d'une époque. Se promener de salle en salle et aller faire des présentations des *Visiteurs du soir* avec son Debrie, lourd comme tout, quasi-intransportable, et aller faire cela avec son vélo, cela relève d'un acte qui est plus de l'apostolat que du militantisme !

Henri Vey²⁰⁷ également, décédé l'année dernière, et un des grands ancêtres de la promotion du cinéma sous toutes ses formes, de l'analyse de film à la réalisation, en y mêlant des universitaires, ou des gens comme Claude Belly (directeur de la cinémathèque universitaire) qui était critique dans l'une des trois grandes revues de l'époque (Les cahiers du Cinéma, Cinéma, et Images et son ou travaillait Claude Belly).

L'audiovisuel relayait-il le théâtre à Jeunesse et Sports dans ces années ?

Le théâtre a pris toute son ampleur dans les années qui ont suivi la Libération, sur la base de ce qui se faisait dans les camps (Gignoux, Crocq, Cordreaux...). La naissance des instructeurs nationaux s'est faite dans une grande simplicité de moyens. Je ne peux pas dater quand le cinéma a démarré, et je n'ai pas le souvenir de grands ancêtres qui aient marqué. En revanche j'ai quand même le souvenir de témoignages d'implication de gens comme Gaston Bounoure que j'ai retrouvé comme directeur de l'OCORA²⁰⁸. C'était bien un projet cinématographique - reportage audiovisuel - ethnologie, etc. L'OCORA est toujours le grand organisme national chargé de la collecte et de la diffusion des sons et témoignages du patrimoine ethnologique mondial (au départ l'organisme de formation des radios africaines).

Un autre témoignage, ce sont des gens comme Chris Marker ou Alain Resnais, que l'on retrouve sur des photos prises sur la pelouse de l'INEP.

Dès 1969 je vais à la DRJS de Nancy qui a été mon support administratif de recrutement comme CTP contractuel. Les collègues assistants étaient plus liés à des directions départementales. Cela représente déjà une dichotomie ou une divergence entre deux conceptions du métier. Les CTP J1 qui étaient en gros des assistants, et les CTP J2. J1 et J2 ne représentant en fait que deux appellations particulières de bureaux à l'administration centrale, qui avaient en charge, pour J1, l'animation globale, pour J2 l'animation spécialisée au travers de techniques d'expression. Et cette dichotomie entre les J1 et les J2 se sent encore maintenant. On a encore les tenants de l'animation non spécialisée et les collègues pour lesquels l'animation n'est concevable qu'au travers d'une pratique de spécialité.

²⁰⁶ Debrie : marque de caméra et projecteur. (DB)

²⁰⁷ Henri Vey, CTP cinéma. A exercé en Algérie et à l'INEP. (DB))

²⁰⁸ OCORA (Office de Coopération Radiophonique) : collection de disques de musique traditionnelle du monde, rattachée à Radio France en 1975. (DB)

Le seul point de regroupement, le seul point qui justifie notre intervention, c'est l'éducation populaire. Ce ne sont pas les missions que peut nous confier le ministre, et qui sont des actions épisodiques telles que la gestion des projets "J" ou de toute action nouvelle inventée par le cabinet et qui a pour objectif la valorisation de tel ministre ou de tel autre, ou le repérage de telle action comme étant la signature de tel passage dans un cabinet ministériel. Ce n'est pas cela qui constitue notre identité. Ce qui constitue notre identité, et c'est bien ce qui nous différencie de l'Éducation nationale, ce qui nous différencie de la Culture, ce qui nous différencie des Affaires sociales - et là je crois qu'il n'y a aucune confusion : nous faisons bien tous de l'éducation populaire.

Ces dissensions ne posent-elles pas la question de fond de la réunion dans un même corps de deux fonctions qui semblent tout de même assez différentes ?

Elles ne me paraissent pas comme contradictoires. Il y aurait possibilité d'émietter et de parcelliser un certain nombre d'actes. On pourrait considérer par exemple que le regroupement pourrait se faire autour des pratiques de type associatif, de type bénévole, comme celles que nous synthétisons et les pratiques professionnelles sous le même corps de métier. On pourrait, par exemple, considérer qu'il y a des gens qui font du théâtre, et que l'on fait indifféremment du théâtre comme professionnel ou comme animateur de structures bénévoles. Cela pourrait être un type de regroupement. C'est la tentation d'un certain nombre de collègues, de dire : "on est des professionnels, on intervient auprès d'un public et dans les conditions spécifiques ou originales de Jeunesse et Sports."

Et puis il y a l'autre manière qui est de dire : "on a, dans le contexte de Jeunesse et Sports un type de public, un type d'intervention, qui est un acte social particulier et qui s'applique avec différents outils d'intervention."

Parmi ces outils d'intervention il y a des techniques dont celles qui relèvent des sciences humaines, celles qui relèvent de la possibilité d'aider à structurer un groupe et qui caractérisent bon an mal an les fonctions un peu marginalisées, ou un peu dénoncées par les collègues, qui font plutôt des activités de spécialistes. Je dois dire que cela ne me paraît pas le bon regroupement, actuellement, que de dire : "nous sommes gens de théâtre ou gens de cinéma et nous faisons du cinéma. "

Le "reste" étant ce qu'ils appellent "aller inspecter le chlore dans les piscines" !

C'est une autre chose. Je ferai une distinction.

Inspecter le niveau de chlore dans les piscines ou compter les urinoirs, cela relève d'un acte de contrôle administratif. L'acte de contrôle administratif me semble incompatible avec l'acte pédagogique. Et là je crois qu'il y a un point de clivage net : dès lors que l'on est avec une identité de pédagogue, que cette pédagogie trouve son point d'expression à travers une technique artistique, ou d'une technique qui relèverait plus des sciences humaines, je dirais que l'on est pédagogue, dans un contexte qui est celui de l'éducation populaire. Cela me paraît un point de regroupement clair.

À partir du moment où l'on confond cet acte de pédagogie avec un acte de contrôle et de police administrative, ces deux aspects sont inconciliables. On ne peut pas être à la fois le censeur et le conseiller.

La chance du ministère de la Jeunesse et des Sports est justement d'avoir des censeurs, les inspecteurs, qui ont cela dans leur statut. Je ne m'en sens pas. Je ne me sens aucune vocation pour la police administrative. Par contre, je pense que mon rôle social est un rôle de pédagogue, d'intervenant social, dans un cadre qui est celui du conseil et de l'aide auprès des initiatives.

Elles passent plutôt par ce que je sais faire le mieux, c'est la pédagogie en matière d'audiovisuel. C'est là-dessus que j'ai été recruté et que j'ai signé un contrat.

Des CTP recrutés sur une base de technique et qui dans les faits ne la mettent pas en oeuvre semblent poser un problème - même s'ils disent qu'ils n'en n'ont pas la possibilité, ou qu'il leur faut affronter leurs chefs de service ?

C'est toujours contre la volonté administrative. La volonté administrative manque d'imagination. La volonté administrative est toujours d'aller au plus simple des actes administratifs qui sont demandés au niveau national.

L'acte pédagogique est quasiment marginalisé maintenant. Or l'acte pédagogique est prouvé dans les structures mêmes du vote de la loi de finance. Ceci me paraît plus important que toutes les directives et toutes les instructions qui ne sont en fait que des interprétations de cette loi. La loi de finance organise dans Jeunesse et Sports des corps avec des fonctions et avec des vocations différentes.

Il y a un corps d'inspecteur, avec un statut, agréé au niveau national, adopté par la représentation parlementaire. Mais parallèlement à ce corps existent des corps pédagogiques : les corps des professeurs de sport, et le corps des conseillers d'éducation populaire et de jeunesse. Et l'appellation, le repérage au travers de l'appellation, le repérage au travers des élus du peuple, ce sont bien des corps de pédagogues.

En priver le ministère de la Jeunesse et des Sports, cela veut dire nier les missions qui sont confiées par la loi de finance à des corps réduits à ne rien faire, ou à être détournés. Je ne me résous pas au détournement... Je continue à croire que le système démocratique doit être vérifié à tous ses échelons, pas seulement dans les rapports locaux quand on a à discuter avec un chef de service. Il a à intégrer aussi les attendus aussi bien constitutionnels qu'organisationnels - par exemple la loi de finance - qui est un attendu organisationnel incontournable. Je ne vois pas comment un chef de service peut prendre des initiatives qui nient l'existence de la loi de finance, donc l'existence du système qui fait qu'il existe bien des corps de pédagogues, donc des fonctions pédagogiques incluses dans Jeunesse et Sports

Comment expliquez-vous cette marginalisation de la dimension pédagogique ?

Je le situais tout-à-l'heure comme un manque d'imagination. C'est aussi par grignotages successifs. Ce qui était aussi l'originalité de Jeunesse et Sports en matière de pédagogie a été pour tout ou partie capté, annexé par d'autres secteurs de la vie publique.

Par exemple, dans le domaine de l'application des techniques d'expression dans le contexte de l'éducation populaire, le ministère de la Culture a inventé la direction du développement culturel. La DDC ne faisait que reprendre de façon tout à fait explicite les missions qui étaient les missions premières de Jeunesse et Sports en matière de pédagogie. À la seule nuance que la DDC fonctionne sur le seul registre du ministère de la Culture, à savoir : un travail auprès des professionnels. Donc dans l'implication des professionnels dans un processus de développement artistique. Pas du tout l'implication de praticiens, de bénévoles et d'actes militants tels que l'on peut les rencontrer dans un contexte associatif. La DDC et les associations n'ont pas toujours fait bon ménage.

Sauf à l'époque du FIC²⁰⁹ ?

²⁰⁹ FIC (fonds d'intervention culturelle) : créé en 1971 par le ministre de la Culture, Jacques Duhamel pour la collaboration entre la Culture, l'Éducation nationale, les collectivités locales... A fonctionné jusqu'en 1985. (DB)

Oui, où l'interministérialité était affirmée. Ce système du grignotage a marginalisé Jeunesse et Sports sur des terrains que personne d'autre ne réclame. L'Éducation nationale ne réclame pas les terrains où Jeunesse et Sports peut s'exprimer vraiment. Les Affaires sociales n'annexent pas non plus ces terrains là, mais tous ceux qui étaient originaux, tous ceux qui étaient des voies de recherches ont été plus ou moins annexés par des ministères plus importants.

Pensez-vous qu'il y a une responsabilité de Jeunesse et Sports lui-même, dans une certaine faiblesse ou un manque de volonté politique des ministres successifs ?

Oui, la lisibilité de cette incompétence du ministère de Jeunesse et Sports à défendre ses propres terrains, est claire.

La liaison avec le sport est-elle pour une part dans l'affaiblissement de la dimension artistique ?

Je n'irais pas jusque-là. Le sport est aussi constitué autour du monde associatif. Et le monde associatif a des formes variées, mais il a quand même quelque chose d'homogène et d'original, c'est son mode de fonctionnement, son système de formation des citoyens appuyé sur l'application de la loi de 1901. Je crois que là on tient quelque chose de fiable dans l'homogénéité. Même si dans les faits on a quelques raisons de douter des pratiques éducatives ou des finalités développées par le monde sportif en matière de formation du citoyen, mais il fait partie de l'éducation populaire, et on n'est pas là pour tisser des procès pour savoir qui est plus efficace en matière d'entraînement à la responsabilité, de participation à la vie sociale. Faut-il renvoyer le sport à son palais du CNOS près du stade Charléty, et rattacher l'éducation populaire à je ne sais quel ministère ? On n'a pas la possibilité de dire : l'éducation populaire c'est terminé. Je suis encore dans un mode de vie choisi. J'y ai fondé ma carrière et j'en ressentirais un profond échec si cela se passait.

L'autre ministère qui fait problème semble être le ministère de la Culture ? Quels sont vos rapports avec la DRAC

En tant que fonctionnaire de Jeunesse et Sports, très peu d'intervention de la DRAC sur les actions que l'on peut développer. Pour des raisons de champs de compétences. Pour les stages de réalisation je n'ai jamais demandé de financements à la DRAC. Je pensais que ce n'était pas son secteur normal d'intervention, ce n'était pas dans son rôle de s'occuper de ce qu'on faisait. Par contre il nous arrive dans le cadre de stages tels qu'on les développe maintenant, pour lesquels le ministère de Jeunesse et Sports a pris des distances - de circonstances peut-être, mais réelles - l'intervention de la DRAC est plus légitime parce que l'on engage des professionnels et que l'on participe au financement de la vie artistique des professionnels, et que le rôle de la DRAC, c'est de les faire travailler. Je suis d'autant plus à l'aise que je sais aller frapper à la porte de la DRAC, en d'autres occasions, pour lesquels nous parlons en millions de francs, ce qui est autre chose que les quelques sous que je pourrais récolter pour un stage de réalisation.

Pensez-vous que le ministère de la Jeunesse et des Sports perd la mémoire de son propre savoir-faire pédagogique ?

L'observation des circulaires traduirait une courbe très nettement descendante. Est-ce une négligence ? est-ce un souci politique ?

Le vocabulaire éducatif disparaît au profit d'un vocabulaire d'insertion sociale. On nous le présente comme étant des priorités sociales nouvelles. Je ne sais pas si le ministère Jeunesse et

Sports est armé, ni s'il a dans ses compétences naturelles le fait de s'intéresser à ces actions. Nous sommes les acteurs, comme d'autres, de processus interministériels qui nous échappent. Jamais Jeunesse et Sports ne coordonne de telles actions. La politique de la Ville en est un exemple. C'est un lieu de partenariat, mais ce n'est plus un lieu où Jeunesse et Sports peut trouver ses légitimités éducatives naturelles et fédérer par là des initiatives qui se manifesteraient *via* l'Éducation nationale ou les Affaires sociales. Jeunesse et Sports n'en a pas les moyens, donc n'en a pas l'ambition.

Pour ce qui est de la politique de la Ville on a trouvé, en fonction d'objectifs pédagogiques liés aux stades de réalisation la possibilité de mêler les directives ministérielles et les volontés pédagogiques, dans un quartier avec des jeunes marginalisés. Mais en Meuse, mon intervention est essentiellement rurale. Peut-être faudrait-il commencer par stopper le processus de désertification rurale ? C'est à cela que j'essaie de contribuer.

Le stade de réalisation doit-il avoir une fonction préventive ou curative ? Ma réponse est d'une grande clarté. Je ne me sens pas du tout armé pour faire du curatif. Je conçois que cela ait sa place mais je ne concevais pas que l'autre part en soit chassée. Il y aurait abandon d'une des missions constitutives, historiquement, de Jeunesse et Sports. On voudrait faire disparaître Jeunesse et Sports que l'on ne s'y prendrait pas autrement. Si on lui fait perdre ses racines, ce ministère n'a plus de raisons d'exister.

Même si le terme d'éducation populaire est ringard au possible, l'objet est d'affirmer sa réalité, sans chercher à le démontrer mais en le vivant au quotidien. On parle beaucoup de formation du citoyen. Je pense que l'acte pédagogique ou le regroupement des actes pédagogiques qui concourent à la formation du citoyen ne peuvent s'appeler que "éducation populaire". Ce concept, à cause des mots, embarrasse le pouvoir politique. Je peux aussi affirmer en tant que citoyen que ce concept a sa réalité.

On est ici dans le cadre d'un travail où ce glissement s'est opéré. Contre ma volonté mais c'est la loi du milieu associatif. On fonctionnait dans le contexte de Jeunesse et Sports avec comme bras actif sur le terrain, le Groupe mosellan d'éducation populaire (GMEP). C'est apparu il y a quatre ans comme porteur de souffre et de suspicion de la part des gens qui pouvaient être amenés à intervenir financièrement, et on lui a opposé le mot "expression", mot neutre, ne posant pas d'obstacle pour un conseil général de droite. Dont acte. Glissement sémantique. On a abandonné GMEP à cause d'éducation populaire. Je me demande la quantité de présupposés que l'on a abandonnés au passage pour passer du côté de "l'expression". Il y a plus qu'un glissement d'appellation ! On a fait un glissement de sens. On pourrait croire que nous avons abandonné une certaine façon d'envisager notre rôle social.

On a toujours dans notre statut professionnel de CEPJ les lettres EP. Deux sur quatre, ce n'est pas mal !

Comment ces valeurs d'éducation populaire se transmettent-elles quand même dans une telle adversité au concept ?

Peut-être d'abord par la pratique. Ce que nous faisons là est directement de l'éducation populaire. Il y a une pratique pédagogique discernable, identifiable qui ne se confond pas avec un autre stade de cinéma dans une autre structure. Pour abandonner l'éducation populaire, il y a des moyens très simples : la déconcentration des stades de réalisation y concourt.

Si on ne veut pas parler d'abandon mais de passage de relais aux administrations régionales ou aux collectivités territoriales, il faut que le passage de relais soit complet, que l'État ait joué son rôle d'impulsion, que l'impulsion ait été suffisamment attractive (ce n'est pas sur la base de stades de réalisation ratés qu'une collectivité territoriale aura envie de bâtir elle-même ses

propres projets). Le système doit être incitatif de la part de la puissance publique pour qu'une collectivité ait envie de le récupérer.

En Meuse, l'abandon de l'État s'est traduit par une aide plus importante du conseil général (prêt de voitures et de services techniques...). En ce qui concerne ce stage de réalisation, la seule chose perdue c'est la possibilité pour le ministère de mettre sa signature quelque part. L'État ne peut plus se prévaloir de cette action. S'il n'y a pas re-concentration des crédits, je ne déclarerai plus mon stage comme stage de réalisation Jeunesse et Sports.

Une action de réalisation cinématographique comme celle de cet été 1994, ce n'est pas en lui donnant 10.000 francs, (qui serait le maximum de ce que pourrait mettre le direction régionale) que ce sera l'acte décisif qui permettra un stage de réalisation. Je préfère laisser l'acte incitatif à un autre partenaire, le conseil général amenant 200.000 francs

La disparition de la formule stages de réalisation²¹⁰ vous paraîtrait-elle porteuse d'un recul global de la pédagogie propre à Jeunesse et Sports, de l'éducation populaire, ou du statut de l'action culturelle dans ce ministère ?

Absolument. Sans nuance ! Parce que le stage de réalisation est un moment de la pédagogie originale qu'il est possible de développer à Jeunesse et Sports. Il ne se justifie que comme maillon d'une chaîne, dans un processus de formation, qu'il s'agisse de formation technique ou d'une façon plus globale de la formation du citoyen ; il s'agit d'une étape qui présente un caractère attractif, un caractère de repérage, c'est un maillon moteur et un outil quasi indispensable pour faire fonctionner les autres. Sa perte entraînerait par dilution la perte de repérage des autres. Leur disparition affaiblirait les stages de premier degré. Je mesure déjà les pressions qui sont faites là où les stages de réalisation ont été abandonnés, ou dans des secteurs où ils ne se sont pas développés, les seuls lieux où la pédagogie soit encore possible, c'est dans la préparation aux examens ou concours qui sont sous la responsabilité directe de Jeunesse et Sports. Le reste n'est même plus toléré. C'est la traduction directe de ce rôle catalyseur des stages de réalisation. C'est un point de repérage, le cheval de tête. Ce n'est pas lui qui tire tout mais il sert de moteur pour les autres. C'est un laboratoire où l'on peut se permettre des moments de réflexion, d'élaboration, donc de découverte et de renouvellement.

Avez-vous progressé vous-même dans des stages de réalisation.

Absolument. La démarche pédagogique n'est ni figée ni ne se répète pas indéfiniment. C'est beaucoup plus une attitude. Ce qui m'a amené en 1966 à décider que j'avais quelque chose à faire à Jeunesse et Sports qui était plus important que ce que je faisais à l'Éducation nationale était un choix que je continue à vivre comme un choix. C'est là où je situe l'originalité de l'acte pédagogique. Mais la pédagogie en tant que telle a été en constante évolution. Je vois d'ailleurs mal quel pédagogie pourrait ressortir les mêmes fiches d'année en année.

En quoi consistait votre travail sur le cinéma ?

Les grands axes de mon démarrage à Jeunesse et Sports ? Il s'agissait de voir que dans l'environnement, rien n'était fait, ni dans l'université ni dans les structures éducatives

²¹⁰ Les stages de réalisation ont définitivement disparu en 2011. En 1998, constatant que ces stages qui étaient l'apanage des seuls CTP et instructeurs, allaient disparaître en raison de départs à la retraite importants de ces personnels, le directeur de la jeunesse et de l'éducation populaire, Joël Balavoine, a modifié le règlement et ouvert ce programme à des personnes extérieures se reconnaissant dans la démarche et les valeurs des stages de réalisation. On peut citer Robin Renucci et Jean-Pierre Vincent qui ont déposé des projets qu'ils ont présentés au jury national de sélection. (note de la relectrice)

habituelles, pour l'analyse, le travail de réalisation, de prise en charge de ce que pouvait représenter le cinéma comme acte important de la vie publique.

Le cinéma pouvait se consommer comme lieu de spectacle ou pouvait s'analyser ou se développer de l'intérieur, en tant que véhicule d'idée, moyen de production artistique ou outil économique dans un processus industriel. Tout cela relevait d'un acte éducatif de pédagogie élémentaire, qui était d'amener le citoyen à ne pas subir mais à avoir un acte critique d'appréciation. Cela a été le point de départ, et il était très bien situé aux environs des années 1970 comme acte éducatif.

Le monde associatif était très demandeur de lieux de recherche et d'expérimentation que Jeunesse et Sports pouvait développer commodément, parce que ses cadres avaient plus de disponibilité que les gens inclus dans les mouvements associatifs pour lesquels la contrainte de l'économie commençait à se faire sentir très lourdement. Je voyais que mes collègues qui travaillaient à la Ligue de l'enseignement ou dans les MJC étaient moins à l'aise que moi en tant qu'agent de l'État pouvant développer recherches et expérimentations sur la façon de développer telle ou telle méthode d'intervention ou pratique dans la réalisation de films.

Le monde associatif vivait beaucoup au travers de ces techniques.

Dans les années quatre-vingt le monde associatif a un peu abandonné ses croyances dans les vertus principales des activités d'expression. Je me demande si les contraintes économiques ne l'ont pas amené à réorienter un certain nombre de ses projets éducatifs vers d'autres formes de travail que l'intervention directe, c'est-à-dire ce qui était à l'origine même de son histoire.

Avec l'arrivée de Lang en 1981, la priorité à l'expression devient priorité à la création. Ce qui est le gage d'une bonne démarche, c'est un bon produit fini. C'est l'époque où l'on n'entend plus parler que de "qualité professionnelle". Pensez-vous que ceci a eu une incidence sur le travail de Jeunesse et Sports ?

Oui, et même sur les stages de réalisation. À partir du moment où l'on situe ce produit fini et l'exigence qui y est liée comme l'un des éléments de l'acte pédagogique, cela n'est pas tout à fait pareil que de poser le produit fini comme un absolu. Je conçois que l'approche du ministère de la Culture pose le produit fini comme élément incontournable et seul élément qui détermine le reste, mais dans le cas de l'éducation populaire ce n'est pas le seul élément, ce n'est qu'un élément important. Il ne fonde pas l'ensemble de l'acte pédagogique.

1981 a-t-elle été une date importante à Jeunesse et Sports ?

Oui. On ne peut pas considérer qu'un corps composé de 180 personnes en 1980 qui devient un corps de 700 personnes, ne change pas de physionomie du jour au lendemain.

Pour les CTP, très grande modification des façons de procéder, des parentés professionnelles et même du repérage extérieur. On n'est pas complètement indépendant de ses collègues de travail. Là où l'on pouvait être connu, repéré et même évalué comme étant porteur d'un certain nombre de valeurs ou de capacités professionnelles, elles ont été réévaluées par rapport aux capacités professionnelles qu'apportaient les nouveaux collègues. Pourtant la qualité de formation de la plupart des nouveaux collègues est incontestable. La quantité de maîtrise ou d'études pré-doctorales était plus importante après 1981, mais par rapport aux techniques d'expression, le changement était radical. Aucun recrutement ne s'est fait pour développer tel ou tel aspect dans telle ou telle spécialité. Les recrutements ont pratiquement toujours été faits dans la perspective de recruter telle ou telle personne qui avait un acte éducatif intéressant ou qui avait le profil qui correspondait assez bien à l'intégration dans l'équipe d'une direction départementale, puisque les modalités de recrutement ne se sont pas passées par un concours. Aucun regard n'a été porté par la profession elle-même, l'acte de recrutement a été un acte strictement administratif. Ce

sont les directeurs départementaux et régionaux qui ont fait les propositions de candidature. À aucun moment la profession elle-même n'a donné un avis sur les recrutements effectués. Le phénomène de cooptation était le principe qui amenait des candidatures face à l'administration qui décidait. Cela permettait de préserver la philosophie d'intervention, et cela permettait à l'administration de dire : "tel acte pédagogique est intéressant, donc on donne des moyens humains à sa démultiplication".

Pensez-vous que l'administration ne peut plus se prévaloir de sa propre doctrine.

Ce n'est pas qu'elle ne le peut pas. L'administration a toujours toute possibilité de dire : "ce que vous faites ne m'intéresse plus, vous allez faire autre chose", et là cela devient un acte autoritaire, par rapport auquel il est possible aux collègues soumis à un tel acte autoritaire de répondre : "ce que vous me demandez de faire ne correspond pas à mes capacités professionnelles, et ce que je vais faire, je le ferai mal, alors que je savais faire quelque chose que je vous demande de reconnaître". Ce qui est le cas d'un certain nombre de collègues actuellement.

Mais je ne le situerais pas dans la responsabilité "sournoise" d'un gouvernement, mais plutôt dans l'impossibilité de contrôler les effets.

Prenons le cas d'un collègue recruté dans le département de l'Eure parce que c'est un comédien professionnel qui intervient par rapport à des objectifs sociaux très marqués. Il est recruté pour ces qualités là et arrive dans une direction départementale dont le quotidien l'amène à développer autre chose, puis l'année d'après, et chaque année, toujours plus d'autres choses jusqu'à ce qu'on lui dise : "ce que vous faites avec votre métier de comédien, il faudra le faire dans votre temps libre, dans votre temps de loisirs". On est arrivé au contresens complet. Ce collègue a demandé sa mise en disponibilité, et il est engagé maintenant par Jeunesse et Sports en fonction de ses capacités professionnelles. Ce qu'on lui interdisait de faire en tant qu'agent de l'État, on lui demande maintenant en tant que porteur d'une technique et d'un mode d'intervention sociale.

Le raisonnement des directeurs départementaux est : "nous avons des dossiers à faire, et il faut bien que quelqu'un...". Mais notre réponse ne peut pas être : "nous comprenons bien votre problème et nous allons vous faire vos dossiers". Ceci n'est pas dans la mission des corps pédagogiques, et on assiste à un quasi-détournement de fonction. Ces fonctions-là relèvent soit d'un acte administratif, soit d'un acte d'inspection. Les missions de CTP, éducatives sont pourtant régulièrement rappelées. L'actuel directeur de l'administration générale, M. Cuby, a sorti en mars 1993 une circulaire qui rappelle les conditions d'emploi des cadres techniques et pédagogiques, et qui pose sans la moindre ambiguïté les conditions d'utilisation normale, méthodique et rationnelle des personnels pédagogiques. Quand on essaie de rappeler à l'administration locale que ce texte-là existe, on nous répond : "oui, mais nous avons d'autres priorités". Nous sommes obligés d'utiliser l'administration générale pour dire : "elle a rappelé la règle, et nous aimerions bien que vous la respectiez".

Sauf que ceci doit être pondéré par le fait qu'un certain nombre de collègues ont été recrutés hors des spécialités, pour leur simple connaissance du monde associatif.

Donc un CTP qui fait un travail artistique finit par devenir une espèce d'anormalité dans le système, de pièce rapportée ou de luxe par rapport à d'autres ?

De luxe, oui. Certains collègues aimeraient partager leurs dossiers avec moi, et je dois parfois arrêter un peu du luxe qui m'amène sur le terrain à faire du cinéma pour prendre leurs dossiers.

On peut les comprendre ! Quels arguments leur présentez-vous ?

Je leur répons que nous sommes attelés à la même tâche, celle de l'éducation populaire, et que cela emploie des voies différentes, et que j'aimerais bien qu'eux viennent m'aider quand je fais du cinéma. Quand je partirai, celui qui me remplacera, même s'il a une étiquette cinéma ne pourra pas faire le travail que je fais. Les choses seront remises en perspective dans la situation du moment.

Avez-vous théorisé ou écrit sur votre travail ?

Non parce que je considère que je n'ai pas accompli une tâche finie. Ce que j'ai fait est un moment de la vie d'un corps mais que cela n'est ni exclusif ni exemplaire. Le collègue que vous avez vu tourner la scène dans la rue tout-à-l'heure, en appui de démonstration sur une équipe de stagiaires qui en est à sa première réalisation, est inspecteur. Tout n'est pas perdu. Toute la culture Jeunesse et Sports qui est celle de la pédagogie, de l'acte éducatif, de l'éducation populaire se retrouve là.

Dans ce qui est récupéré par le conseil général de la Meuse, on trouve toutes les formes les plus originales de mon action. C'est donc bien qu'elles continuent d'être mises en pratique. Jeunesse et Sports ne s'y intéresse plus mais cela continue à vivre.

Un CTP en direction départementale peut-il se prévaloir de la lettre de mission et de sa spécialité pour refuser de faire ce que son chef de service lui demande ?

Seuls les collègues qui ont opté pour rester contractuels sont protégés par le contenu de leur contrat. Il en reste une douzaine. C'était le mode de fonctionnement jusqu'en 1985. Les autres ne sont plus protégés du tout. Les fonctionnaires titulaires ont un statut. Mais dans l'administration française il existe une distinction entre le grade et l'emploi. Le grade se réfère au statut. C'est celui de CEPJ qui offre un repérage précis dans les grilles hiérarchiques, dans la catégorie de la fonction publique, mais qui ne définit pas l'emploi.

Grade et emploi peuvent amener une même personne à être à certains moments dans la conformité totale à son statut, et à d'autres moments de se retrouver avec un emploi tout à fait différent. Il est possible qu'un CEPJ (grade) se voie confier une poste de directeur départemental (emploi), ou qu'il se voie confier un emploi qui ne correspond plus à son statut.

Quand cela se passe de façon convenue, tout va bien. mais il est possible que cela soit un acte d'autorité : "tel emploi, par rapport à votre spécialité, n'a plus de réalité, et je vous demande de vous occuper du dossier CFI, ou "Défi Jeunes", et là c'est un emploi, qui n'a plus rien à voir avec la réalité du statut. L'un des problèmes est là.

On gère de plus en plus de dossiers avec des gens qui étaient des techniciens d'éducation populaire qui pouvaient concevoir, structurer, développer une pédagogie. C'est l'actualité du problème syndical qui, paradoxe, s'est battu pour obtenir le statut, dans une période d'emploi précaire. Aujourd'hui, il s'agit de défendre la dimension pédagogique.

Aujourd'hui nous assistons à un remplacement des corps intermédiaires (directeurs départementaux et régionaux) qui ont de moins en moins la culture Jeunesse et Sports. Ceux qui ont fait Jeunesse et Sports disparaissent ou ont déjà disparu. Les autres ont une culture Jeunesse et Sports récente basée plus sur les dossiers que sur ce qui permettait de repérer Jeunesse et Sports comme acteur de la vie sociale.

Je suggérerais de faire une enquête auprès des directeurs départementaux pour tenter de déceler qui a tenté de découvrir la dimension historique de Jeunesse et Sports dans les *Cahiers de l'animation* !

En quoi consistait votre travail à Jeunesse et Sports à partir des années 1970, grande décennie des ciné-clubs ?

Comme je tenais à ce que l'application pratique complète l'analyse, le faire avec le cinéma dans ces années posait un problème énorme.

Soit du 16mm à manivelle sans stabilité, et sans son synchrone, matériel avec lequel Jeunesse et Sports équipait les associations, et on faisait alors dans les années soixante-dix du cinéma des années cinquante. Chris Marker collectait des images puis y rajoutait un commentaire !

Il était indispensable de travailler avec le son synchrone. J'ai donc abandonné dans ces années-là le cinéma faute de matériel. Faire un stage de réalisation en cinéma était impossible dans les années soixante-dix.

Les seules expériences de réalisation cinématographiques étaient toutes liées au cinéma d'animation, avec peu de pellicule et sans son synchrone. Le ministère de la Jeunesse et des Sports n'a jamais mis de moyens qui étaient à la mesure des dépenses qu'entraînait son activité. La philosophie du ministère a toujours été : "vous formez des bénévoles, donc cela n'engage pas de dépenses, donc vous travaillez avec peu de moyens". La bagarre régulière des Jacques Vingler ou des André Crocq a toujours été de demander le minimum décent de la qualité. Cette démarche de pauvreté a été aussi vécue dans une certaine exemplarité : parce que réussir à faire un spectacle de qualité qui ne demandait pas des moyens insupportables pour le monde associatif, c'était en même temps présenter un modèle pour le monde associatif. C'est pour cela qu'il y avait dans les stages de réalisation de Jeunesse et Sports un caractère d'expérimentation qui permettait pour les associations d'avoir des points de repère.

L'expérience, ils n'avaient pas besoin de l'assumer eux-mêmes pour voir les limites de rupture : Jeunesse et Sports permettait un peu de souplesse. On avait la possibilité de recourir à un financement plus conséquent, alors qu'une association était limitée à ses capacités de financement.

Cela étant aucun stage de réalisation n'aurait pu avoir lieu sans que la Ligue de l'enseignement ne nous prête ses câbles ; et des opérations aussi complexes que "Chemins nouveaux", spectacles qui pouvaient durer une journée sur un itinéraire, étaient construits avec des matériaux de récupération.

Dans ces années-là, s'agissant de "images et sons", ma spécialité, j'ai réorienté mon travail vers les fondamentaux de l'image et du son. Je travaillais donc l'image avec un appareil photo et un magnétophone pour faire du son. J'ai mené des stages de réalisation "son" pour accompagner des stages de théâtre. J'ai construit la bande son de *Numance* à Pézenas, ou *Le testament du chien* de Michel Dubois, l'actuel directeur de la Comédie de Caen, ainsi que les stages de type "Chemins nouveaux".

Dans ces années-là nous avons renouvelé le genre de la bande-son publicitaire, nous avons beaucoup expérimenté, nous avons eu des audaces. C'était jusqu'en 1978.

Mes principaux stages sont les suivants :

1968 : Pézenas et Le Vigan : son au service du théâtre

1969 / 1970 / 1971 : stages "Chemins nouveaux". Ateliers de création sonore en parallèle à un atelier de photo, en parallèle au stage de théâtre : reportage ou approches locales, expositions.

1972 / 1973 : Toul ; les premiers outils de vidéo. Premiers magnétoscopes qui enregistraient mais qui ne rembobinaient pas ! Époque où le CREPAC²¹¹ faisait ses premières animations

²¹¹ CREPAC : Centre régional d'éducation permanente et d'action culturelle d'Aquitaine. Créé par Roger Louis, journaliste de télévision. Le CREPAC est l'organisateur des Universités d'été de la communication à Carcans-Maubuisson puis Hourtin. (DB)

avec la vidéo. Avec Roger Louis²¹² on expérimentait la coupure de bande, avec des zébrures de deux secondes, qui nous obligeait à tout traiter en plans-séquence.

1974/1975 à 1978 : stages de réalisation audiovisuels en vidéo, son et image fixe. Avec des présentations publiques qui mêlaient les trois dans une perspective de multimédia. Moments d'interrogation sur l'image qui étaient pour les stagiaires des expérimentations grandeur nature. Nous avons formé des gens qui se sont intéressés à l'image, au son, et à la vidéo. Beaucoup d'animateurs ont essaimé ces techniques. Certains sont devenus des collègues.

1979 / 1980 : arrivée sur le marché de la caméra super 8 de qualité. Film correctement traité par les laboratoires, avec des caméras de grande qualité. On pouvait dès lors envisager une formation au cinéma débouchant sur de la réalisation complète : traitement complet de l'image et du son et traitement de la synchronisation.

1981 : premier stage de réalisation cinéma. Une équipe de réalisation en Meuse. Et depuis 1981 un stage de réalisation chaque année. Nous avons varié les formules, avons mixé le cinéma et la vidéo, réservant le cinéma pour la fiction et la vidéo pour le reportage.

Ces films ont toujours été montrés dans les lieux de réalisation, et dans d'autres lieux, notamment les premières années, dans des rencontres de cinéastes amateurs.

Les exigences que l'on posait à ces films étaient en net décalage par rapport à l'air du temps des réalisations amateurs super 8. On avait, chaque fois qu'on présentait ces films dans les festivals, de grandes interrogations des autres participants sur leur propre façon de faire et sur le bienfondé de notre démarche : on rompait avec l'idée du club fermé qui développait des produits conformes à leur propre vision ou à leur propre pratique à l'intérieur d'une espèce de famille : la famille des cinéastes amateurs, produits souvent narcissiques, souvent familiaux, souvent tolérants d'un certain nombre d'erreurs mais pas d'autres, très technicistes, etc... typique des productions des clubs amateurs.

Nous partions nous sur des films et des fictions exigeantes. Le premier stage de réalisation s'est appuyé sur une nouvelle dont l'auteur venait d'avoir le prix Émile Moselly²¹³ qui s'adresse aux écrivains de la région du Grand -Est. Cette nouvelle retraçait la vie dans la ruralité du début du siècle avec toutes ses lourdeurs et ses prégnances, dont la nécessité de se fabriquer un bouc émissaire quand les choses ne fonctionnaient pas.

La nouvelle parlait d'une vieille "tireuse de feu" - qui existe encore dans la légende locale : on va voir le rebouteux ou la tireuse de feu quand la médecine ne fonctionne pas - et on recourt à ses services tant qu'elle remplit bien son rôle dans la société, mais quand la société se remplit de choses incompréhensibles, c'est forcément elle ou lui qui en sont les coupables. On s'est appuyé sur la nouvelle et sur un certain nombre de faits divers du fin fond de la campagne lorraine ou des tireuses de feu se sont trouvées quasiment assassinées par un village, suite à un certain nombre d'accidents survenus. Ceci nous semblait révélateur d'une façon d'envisager les rapports sociaux à une certaine époque. De voir quels étaient les présupposés, les sous-entendus, les modes relationnels de référence, et en particulier quel pouvait être le rapport à la religion et le sentiment religieux dans des affaires comme celles-là. C'est tout cela que nous avons essayé de traduire dans ce premier film. Et nous étions en très net décalage par rapport aux préoccupations des clubs de cinéastes amateurs qui rendaient compte de leur voyage à Marrakech

Il semble que les stages de réalisation participent toujours d'un fort ancrage local ?

²¹² Roger Louis, journaliste de télévision, fondateur du CREPAC. (DB)

²¹³ Émile Moselly, professeur de lettres, prix Goncourt en 1907 pour *Terres lorraines*. Le prix, créé en sa mémoire, est destiné à récompenser une nouvelle. (DB)

Cette année aussi, cela relève de la pure fiction, mais avec un fort ancrage local, et l'exploration des interrelations dans le monde rural. Histoire de marginalisation élucidée par la petite-fille en vacances dans le village qui s'aperçoit qu'il y a eu entre son grand-père et une personne quelque chose que le village essaie de cacher et que sa naïveté et son refus de tout présupposé l'amènera à comprendre et à réguler.

On peut s'y intéresser et être crédible quand on arrive à bien en mesurer les racines et les dérapages possibles. Je ne me vois pas du tout faire le même type de travail en Provence où les ressorts de la vie rurale me sont complètement incompréhensibles. Il y a des choses qui relèvent de la subtilité et du non-dit et qui ne peuvent vraiment être comprises que dans un travail en profondeur et très ancré.

Mon travail est situé géographiquement pour une double raison. D'abord par rapport au sujet, parce qu'il me semble qu'il y avait des matières ou des ferments à un vrai travail d'éducation populaire : on amène les gens tout d'un coup à trouver un miroir, une présentation d'eux-mêmes sous un regard extérieur, mais sans que le miroir ne soit trop déformant. Il faut que le miroir permette malgré tout la révélation d'un certain nombre de choses, qui accepte la reconnaissance. Si le miroir est trop déformant, alors ce n'est pas moi, c'est les autres, et il n'y a plus de remise en cause individuelle.

Diriez-vous que vous donnez un statut culturel à des choses de l'ordre du vécu ?

Un artiste peut-il définir son travail autrement ? Il peut donner une coloration à son miroir ou à son regard, mais il ne fera jamais que rapporter la réalité qui l'entoure. Je ne pense pas qu'aucun artiste puisse échapper à cette définition. Il y met son propre filtre, sa propre lecture, mais ne fera que refléter son environnement.

Ce n'est pas ce que fait la DRAC ?

Non, c'est un autre projet. La DRAC ne vise pas cet objectif-là, clairement annoncé. L'objectif compris des structures culturelles officielles, est d'abord de faire en sorte que les gens qui vivent de la culture puissent effectivement exercer. À partir du moment où ils sont reconnus par l'*establishment* culturel, leur rôle est d'abord forcément un rôle de miroir. C'est à double détente. Ils révèlent une population et ils ont le rôle et la nécessité de produire ou de reproduire ou de montrer ou de traduire une certaine situation ou lecture de leur environnement et aucun artiste n'y échappe.

Dès lors que son statut est celui-là et qu'on lui dit : "on vous paie et on vous aide pour que vous fassiez cela", c'est le rôle de la DRAC. Le rôle de l'éducation populaire est de faire la même chose avec des gens qui n'ont pas ce statut. Le rôle de miroir peut-être délégué à l'artiste, à celui qui dans toutes les sociétés a eu le statut de fou du roi, mais pourquoi les autres membres de la collectivité ne pourraient-ils pas aussi être des miroirs ?

Si je m'autorise d'une définition savante de l'éducation populaire comme étant un processus d'éducation dans lequel le destinataire participe à la définition des contenus légitimes des savoirs transmis, on retrouve dans l'acte artistique, dans une démarche d'éducation populaire, cette participation de l'utilisateur lui-même ?

Oui, j'aurais envie de compléter cette définition. Il n'y a pas que transmission du savoir dans l'éducation populaire, mais aussi élaboration du savoir, qui peut être parfois perdue parce que non exprimée. Celle-ci peut être aussi valorisée par le fait de mettre à disposition de gens dont ce n'est pas le métier, un certain nombre d'outils que sont le théâtre, les arts plastiques, le

cinéma, pour amener en lumière leur regard sur les choses, leur part de création. Pour qu'elle soit lisible, il y aura une part de savoir technique à transmettre : celle qui permettra que le message soit compris et lisible. De ce point de vue l'éducation populaire est un concept d'une très grande ouverture. Il est parfois très gênant que de faire une dichotomie entre les pratiques professionnelles et les pratiques amateurs, les deux se nourrissent et se complètent. Qui peut dire que les pratiques professionnelles ne sont pas des pratiques amateurs récupérées ou dérivées ? Quel était le statut de Molière ? On est maintenant dans une société qui fixe les choses avant même que les preuves ne soient apportées : on est professionnel sans avoir fait ses preuves. On est amateur tant qu'on n'a pas le statut de professionnel. Je ne sais pas si cela signifie quelque chose.

Quand vous proposez un scénario pour un stage de réalisation, quels sont vos critères ?

Je parlerai au passé. Prendre la décision sur un scénario, c'est prendre la responsabilité du stage. Quand en 1989 il a été question de traiter la Révolution française, on s'est posé la question de savoir comment ? Notre premier souci a été de décider de le faire. De s'accrocher à notre vision de la révolution. Comment le faire quand on habite dans la Meuse, sinon de se dire qu'il y a Varenne dans la Meuse. Et comment s'attacher à Varenne alors qu'Ettore Scola l'a déjà fait. On va le faire en deux étapes. 1988 : les cahiers de doléances, et 1989, la veille de la fuite du roi à Varenne ; une photographie de la société à la veille de Varenne. Il y a l'historiographie, les archives locales, on va faire travailler tout ce monde. Le choix du film a été décisif. mais le contenu même je l'ignorais tant que les historiens n'avaient pas fourni leur matière. Quand on s'est aperçu que l'on pouvait construire une fiction à partir des petits problèmes locaux tels qu'ils étaient exprimés dans les cahiers de doléances : le problème des faux sauniers (le trafic du sel), la conscription, la constitution d'une milice, etc. on avait des scénaristes depuis deux siècles.

Nous n'avons échappé qu'une fois à la règle du sujet localement concernant, pour célébrer le bicentenaire de la naissance des frères Grimm. Il fallait aborder le cinéma fantastique, de l'irréel, et décoller de la lourdeur de la réalité qui est plus grande au cinéma qu'au théâtre. Nous avons trouvé un partenariat au Goethe institut qui en a assuré la diffusion dans tous les Goethe institut. Il y a une copie des "Deux compagnons", stage de réalisation, dans tous les Goethe institut du monde jusqu'à Tokyo.

Le film sur le bicentenaire est passé à FR3. On montre les films toujours localement, en avant-première et pour remercier tous les gens qui y ont participé. Mais dès qu'on sort du simple contexte de la réalisation et que l'on touche 50 000 spectateurs, cela change la dimension de la réalisation. C'est cela qui est nouveau et incontrôlable par rapport aux stages traditionnels de réalisation de théâtre. Le film lui-même n'est achevé qu'un an après et il peut rencontrer 200 comme 20 000 personnes.

Le dernier film réalisé autour de la citadelle de Montmédy, évocation-souvenir de quelqu'un qui revient chez lui quarante ans après, prenait comme point d'appui les souvenirs d'enfance d'un parisien qui revient à Montmédy et hérite d'un vieux cinéma qui était en train de tomber en ruine. Le fait que des gens de l'extérieur viennent s'y intéresser a contribué à la réouverture et à la réhabilitation du cinéma par la municipalité.

Chaque année renouvelle l'expérience. Quand on amène une trame ou une structure, c'est le stage qui est collectivement coauteur de la réalisation, mais la création "collective" n'est pas une règle impérieuse. Parfois la création proprement dite repose sur trois personnes. Il y a trois ans, on est arrivé avec l'idée d'une nouvelle pour enfants en 35 mm : à quoi peuvent penser les enfants de douze ans ? Chaque stagiaire avec son expérience avait un bout d'histoire à raconter.

Le scénario laissait une souplesse totale aux équipes de réalisation pour s'emparer du film qui était une collection d'un certain nombre de scènes dont chacune avait un auteur différent, le tout ayant une grande cohérence. Ce film a été largement diffusé en zone rurale *via* un circuit de plus de cent points de diffusion.

Ce film a été "novélisé". Partant d'un film on écrit un roman. Un album pour enfants en est sorti. Le sujet se situait comme origine de la création du lac artificiel de Madine en Lorraine.

Nous avons fabriqué la légende du lac de Madine, site englouti, et le livre est vendu sur la base de loisirs de Madine.

La quantité de stagiaires que l'on touche dans le cadre de ces stages est importante. Le stage de réalisation implique tous les autres stages de formation dans un chaînage qui conduit à la réalisation. Il s'agit d'une centaine de stagiaires dans l'année. Une quinzaine dans le stage de réalisation. Les stagiaires qui passent dans des actions de réalisation garnissent leur bagage de choses qu'ils peuvent valoriser ou négocier dans le cadre d'une recherche d'emploi ou de leurs propres études pour peu qu'elles y soient liées. Le monde universitaire s'encombre rarement de durées telles que celles d'un stage de réalisation. La vidéo légère quant à elle ne permet pas la même rigueur ni la même exigence, mais permet de débroussailler les problèmes liés à l'image et au son. On le voit dans les confrontations de vidéoclubs.

Jeunesse et sports fonctionne-t-il comme un label pour ces stages ?

Peut-être de moins en moins. Ce stage est reconduit de façon rituelle depuis 1981, et il est identifié comme "le stage". Il a lieu en Meuse chaque année dans une commune différente. Il y a émulation entre les édiles pour récupérer chaque année le stage chez eux, car il est une animation locale intéressante.

Le maire de Marville a souhaité que le stage soit à Marville. Le maire a fait l'impossible pour que notre accueil soit parfait. Il y a quarante personnes à héberger et qui doivent travailler dans des locaux. C'est un enjeu local. Mais le local n'est pas uniquement lié à une commune. C'est à l'échelle du département que le stage est vécu.

À l'inverse, le stage de théâtre, en Lorraine, s'est implanté dès 1981 à Phalsbourg, concrétisant le projet d'un collègue de travailler sur la littérature populaire du 19^{ème} siècle : Michel Boulanger. Erckmann et Chatrian qui offraient pour lui une dimension explicative et illustrative de l'histoire et en particulier de l'histoire locale, habitaient Phalsbourg. Toute leur littérature s'y est développée, relatant tour à tour le blocus, la période post-napoléonienne où la ville s'est trouvée bloquée par les troupes coalisées, etc. en adéquation avec un projet d'éducation populaire.

J'ai fait les bandes son ou les vidéos de stages théâtre de Phalsbourg. J'ai fait des vidéos sur les bûcherons lorrains. On a fait tourner le stage dans une ville différente chaque année sur quatre départements. Mon meilleur souvenir est l'adaptation de "fleur bleue" de Raymond Queneau en Meuse.

Quelles autres réalisations cinématographiques de CTP dans les mêmes conditions que vous en France ?

Dans les mêmes conditions que moi je n'en connais pas. À part moi, il n'existe que deux collègues qui font du cinéma d'animation : à Valence, Jean Claude Palluau, et Pierre Azuelos à Montpellier. Il y avait Jean Allainmat qui est parti en retraite, et quelques travaux se font en prise avec une réalité locale, dans divers lieux de France, dans une démarche d'éducation

populaire comme miroir et lieu de participation et de réflexion, prise de distance par rapport aux choses, avec un collègue de Poitiers²¹⁴.

Dans le stage que je mène, il y a toujours eu un atelier décoration avec les arts plastiques, un atelier de vidéo en parallèle qui travaille avec le câble local.

Il n'y a pas une vérité du stage de réalisation, il y a des expériences variées. Le seul problème qui est celui de Jeunesse et Sports, est qu'il n'y a aucune synthèse de ces expériences. Aucune. On avait jusqu'à présent des regroupements de spécialistes qui permettaient de réunir des gens qui faisaient des activités de même nature et qui pouvaient confronter. Depuis deux ou trois ans ces réunions sentent le souffre et le ministère préfère les éliminer. Le ministère les tolère quand elles sont liées à des actions de regroupements liées à des actions de formation professionnelle continue. Cette année je suis allé au festival de Quimper autour du thème « cinéma et enfance ». On échangeait peu sur nos propres expériences mais nous nourrissions les débats. Cela n'a plus tout à fait la même dimension qui serait celle de praticiens sur leurs propres expériences.

Il n'y a pas de pratiques homogènes ni de ligne directrice qui puisse caractériser le cinéma à Jeunesse et Sports. Le nombre étant en réduction, il y a une cinquantaine de CTP audiovisuels, dont une dizaine faisant du cinéma régulièrement. Avec dix formes différentes. Il faudrait que ce soit un acte du ministère de les regrouper en équipe de réflexion pédagogique. Sans volonté du ministère ces échanges n'auront pas lieu.

On a plutôt la sensation que le ministère nous demande de faire des actions telles que nous ne savons pas les faire - aller voir des centres de vacances...

Cet été 1994 le ministère a pris le pari de répartir des opérations de police administrative entre des collègues, ce qui est une entorse au statut, et un défi au métier et aux missions des CTP. Demander au ministère de nous réunir pour lui démontrer qu'il a tort, relève du hiatus. La démarche analytique sous-entend que nous n'avons pas forcément la vérité de nos pratiques. Il ne serait pas simple de faire une synthèse. Peut-être nous faut-il un regard extérieur.

S'agissant des collègues praticiens des formes d'expression artistique, je me demande si la caractéristique la plus évidente n'est pas le désarroi ? Pour pouvoir bâtir et analyser clairement des pratiques dans lesquelles on est impliqué, il faut une certaine sérénité. Le temps n'est pas à la sérénité au ministère de la Jeunesse et des sports par rapport aux pratiques artistiques.

"Garder la maison", oui. Certains collègues continuent à entretenir une pratique parce qu'ils y croient, mais en ce moment c'est vraiment pour garder la maison. Si une modification politique amène un changement dans les choix ou les priorités, il faudra faire repartir cette machine, et pour cela il faudrait qu'il reste de la braise.

Il n'y a rien d'excessif dans mon analyse. En tant que Meusien, je suis satisfait. J'ai participé au développement de ma communauté. En tant que fonctionnaire de la jeunesse et des sports, cela serait plutôt décevant. Entre les perspectives qui pouvaient être celles du début des années soixante-dix où le dynamisme associatif trouvait dans Jeunesse et sports un relais, une nourriture, une structure qui l'aidait, et maintenant, c'est quand même particulièrement déroutant.

Le monde associatif est englué dans des problèmes d'équilibre financier. Il s'agit d'un échec collectif. La non-concordance de nos perspectives utopiques avec la réalité.

C'est aussi pour moi une pratique et un métier. Or ceux qui sont le plus dans une impasse, parmi mes anciens stagiaires, sont ceux que j'ai pu former dans la perspective d'un CTP, c'est-à-dire ceux pour qui le quotidien du travail est un peu le même que moi. Moi, je vais prendre ma retraite, eux, je ne sais pas comment ils vont le résoudre.

Ceux qui ont suivi la démarche et l'ont assimilée le mieux la reproduisent aujourd'hui en dehors du ministère de la jeunesse et des sports.

²¹⁴ Il s'agit sans doute de Pierre Mathios, CTP audio-visuel. (DB)

DIDIER HUGOT

**Conseiller technique et pédagogique
"Arts Plastiques"**

CEPJ

DRJS Clermont-Ferrand

DIDIER HUGOT

**CEPJ Arts plastiques
DRJS Auvergne**

Août 1994

Entretien provisoire par Franck Lepage

Version non corrigée par l'auteur

*Didier Hugot, comment, dans votre travail de CEPJ, appréhendez-vous le stage de réalisation ?
Quels en sont les enjeux, les limites ?*

La question est : un stage de réalisation pour quoi faire, dans quelle étape ? Le stage de réalisation comporte un danger : celui d'être un peu artificiel, en dehors de la réalité. Il pouvait avoir des fondements précis, lorsqu'il était une suite logique de la formation, qu'il était le moment concentré de moyens, la possibilité de mettre les gens dans une "cocotte-minute", un laboratoire extraordinaire, pour lequel on se donnait les moyens de réunir des gens de tous les horizons, de rassembler des partenaires de tous ordres. Mais il pouvait être aussi le délire d'un créateur baptisé à ce moment-là CTP.

Si la réalisation est un moment d'accrochage de centres d'intérêts - moment d'un processus, soit pour le démarrer, soit un moment intermédiaire, pour mieux réfléchir, - ou si c'est un moment nécessaire de publicité de l'action, ou de dynamique, ou de moment fort dans une région, c'est beaucoup plus intéressant. Il doit être inscrit dans un cheminement. Si c'est un épiphénomène je ne vois pas le sens qu'il pourrait avoir dans une dimension d'éducation populaire, c'est-à-dire politique. Cela ne veut pas dire qu'il doit être détaché du fait purement gratuit, il doit aussi permettre cela.

Dans un acte de création, il y a de tels moments où l'on ne décide pas forcément avec une arrière-pensée. Mais si on ne fait que cela, il y a un grand risque que le stage de réalisation ne devienne que le prétexte à justifier son existence de créateur ou son emploi dans l'année, voire même son statut de presque-professionnel. Car là les feux sont braqués. Au niveau local comme au niveau national. Si cela n'a pas de suite, cela ressemble étrangement à tout ce qui vient du ministère central, du type projet "J"²¹⁵, et qui ne sert qu'à afficher l'image de la maison dans les journaux. En quoi dans ce cadre-là une réalisation serait-elle mieux qu'une autre réalisation ? En quoi les "Étoiles de la peinture"²¹⁶, opération pompeuse et artificielle du ministère serait-elle critiquable ?

N'y a-t-il pas également une utilité pédagogique qui se suffit à elle-même ?

Si, mais méfions-nous de la tentation de calquer une raison pédagogique sur tous les actes que l'on produit. C'était le cas de collègues venus du recrutement de 1981. Trouver justification à

²¹⁵ Projets J : programme de soutien à de petits projets de jeunes mis en place par Frédérique Bredin en 1992/1993. (DB)

²¹⁶ Programme d'encouragement des jeunes peintres amateurs initié durant le ministère de Roger Bambuck 1989/1991. (DB)

tout. Dire en permanence à propos des CATE²¹⁷ ou des contrats de ville, etc... qu'il y a sans doute quelque utilité à cela, et oublier toujours de se demander comment dans la pratique cela se met en place ! On s'est bien aperçu, par exemple de l'inanité de la réalité pédagogique des projets "J" avec des jeunes détachés de leur environnement, arraché au monde associatif, et cela malgré un discours de raisons pédagogiques du type "aide à l'expression", etc. On a monté des projets sur n'importe quoi pour récupérer des financements, et on a installé là-dessus des raisons pédagogiques *a posteriori*.

Quand un CTP fait acte de créateur, il n'a pas besoin d'avoir un statut de CTP s'il ne s'agit que de cela. Il y a eu des choses à la limite de l'acceptable sous le prétexte de la pédagogie et de la formation. Bien sûr que dans un stage on peut dire que l'on apprendra toujours quelque chose ! Le garde-fou serait de reposer la question de départ : que veut-on faire avec une activité. Quelle est l'action de ce fameux corps des CTP ? Que veut-on faire en arts plastiques ? Pourquoi y a-t-il besoin que Jeunesse et Sports soit là, dans cette action-là ? Comment travailler dans cette fonction une fois définie ? la réalisation étant "un moyen de...".

Qu'est-ce qu'un CTP engage comme fonction ? Quel est ce métier, quelle politique défend-il ? Pourquoi met-on en place tel type de réseau ? Pourquoi fait-on tel coup ? Nos analyses sont-elles vraiment des analyses de terrain ? Ou ne sont-elles que des analyses de comportement toujours contingentes à nos histoires singulières ?

Nous avons commencé en 1981 à inventorier les différentes manières d'intervention possibles qui étaient les nôtres. Afin de dresser une sorte de cartographie des compétences. Cela n'était pas facile parce que nous n'étions pas forcement d'accord entre nous. Ce travail a été immédiatement bloqué par le directeur régional. La transmission au ministère ne s'est pas faite.

Quand nous voulons monter une action, nous ne manquons pas de partenaires. Nous sommes même très sollicités, car au niveau de la pratique, de l'histoire culturelle, nous sommes certainement à un nœud stratégique entre l'éducation et l'activité artistique. Nous seuls pouvons répondre à des sollicitations qui ne trouvent pas d'interlocuteurs. La direction régionale n'a jamais été capable de mettre une telle politique en oeuvre. Il y a trois ans, les CTP ont fait rentrer l'administration Jeunesse et Sports dans les Assises régionales du théâtre amateur. Il a fallu se battre pour y arriver ! Tout ce qui se fait depuis en direction du théâtre amateur, ce sont des actions des CTP, et non pas de l'administration, qui est constamment tentée de s'en désintéresser. Actuellement l'interprétation de la mission de Jeunesse et Sports par l'inspection est ailleurs. On fait feu de tout bois sur..."les jeunes". Il faut absolument faire pour les jeunes. Le milieu associatif, l'action culturelle du milieu associatif semblent secondaires voire obsolètes. Cela durera autant de temps que le ministère marchera sur la tête et avant qu'il ne s'aperçoive qu'il est important de ne pas se couper de sa réalité, de sa base, et que pour faire un réel travail avec les jeunes il faut aussi s'occuper des autres. Lier les tranches d'âges entre elles, avoir un véritable projet politique et arrêter de saucissonner. Au lieu de prendre le problème au fond, on prend une solution de surface.

Existe-t-il encore une réalité de métier entre les CEPJ dont certains ne gèrent plus que des dossiers, sans travail de relation avec les partenaires de terrain ? Réunions de préparation, bilans, police administrative des diplômes : recevoir les dossiers, les instruire, avoir les contacts administratifs, étudier les problématiques de la formation, faire les sélections ?... Quel temps pédagogique reste-t-il ?

Après tout, pourquoi avait-on trois corps avant : des CTP, des assistants départementaux, et des inspecteurs ? Maintenant on aurait tendance à les fondre ensemble. Un certain nombre

²¹⁷ CATE : contrat d'aménagement du temps de l'enfant. Une des formes des diverses mesures en faveur de la refonte des rythmes scolaires depuis 1985. (DB)

d'inspecteurs ne lésinent pas à demander à des CEPJ de faire de l'inspection. On a des collègues qui inspectent des centres de vacances. Je ne sais plus où on va. La machine fonctionne mais ne sait plus où elle va. Actuellement Jeunesse et Sports est une machine à fabriquer du contrôle administratif, à gérer des concertations, des jurys... Quand va-t-on revenir à des réalisations s'inscrivant dans une démarche ? Pourquoi être CTP ? Pour quoi faire ? en fonction de quelles politiques des autres ministères ?

La place du ministère reste à redéfinir. Historiquement il a un lien avec le terrain, avec tous les types de terrains, que n'ont pas les autres ministères. Il a la chance d'avoir de multiples demandes, et il a une meilleure connaissance de la réalité profonde du terrain, et d'avoir la possibilité culturelle d'y répondre.

S'il y a un travail d'intermédiaire à faire, il a plus que d'autres la possibilité d'inventer et d'être novateur. La société civile est en perpétuel mouvement et est complexe, le ministère est au nœud de cela, et il n'y a pas beaucoup d'autres ministères qui ont cette chance-là.

Le stage de réalisation reste pertinent s'il colle à une réalité très précise de terrain. Celui qui veut faire un travail de fond, sur la mise en relation avec le public, a encore la possibilité d'avoir un réseau vaste. André Rougier²¹⁸ a un réseau de chorales et de chefs de chœurs incroyable. Il peut très rapidement mettre sur pieds une *Missa criola* de trois cents exécutants en très peu de temps. Un CTP arts plastiques fait un travail différent de celui d'un conseiller arts plastiques d'une DRAC.

En 1979 nous avons créé un atelier d'arts plastiques, avec différentes animations, (dans la rue, etc.) dont le but était de montrer l'importance de l'éducation au sensible pour une population. Nous avons travaillé avec les gens qui avaient envie de s'initier à la peinture ou à la sculpture. Avec des enfants également, et notamment de maternelle. On a travaillé avec les enseignants, avec les parents... on a commencé à expérimenter avec l'art et des enfants, en liaison avec de grosses expositions d'art contemporain, mais aussi avec des animations du type carnaval d'arts plastiques. Tout cela a amené une réalité des arts plastiques dans cette ville. En travaillant avec différents partenaires, on a fait un travail de fond dans cette commune. Cet atelier est devenu une identité de l'action communale qui a traversé tous les changements municipaux.

Dans cette opération, je pouvais être un citoyen lié au monde associatif, et à titre de Jeunesse et Sports j'avais la possibilité d'entendre les différents partenaires du terrain ; scolaires, etc. Je devenais un partenaire intéressant pour la DRAC dans ses propres politiques d'art contemporain.

La DRAC considérait que j'avais une expérience de relation arts contemporain /grand public qu'elle ne pouvait pas avoir. Que ma compétence était autant technique que pédagogique. Que je pouvais être porteur de coordinations, de pédagogies particulières, de connaissances, etc... que j'avais une palette large autant sur le plan technique que pédagogique.

Actuellement je travaille sur des SIVOM²¹⁹ de la région, où nous organisons des rencontres de peintres, dans un cadre de développement touristique, avec le FRAC²²⁰, mais aussi avec les amateurs ou les professionnels. J'ai été repéré comme pouvant organiser des démarches originales en direction du grand public. Des élus territoriaux qui veulent dynamiser leur potentiel culturel s'intéressent à mon travail, mais craignent de se voir imposer les vues de la DRAC, ou du FRAC, ou de partenaires extérieurs. Ils ont besoin de quelqu'un qui puisse définir des étapes sans les faire rentrer dans un moule préétabli. Qui puisse adapter la volonté de la

²¹⁸ André Rougier, CTP musique, chef de chœur en Auvergne. (DB)

²¹⁹ SIVOM : syndicat intercommunal à vocations multiples, établissement public de coopération intercommunale. (DB)

²²⁰ FRAC : fonds régional d'art contemporain. Collections publiques d'art contemporain créées en 1982, et mises en place lors de la décentralisation, par Jack Lang. (DB)

DRAC à la réalité régionale, étape par étape. Ils ont besoin d'une réflexion d'ensemble. Jeunesse et Sports qui a une vue sur tout cela, qui a des interlocuteurs multiples, qui connaît le terrain, est un atout majeur pour cela. Le directeur du FRAC ne va que se contenter de définir la culture qu'il faut connaître. Sans se poser la question des partenaires.

Situez-vous l'intervention de Jeunesse et Sports comme une intervention de relais de l'action de la DRAC, ou comme ayant une façon de faire culturelle différente ?

La DRAC a les outils de la diffusion et de la vie de la création. Nous n'avons pas comme mission de suivre la création professionnelle. Il y a donc une complémentarité obligatoire, sauf à inventer une autre structure, un autre ministère qui s'intéresserait à la culture populaire. Il faudrait un véritable ministère de la Culture.

Que pensez-vous des nouveaux programmes impulsés par l'administration centrale ?

Le problème des programmes n'est pas dans le fait du programme lui-même. À part les projets "J", on peut trouver des fondements et une idéologie très intéressante dans les différents programmes (CATE, etc.). Depuis longtemps j'avais trouvé avec des enseignants le moyen d'aménager les rythmes scolaires, cela était bien avant les Contrats bleus²²¹. Quand ceux-ci sont arrivés, j'ai essayé avec les directeurs d'établissements de rencontrer les directeurs départementaux de l'époque. On a commencé à instruire un dossier, afin d'obtenir des financements. À l'époque, il était mal vu pour un CTP d'aller travailler dans les écoles, étant donné les financements propres à l'Éducation nationale. Cela a été un parcours du combattant qui a découragé tout le monde. L'inspecteur a décrété que les Contrats bleus concernaient le temps postscolaire. Personne n'a été capable d'adapter la lettre de ces dispositifs pour pouvoir financer notre action dans les écoles !

Puis un nouveau dispositif a intégré le temps scolaire. Nous avons recommencé à monter des dossiers. Puis on m'a dit que pour être financé, il fallait un pourcentage de sports et d'activités culturelles. Il me fallait trouver des actions sportives pour que je puisse faire financer mes actions, alors que le projet d'établissement était un projet d'arts plastiques... Le chef d'établissement s'est découragé. Ces mesures étaient inapplicables et décalées de la réalité du terrain. Le partenariat Jeunesse et Sports, mairie, ville, l'Éducation nationale en a fait une telle institution que la mairie a tout récupéré. Le projet de départ de l'enseignant, qui concernait les arts plastiques est devenu une machine tellement lourde que la demi-journée des arts plastiques est devenue "l'heure des arts plastiques" ! comme l'heure bête et méchante de la musique. Imaginez ce que cela donne dans une classe, "l'heure des arts plastiques" avec de la sculpture.

Iriez-vous jusqu'à dire, comme certains l'affirment que ce ministère a perdu sa souplesse d'intervention à force de se "technocratiser" ?

Oui, parce que ceux qui inventent ces dispositifs - et on pourrait s'interroger pour savoir comment ils sont inventés ... autour d'une table - (comme les "Étoiles de la peinture"), ne sont jamais tellement intéressés par les pratiques de terrain : ce que le terrain est capable de produire. Notre action. Ils sont incapables de réfléchir sur ce que pensaient éventuellement les CTP. Pensez-vous que l'on a demandé à l'ensemble des plasticiens ce qu'ils pensaient de l'opération les "Étoiles de la peinture" et de la manière dont on pourrait la décliner ? On a été sollicités après coup. Cette mesure n'a pas été prise dans un ensemble des problèmes des arts plastiques

²²¹ Contrats bleus, mis en place par Christiane Bergelin : une des formes de l'aménagement des rythmes scolaires. Voir la note sur les CATE. (DB)

dans ce ministère et dans les régions. Il n'y avait qu'une personne²²² au niveau du ministère pour s'en occuper et cela s'est arrêté tout seul ! On est passé tout de suite à autre chose. Il faut arrêter de créer des opérations pour le seul plaisir de faire un coup.

Dans les stages de réalisation, s'il ne s'agit que de faire des coups, dans l'ordre de la création, il n'y a pas besoin d'un corps pour cela.

À quels stages de réalisation avez-vous participé ?

Beaucoup de stages d'arts plastiques en liaison avec des stages d'art dramatique.

Avec Jean-Louis Bertrand et Pierre Weyl²²³, depuis 1976.

1976 : *La bête du Gévaudan*

1977 : *La pomme oubliée* (roman d'Anglade²²⁴)

1978 : *Toinou* (autre roman d'Anglade)

René Fallet, etc. cinq ou six réalisations de scénographie.

Par exemple les stagiaires de la *Bête du Gévaudan* étaient tous des stagiaires d'art dramatique. Nous concevions avec eux les aspects visuels du spectacle. Créé en extérieur avec trois scènes éclatées. Travail de décors, masques, costumes, lumières, etc. Dramaturgie et fabrication.

Dans un autre cas, le stage théâtre est parti à l'inverse d'un travail visuel et plastique. Nous avons constitué une sorte de banque de données visuelles sur le thème de la ville, qui a donné naissance ensuite à un travail de dramaturgie. Déambulation, parades, spectacles de rue, animations de lieux. Probablement l'un des stages les plus intéressants. Le travail a été très long en réalisation. Il y avait des techniques de résines, etc. Les stagiaires ont accepté de venir faire une semaine supplémentaire. Puis, pendant toute l'année, des stagiaires sont venus de toute la France (45 stagiaires) pour faire des travaux complémentaires. Cela a eu lieu à Ambert en 1981. Le thème était les arts de la rue. L'origine était un travail sur le carnaval.

Pourquoi avez-vous fait votre carrière à Jeunesse et Sports ?

Outre le problème de la création qui peut m'intéresser à titre personnel, ce qui m'apparaît capital c'est la dimension de l'échange, de communication de la création. C'est un élément vital pour moi. Après 1972 j'ai moins fait d'expositions, mais je m'y suis retrouvé aussi riche dans ma vie artistique grâce à l'échange avec les autres. Le travail sur l'environnement et la confrontation est un élément capital à sa propre création en tant que créateur. Mon envie est de dire aux gens que l'acte de création est abordable par tous. C'est l'esprit de recherche et d'invention qu'il m'intéresse de transmettre. Le reste, langages techniques, etc... viennent après.

Avoir un sujet et donner de la matière pose la question des acquis culturels du moment. Il y a toujours la grosse difficulté de la limite. Et puis dans le cas des arts plastiques, il y a un troisième interlocuteur : la matière !

²²² Il s'agit d'Ariane Mercier, fonctionnaire au sein de la direction de la jeunesse et de la vie associative.

²²³ Pierre Weyl, CTP art dramatique ; Jean Louis Bertrand (CTP art dramatique ?). (DB)

²²⁴ Jean Anglade 1915-2017), écrivain prolifique, surnommé « le Pagnol auvergnat », auteur de *Le grand dérangement*. (DB)

JEAN LUC GALMICHE

**Conseiller technique et pédagogique
Art dramatique**

CEPJ

**Jeunesse et Sports
Administration centrale
Direction de la jeunesse et de la vie associative**

JEAN LUC GALMICHE

**CEPJ Art dramatique
DJVA Paris**

Version non corrigée par l'auteur
7 juin 1993

Le passage de la contractualisation au statut de fonctionnaire a transformé la profession de CTP ?

Les instructeurs de Jeunesse et Sports étaient des hommes de théâtre en contrat avec le ministère de l'Éducation nationale²²⁵, pour travailler dans le champ social dans le cadre de l'éducation populaire, à la démocratisation de l'accès à la culture.

Ils étaient hommes de théâtre sous contrat. Et cela renvoie au peu aux propositions actuelles du ministère de la Culture avec les doublons pédagogues / hommes de théâtre.

Il est courant d'entendre aujourd'hui que J&S a "perdu son terrain", n'a pas su préserver les acquis, l'âme, l'identité de ses actions, et que la Culture les reprend à son compte de façon hégémonique.

Il y a de fait une grande responsabilité dans l'abandon par J&S de tout cela, d'une politique cohérente et musclée, et même de la réflexion. autour de ce travail.

Si la culture tend à s'installer sur ce terrain, cela me semble assez légitime dans la mesure où Jeunesse et Sports ne le revendiquerait plus et n'y affecterait plus de crédits.

Les professionnels de la culture à qui ce ministère demande aujourd'hui d'intervenir dans le champ social ressemblent à nos premiers instructeurs de Jeunesse et Sports.

Peut-on mettre des raisons à cet abandon ? Quelles sont pour vous les concordances de causes qui amènent cette situation. ?

Simplement et immédiatement à cause de rapports d'hommes à hommes dans une institution hiérarchisée.

Si un homme de théâtre est en contrat pour remplir une mission, il a la totale franchise pédagogique de son travail, de sa déontologie, de son attitude, de son action, du déroulement de cette action, de la réalisation de son projet. C'est cela un CTP. Lorsqu'on parle des "grands CTP" avec une admiration pour des hommes de service public dotés d'une grande compétence sur la spécialité.

S'ils sont fonctionnaires, ils sont dépendants de programmes, de politiques locales, des demandes d'un chef de service qui sont eux-mêmes (les directeurs départementaux) dépendants des dispositifs mis en place par l'administration centrale.

Il y a une position morale, en tant qu'homme de théâtre qui n'est plus très viable si la fonction centrale en termes de spécialité n'est pas définie par le ministère.

C'est-à-dire que quels que soient les programmes mis en place, même des politiques de circonstances élaborées par l'administration centrale, il y soit répondu par le filtre d'une spécialité dans laquelle on doit rester compétents (formation continue, relations entretenues avec le monde professionnel considéré, etc.) À cette condition, le statut de fonctionnaire donnerait effectivement une grande liberté d'action, libérerait du souci financier. Le problème vient de ce qu'on n'était pas convaincu, surtout dans beaucoup de directions départementales

²²⁵ Lors de la création du corps des instructeurs, le « secteur » Jeunesse et Sports était alors sous la tutelle du ministère de l'Éducation nationale, ce qui s'est reproduit à plusieurs reprises dans les décennies suivantes. (DB)

que le CTP devait travailler dans sa spécialité. Sur cinquante CEPJ "art dramatique" aujourd'hui, une vingtaine exerce "souvent" sa spécialité, et nous sommes quatre ou cinq à l'exercer à temps plein.

Les CTP : "conseillers techniques et pédagogiques" sont devenus CEPJ "conseillers d'éducation populaire et de jeunesse". Il y a plusieurs grades. Il y a également des "chargés d'éducation populaire et de jeunesse" : certains d'entre eux, et des CEPJ, exercent encore comme des C.a. moment de l'invention de ces CEPJ / CTP on a inventé une spécialité Jeunesse : ils sont conseillers d'éducation populaire et de Jeunesse - Jeunesse.

Il suffisait en 1981 d'avoir une licence pour devenir CTP²²⁶. C'était intéressant pour répondre à des besoins de l'administration, mais on ne voit pas, entre le recrutement d'une personne parce qu'elle a une licence, (et vocation à faire du travail de secrétariat de préfecture), et un héritier des hommes de théâtre en contrat avec le ministère de la Jeunesse et des Sports pour travailler à la dignification du théâtre amateur, comment ils pourraient se rejoindre dans une même profession. Cela a provoqué un pathos terrible, une sorte de schizophrénie au niveau de la profession. Même au niveau du syndicat : celui-ci doit défendre quoi ? quel corps ? quelle majorité de statut dans cette fonction de conseiller ?

Il est supposé, de par sa fonction, répondre aux missions de service, mais par la pratique de sa spécialité. Ce que je souhaiterais, c'est que se mette en place des contrats annuels avec le directeur départemental. Ceci permettrait de garder son intégrité en tant qu'homme de théâtre.

J'ai été recruté à titre externe, avec un statut de comédien professionnel. J'avais fait mon premier stage de réalisation à l'âge de 19 ans avec Claude Célérier à Nancy, en tant que stagiaire. Chaque année j'ai continué à travailler avec lui. Petit à petit je me suis intégré à son équipe, et j'ai aujourd'hui la responsabilité pédagogique des stages de la direction régionale de Nancy. Chaque été je suis en stage de réalisation.

Le CEPJ peut obtenir la franchise pédagogique : c'est plus facile en direction régionale, car les DRJS ont plus de facilité à construire des politiques à long terme, de prévention, sur des objectifs culturels ou artistiques. Souvent les CEPJ affectés en direction régionale ont une assez grande indépendance pour mettre en place un programme d'actions. Cela dépend ensuite du contexte local : de la situation du théâtre amateur de la région sur laquelle ils rayonnent, de leurs rapports avec le DRAC, avec les fédérations, avec les autres manifestations qui se mettent en place. Le CEPJ est souvent impliqué dans les festivals qui se mettent en place dans la région, interviennent dans les lycées parallèlement aux BAC A3.

Ensuite se construit un système de relation partenariale. C'est la qualité première du CTP, comme le dit Armand Dreyfus d'être une sorte "d'homme frontière", de passeur qui fait se regrouper les énergies et se monter les projets.

Deux ou trois salles de la DRJS de Nancy ressemblent fort aux "Maisons du théâtre" envisagées par Hélène Vincent dans son rapport tellement tant inspiré du rapport Dreyfus²²⁷. Nous avons une salle noire avec un plafond technique, des ateliers bi-hebdomadaires à l'année. On se forme à la pratique théâtrale à la direction régionale de la jeunesse et des sports.

Les CTP ont toujours travaillé avec le festival de Nancy du temps de celui-ci. Aujourd'hui ils travaillent à la programmation du centre André Malraux de Vandoeuvre (c'est un CTP qui en est le président : Michel Simon CEPJ Cinéma).

Il est évidemment plus difficile pour un CTP départemental de revendiquer cette liberté, car les tâches qui sont demandées aux directions départementales sont plus lourdes. Elles sont du

²²⁶ La création du corps de fonctionnaires CEPJ date de 1985 et a permis la titularisation des AJEP et CTP contractuels. (DB)

²²⁷ Voir les notes de bas de page dans l'entretien de René Jauneau

ressort de ce qu'on appelait les AJEP : les assistants de jeunesse et d'éducation populaire, qui sont finalement les CEPJ Jeunesse d'aujourd'hui. Une anecdote circule : un CTP et un AJEP sont dans un bateau, l'AJEP tombe à l'eau, qu'est-ce qui reste ? Un (nouvel) AJEP !

Il y a parfois tellement de travail, lourd, administratif, à faire en DDJS, qui n'a rien à voir avec ce que l'on considère de la profession dans sa mythologie. Un CTP théâtre a un mal fou à contacter les troupes amateurs du département pour les mettre en relation et les faire évoluer dans un tel contexte.

Cette difficulté est celle d'une administration qui ne connaît pas toujours très bien l'histoire du ministère, et qui ne défend pas toujours réellement ce corps-là dans sa grandeur, par rapport à ses origines et vis-à-vis de l'ensemble des autres collègues qui n'ont pas une spécialité musicale, ou théâtrale, ou autre.

Il est symptomatique qu'il n'existe pas, dans l'administration centrale, au bureau du personnel, de liste des CTP classés selon leur spécialité. La fonction de CTP a perdu petit à petit de son identité. On peut considérer qu'une part de responsabilité incombe à l'administration centrale qui n'a pas suffisamment REVENDIQUÉ la spécialité de ses agents, notamment dans l'interministérialité. Une autre part de responsabilité incombe aux CTP eux-mêmes qui ont travaillé de façon trop indépendante. Certains CTP, qui sont même devenus directeurs de centres dramatiques ou de compagnies, ont cessé de fréquenter leur administration. Mais le paradoxe est que ce sont ces noms-là que l'administration centrale revendique lorsqu'elle veut parler des CTP en vantant la qualité de ce corps. D'où un problème de COMMUNICATION entre les CTP et leur administration.

Il n'est pas possible qu'un CTP recruté pour sa compétence disciplinaire se fasse "envoyer" aux pieds des tours dans une politique curative. On ne peut pas demander à un homme qui a acquis des compétences avec le temps, de mettre en place *immédiatement* avec des jeunes très violents ou très en danger des ateliers de théâtre. Parce qu'il faudrait aussi être fait pour cela

J'ai été affecté au ministère pour m'occuper du dossier théâtre au niveau national suite au rapport d'Hélène Vincent qui notait : "il n'y a même pas de représentant du théâtre au ministère de la jeunesse et des sports" ! Il n'y avait effectivement même pas de "dossier théâtre" au ministère central. Pourtant il y avait bien une cinquantaine de CTP théâtre ! Les demandes de subvention, le suivi des dossiers théâtre était confié un peu au hasard des personnes disponibles et en charge d'autres dossiers.

Je voulais devenir CTP théâtre depuis longtemps parce que je préférais la pratique de partage et d'ouverture et de pédagogie de la chose théâtrale plutôt que l'élaboration d'un plan de carrière personnelle.. Il n'y avait plus aucune réflexion autour de la présence de disciplines artistiques à Jeunesse et Sports. Cela étant, les stages de réalisation ont continué d'exister alors que l'administration centrale avait abandonné la réflexion autour. Ce sont des hommes qui font. Tant que des CTP feront en sorte que cela dure, cela durera. Par ailleurs c'est dans les stages de réalisation que l'on voit se développer des compétences parmi les stagiaires, qui vont donner les futurs CTP.

Quelles sont les relations avec le ministère de la Culture ?

La disparition du comité interministériel²²⁸ est une grande erreur. Cela aurait pu être un des lieux d'élaboration des discours. Un dialogue s'élabore avec la DDF. Mais en tant qu'agent de Jeunesse et Sports il est difficile, voire impossible de s'adosser à des textes de références

²²⁸ Protocole sur l'éducation artistique entre les ministères de l'Éducation nationale, de la Culture, Jeunesse et Sports et Enseignement supérieur en novembre 1993 ? (*hypothèse de la relectrice*)

produits par son propre ministère. On se sent un peu parler en son nom propre. Où sont les discours, les propos de cabinet, ou du ministre disant la volonté du ministère de la Jeunesse et des Sports de soutenir ses propres agents. Même Mme Bredin qui n'était pas sportive n'a eu aucune intention culturelle, à aucun moment.

La déconcentration des stages de réalisation, qui a eu lieu, comme d'autres dispositifs dont il n'était pas "indispensable" qu'ils relèvent de l'administration centrale, a été une grave erreur. Tous les CTP je savent bien. C'est à terme la fin des stages de réalisation. Il s'agit typiquement, au contraire d'un dispositif national. Tous les CTP ne sont pas aptes à monter des stages de réalisation. On ne peut pas les obliger à en monter. Seuls le peuvent ceux qui ont le charisme et la compétence suffisante pour gérer une équipe de 25 stagiaires, en interprofessionnalité, avec des partenaires tels que le ministère de la Culture, etc., pendant un mois, tout en montant un spectacle et en mettant en place une formation du comédien en matinée, et en régie l'après-midi. Tout cela en partenariat avec des collectivités territoriales. Le CTP est vraiment le seul promoteur d'un stage de réalisation, et c'est un très gros travail.

Il y a quand même trente à cinquante projets présentés chaque année. Une vingtaine sont retenus et financés par la commission nationale : 21 en 1993. On peut noter la forte prédominance du théâtre, et une quasi-disparition des arts plastiques.

Si l'on déconcentre les crédits (soit environ 1 MF) entre toutes les DRJS et les DDJS, il ne restera plus de stages de réalisation.

Tout ce qui concerne le contenu de la formation délivrée dans le stage, tout cela regarde vraiment, réellement et uniquement le CTP et l'équipe qu'il a mise en place. C'est donc une grosse responsabilité. Il n'y a aucun regard de l'administration là-dessus.

Entre 1945 et 1959, avant que le ministère de la Culture ne soit créé, c'est l'accès au grand répertoire qui est privilégié, plus que des animations telles que : "*Mémoire d'une cage d'escalier*" (stage de réalisation - été 1993). Aujourd'hui, l'un et l'autre perdurent. Il ne faut pas oublier que beaucoup de stages se montent autour de la pratique du Livre vivant, technique entièrement propre à Jeunesse et Sports, et qui fait la preuve d'un réel succès. Le Livre vivant a cette qualité là pour les stages de réalisation pratiqués avec des amateurs qui vont devoir se produire en public, qu'il donne la possibilité d'un travail sur une technique d'appréhension de la scène qui est assez indépendante des exigences réelles de la formation de l'acteur. On a des personnages qui peuvent rester de papier. On peut travailler en silhouettes et en comportements - tout en évitant la caricature - qui peuvent se situer dans une grande sincérité dramatique mais sans fouiller trop l'affect ou la psychologie du personnage. Le Livre vivant permet le déroulement de la fable, l'exposition d'une histoire sur un support historique, un travail de l'acteur qui va au-delà de la figuration ou du son et lumières, avec une possibilité de travail d'acteur approfondie, mais sans l'obligation des registres du théâtre professionnel.

N'oublions jamais que les CTP sont dans ce paradoxe de devoir travailler avec tout le monde : c'est-à-dire que l'on ne fait pas de sélection, et en même temps on travaille avec de vrais partenaires et l'on présente le produit fini au public.

Je ne sais pas s'il y a de grands metteurs en scène de théâtre, mais je sais qu'il y a de grands animateurs de théâtre. Cela veut dire que tout un chacun va pouvoir progresser dans la direction qui est la bonne et que ne pourrait pas contester la profession, et en même temps faire en sorte que chacun puisse jouer dans un grand spectacle public de qualité, dont même un public averti ne pourrait pas dire que c'est un mauvais spectacle. Ces enjeux sont hérités d'une animation de qualité plus que d'un souci de signataire en tant que metteur en scène du spectacle. Dans cette optique il reste beaucoup de "grands CTP".

Il faut impérativement qu'il soit de nouveau LÉGITIME de travailler dans cette direction. Cela seul permet de travailler sans mauvaise conscience. Cette légitimité ne peut être produite que par l'administration centrale. Nous travaillons depuis l'arrivée de Denise Barriolade²²⁹ à recréer cette légitimité qui avait quasiment totalement disparu. Les CTP théâtre n'étaient plus réunis parce qu'il n'y avait plus de raison de les réunir. Depuis quatre ans, les crédits aux festivals sont repassés de 200.000 à 400.000 puis à 1 MF, des textes sont mis en oeuvre, issus des formations mises en place, un stage a été monté avec Pierre Voltz de l'institut d'études théâtrales de Paris VII. Il faut au moins qu'un chef de département réintroduise cette problématique, tant que le cabinet n'a pas cette volonté. Cela permet de faire durer mais cela ne fait pas une politique. Cela fait longtemps que les CTP ne sont pas satisfaits du manque de reconnaissance, du manque de discours revendiqué de la part de l'administration centrale, et du manque de cette culture propre et de la connaissance des origines. Mais cette reconnaissance et ce soutien à une profession est devenu véritablement problématique depuis le recrutement des CEPJ Jeunesse. Où est cette profession, et quelle est-elle qu'il faudrait soutenir ? Que puis-je répondre à un collègue CEPJ Jeunesse qui prétend que nous faisons la même profession ?

En plus il faut que l'État ait un intérêt à une telle politique. Les actions mises en place à l'initiative de la DDF en termes d'intervention dans le champ social, ne le sont pas de la même manière, ni pour les mêmes objectifs, ni pour les mêmes raisons que les initiatives mise en place par les CTP artistiques. Une politique qui définit le développement de l'accès aux arts dans la rencontre entre l'artiste et sa démarche d'un côté, avec la présence du pédagogue de l'autre, chacun restant ce qu'il est, cela n'est pas le travail des CTP qui revendiquent la double casquette de l'homme de théâtre accompli et du pédagogue. Un CTP pense qu'Antoine Vitez peut exister !

À partir de ce moment où les CTP travaillent dans cet esprit-là, dans un esprit issu d'une grande tradition, et dans une habileté d'habitude, Jeunesse et Sport n'a pas à revendiquer sa part de prestige, mais à continuer à creuser dans la voie qui est la sienne avec ses pratiques et ses objectifs. C'est ce que Jeunesse et Sports a trop longtemps négligé, cessé de faire, bien que les CTP aient continué à faire durer les choses par le travail, parfois même presque en cachette, en se faisant le moins voir possible. Jeunesse et Sports doit remuscler sa politique dans ce domaine, et redéfinir une identité pour pouvoir travailler avec le ministère de la Culture, mais pas se resituer sur un terrain qui a été labouré et ensemencé par d'autres. Il faudra que l'on retrouve un discours qui tienne compte d'une volonté politique.

Le CTP travaille au service de l'État auprès des jeunes, mais s'il est vraiment compétent dans sa spécialité, il travaille aussi dans le sens d'une certaine subversion : le théâtre est forcément subversif, et plus subversif que le sport ! *a priori*, au départ. Le théâtre a bien pour vocation de "briser le discours" pour qu'une réelle communication s'instaure (Jacques Broda / Armand Gatti²³⁰). Cette dichotomie n'est pas une aberration dès lors que l'on a réellement un CTP dans la place : celui qui peut être à la fois agent de l'État et homme de théâtre qui reste pertinent : travailler sur le subversif tout en répondant à des missions de l'Etat. C'est cette compétence de passeur entre les deux qui ont fait ceux que l'on nomme les grands CTP. Cette capacité immense d'avoir le recul nécessaire pour faire en sorte que l'individu se développe énormément dans son esprit critique et l'affirmation de son corps, dans une réelle communication, qui peut être affective, de contact, de prise en charge de rôles, tout en répondant aux missions de l'État. La grandeur des CTP c'est cela. Sinon, c'est l'un ou l'autre.

²²⁹ Chef du département « initiatives et insertion » de 1991 à 1999, en charge notamment, des pratiques culturelles et artistiques des jeunes. (note de la relectrice... pour elle-même !)

²³⁰ Jacques Broda, sociologue de la jeunesse, et Armand Gatti, ont longtemps travaillé ensemble. (DB)

Mais je comprends les critiques adressées par d'autres, et notamment le ministère de la Culture qui croit que cela n'est pas possible. Qu'on ne peut pas, qu'il y a une grande intégrité de l'artiste qui ne peut pas être un agent de l'État. Logiquement cela semble impossible, mais il se trouve qu'il y a les CTP.

Toute la question est de savoir quelle est la légitimité de ce travail ?

En somme, pour tout ce qui concerne la construction d'un espace public, c'est-à-dire d'un espace critique, d'un espace qui met en oeuvre de la raison critique entre des gens, une certaine forme d'agitation sociale, tout ce qui institue de la république, et non pas de l'approbation ou de l'affirmation, Jeunesse et Sports reste pour cela un ministère idéal ?

C'est pourquoi, s'il y a un discours de cabinet, une nourriture reconstruite par les services, cela reste possible. C'est en train de se perdre. Cela étant, dans une période où tout le monde "communique", Jeunesse et Sports reste pour moi le ministère qui a une tradition de travail un peu souterrain, à long terme. Cela ne me semble pas le ministère des coups médiatiques. Les projets "J" en sont une illustration. En tant que CTP, j'ai pour mission de construire des projets d'adultes qui concerneraient des jeunes. Je ne pense pas que le projet d'un jeune soit forcément intéressant en soi parce que ce serait un projet ! Je me rappelle avoir dit au début que les deux jeunes du film *Les valseuses* ont un projet toutes les cinq minutes. Faut-il les soutenir ?

Je me souviens qu'à vingt-deux ans, après avoir suivi quelques stages de réalisation, mon souci était de monter à Paris et de devenir acteur. Claude Célérier m'a appris ce qu'était une association 1901, comment avoir un statut juridique, comment demander une salle Léo-Lagrange, que mon association pouvait être agréée. Il me montrait que mon association pouvait être un support pour faire du théâtre. Tout cela était plus intéressant que de monter à Paris pour suivre un cours d'art dramatique. J'ai monté une compagnie dans la région. Après seulement, je suis monté à Paris faire une grande école d'art dramatique. Mon comportement était mieux reconnu au sein de la profession parce que j'avais acquis une sorte de morale de comportement par rapport à l'activité théâtrale, qui est assez rare dans le métier. Célérier a fait son travail de pédagogue en me montrant cela. Tout cela participait d'une idée à long terme et assez construite qui me permettait de me construire moi aussi en tant qu'individu et citoyen.

Avec les projets "J», j'aurais rempli une double page pour me payer l'hôtel à Paris et mon cours. Et puis après j'aurais fait des *castings* de pub ? Aurais-je eu à cet âge la capacité de gérer une enveloppe d'argent importante qui m'aurait été donnée je ne sais trop pour quoi ?

DENISE BARRIOLADE

**Inspectrice jeunesse et sports
Chef du département initiatives et insertion
1972-1994**

**Administration centrale
Direction de la Jeunesse et de la Vie Associative**

Denise Barriolade.
Chef du département initiatives et insertion

Août 1994

Version non corrigée par l'auteur

Militante à la MJC de Chambéry à la fin des années 1960, elle découvre les inspecteurs de la jeunesse et des sports. Ce métier lui semble lui permettre de s'occuper de questions d'éducation sans être enseignante, et en restant en contact avec le terrain.

Elle passe le concours en 1972, puis est nommée en administration centrale à Paris, comme responsable du bureau des professeurs d'éducation physique durant trois ans.

Puis elle est inspectrice durant six ans dans le Val-de-Marne de 1975 à 1981. Elle rejoint le cabinet d'Edwige Avice comme conseillère technique sur les questions de statuts des personnels, de relations avec les établissements déconcentrés et les formations. À ce titre elle suit le transfert des professeurs d'éducation physique à l'Éducation nationale et les premiers travaux en vue de la création des corps de professeur de sport et de CEPJ.

En 1984, elle reste au cabinet d'Alain Calmat en charge du secteur Jeunesse.

En 1986, elle rejoint l'INEP de Marly-le-Roi pour 18 mois où elle met en place l'Observatoire de livre scientifique et technique pour la jeunesse ("Rayon vert"), dont le comité scientifique est présidé par Albert Jacquard. Elle organise les épreuves d'admission au 1^{er} concours de recrutement des CEPJ (toutes les spécialités étant ouvertes).

En 1987 le ministre veut transformer l'INEP en institut de la jeunesse et élimine la plus grande partie du personnel à caractère pédagogique, chercheurs comme formateurs.

Elle négocie sa mise à disposition d'Eurocréation, qu'elle avait contribué à créer au cours de l'Année internationale de la jeunesse (1985): il s'agit d'une organisation destinée à soutenir l'ingénierie de projets culturels ou d'entrepreneuriat entre jeunes européens. Elle y fonde le réseau des Pépinières européennes pour jeunes artistes. Elle y reste de fin 1987 à juin 1991 où elle rejoint le cabinet de Mme Frédérique Bredin comme conseillère technique jeunesse. Elle en démissionne au bout de trois semaines et rejoint la direction de la jeunesse et prend la responsabilité du département des activités interministérielles, aujourd'hui département « initiatives et insertion ».

Ce département comprend deux missions. L'une gère les pratiques culturelles et artistiques des jeunes ou destinées aux jeunes, les chantiers de jeunes bénévoles, l'éducation à l'environnement et les activités scientifiques et techniques. L'autre suit les politiques de la ville, d'insertion, de prévention (toxicomanie, violence, risque sectaire.). Ce département a aussi eu à gérer les « projets J ».

Pour mémoire la direction de la jeunesse comprend quatre départements

1) Enfants et jeunes dans la cité (loisirs et vacances), BAFA, BAFD ; information des jeunes ; Contrats d'Aménagement du Temps de l'Enfant. La culture n'est pas vraiment prise en compte et beaucoup reste à faire. Peut-être via le protocole interministériel sur l'éducation artistique ?

2) Partenariats et relations internationales. FONJEP, FNDVA, relations avec les associations nationales, et relations internationales, OFQJ, OFAJ

- 3) Département des ressources. Personnels, budgets
4) Département initiatives et insertion.

Les CTP dépendent de la direction de l'administration générale. Ils sont recrutés selon treize spécialités.

Pour Denise Barriolade l'une des bases du conflit aujourd'hui tient au trop grand nombre de spécialités. Elle avait conçu initialement six spécialités, purement artistiques. La direction de l'administration générale, sous la pression des DR et DD et sans doute, en partie, des syndicats d'inspecteurs et de CTP, a ajouté les spécialités sciences humaines, sciences économiques et juridiques... en vue de permettre l'intervention des CEPJ de ces spécialités d'intervenir dans les formations diplômantes du MJS. Á quoi s'est ajoutée la spécialité jeunesse sur le mode des AJEP.

Franck Lepage :

Denise Barriolade, quand avez-vous rencontré les CTP dans votre carrière ?

Denise Barriolade :

Lors du 1^{er} stage de regroupement de ma promotion en 1972, à l'INEP, René Jauneau est venu nous parler de son métier, de son action. J'ai été éblouie. Éblouie par cette fonction-là, par le personnage, par son témoignage et son discours. J'ai pensé alors que je ne m'étais pas trompée de « maison » en passant le concours et que mon engagement pour l'éducation populaire trouvait là une belle illustration. Ensuite, lors de mon stage pratique d'une année à Grenoble, j'ai fréquenté l'équipe de CTP, purs et durs, "historiques", autour de Jeanne Cholat-Namy, vraie inspectrice de l'éducation populaire, venue du Maroc et d'Algérie. J'ai découvert cette fonction à ce moment-là. Des gens qui faisaient du théâtre, de la musique, du cinéma, des arts plastiques... (Maurice Chaudière, Gabriel Cousin, Jean-Claude Palluau ...) Cela a été une découverte importante.

En direction départementale, il y avait des assistants (AJEP) de l'inspecteur qui touchaient un peu tous les dossiers, mais qui n'étaient pas comme les CTP des gens qui investissaient une spécialité forte dans leurs relations professionnelles.

Dans le Val-de-Marne, comme inspectrice, j'avais une équipe de 7 AJEP. Certains avaient développé d'eux-mêmes une spécialité, comme Jean-François Camus pour le cinéma ou Odette Mitterrand autour du livre et du théâtre pour le jeune public. Les autres étaient réellement des polyvalents et j'aurais bien voulu dès cette époque-là que chacun ait une valence forte dans sa fonction professionnelle pour pouvoir véritablement monter, avec les partenaires, sur le terrain des actions fortes. Il y avait des résistances. Certains ne veulent pas avoir une spécialité. Ils préfèrent toucher à tout, faire du relationnel.

En 1981, au cabinet d'Edwige Avice, je me suis efforcée de convaincre tout le monde de la nécessité de disposer d'un corps d'éducateurs spécialisés. J'ai été aidé par le fait qu'André Henry, à son arrivée, avait procédé à un recrutement assez massif de CTP contractuels, parfois vraiment spécialisés. La grande idée d'André Henry était de redonner du souffle à l'éducation populaire ; à cet effet il a créé la direction du temps libre. L'idée était bien d'avoir des intervenants de terrain avec des compétences d'éducation populaire. Il n'y avait plus eu de recrutement depuis longtemps et on le relance en le refondant sur des valeurs et des techniques d'éducation populaire.

En Val-de-Marne (avant mon départ en novembre pour le cabinet d'Edwige Avice) j'ai obtenu trois postes et j'ai recruté un CTP audiovisuel, un CTP musique, et un CTP théâtre.

Autre occasion : une loi de titularisation dans la fonction publique a été mise en chantier et permettait de titulariser nos personnels. Nombre d'entre eux se trouvaient dans une situation déstabilisée du fait du passage des profs d'EPS à l'Éducation nationale. J'ajoute qu'André Henry n'était pas très favorable à la création de ce corps de fonctionnaires titulaires, ce qui étonne de la part d'un ancien secrétaire général de la FEN !

En 1981 le recrutement de contractuels a été souvent réalisé un peu à la va-vite. C'est le concours, plus tard qui a en réalité modifié la proportion en faveur des CEPJ "Jeunesse".

Historiquement parlant, au moins dans la période que vous connaissez, quelles sont les fluctuations de la notion d'éducation populaire au sein du ministère ?

Il y a eu un regain en faveur de l'éducation populaire avec André Henry, avec des références qui, probablement l'ont "ringardisé" (la référence à 1936 et au Front populaire, avec des vocabulaires et des concepts dépassés). En 1981, il y a eu une fête sur la place de la République, entre les 2 tours des législatives, commanditée par André Henry. La fédération Léo Lagrange y était associée. Le thème initial était vraiment la référence à 1936 avec la diffusion d'un discours de Léon Blum, etc. Les gens qui l'organisaient lui ont démontré l'erreur, et il y a eu finalement Higelin, du blues et du rock ! Et une foule extraordinaire sur la place !

L'abondance de références à 1936 par André Henry a déconsidéré l'éducation populaire. Je le rends coupable d'avoir ringardisé l'éducation populaire tout en voulant lui redonner un peu de lustre. On ne s'en est pas remis dans les années 1980. Il s'est ridiculisé lui, et il a ridiculisé l'éducation populaire. Il a dû partir en 1983. Il était sur du passéisme et n'a pas su proposer une éducation populaire actuelle.

Edwige Avice qui était ministre délégué auprès de lui récupèrera alors la totalité du secteur Temps libre, Jeunesse et Sports. Je ne suis pas sûre que ce soit une notion qui l'ait sensibilisée. Son parcours personnel l'entraînait plutôt vers la jeunesse : proposer à la jeunesse un certain nombre d'activités, de possibilités, d'expression, d'initiatives, bouger, etc. Cela a marqué toutes les années 1980 et tous les programmes du ministère qui se sont complètement centrés sur une seule notion : la jeunesse.

L'éducation populaire qui englobait quand même une éducation en direction des adultes a disparu. Aujourd'hui elle a disparu dans les programmes tels qu'ils sont affichés et annoncés par le ministère. Sur le terrain, c'est vrai que des associations proposent des activités qui sont aussi bien ouvertes à la jeunesse qu'à des adultes. Mais le ministère définit des programmes et affecte les finances sur des actions en faveur de la jeunesse.

L'éloignement d'Edwige Avice de l'éducation populaire lui vient de son parcours. C'est quelqu'un qui, certes, a fait des études brillantes, mais n'a pas fréquenté les associations, n'a pas été monitrice de colonie de vacances... etc.

En 1986, Bergelin supprime même le terme d'éducation populaire à l'institut de Marly-le-Roi. Il a un projet "Jeunesse". Il commet vis-à-vis de l'INEP une erreur totale ainsi que le directeur de la jeunesse²³¹ de l'époque qui me déclare : "mais l'institut de Marly n'accueille pas des jeunes, il n'y a pas de jeunes, les publications de l'INJEP ne sont pas lisibles par des jeunes" etc. On a beau expliquer que c'est un lieu de formation des éducateurs et pas une colonie de vacances, ni un centre international de séjours, et que les « Cahiers de l'animation » ne sont pas le journal de Mickey... le centre est réformé et devient Institut de la jeunesse en 1987.

En 1988, Roger Bambuck découvre la notion d'éducation populaire et s'y attache. Il a laissé l'image de quelqu'un qui s'est intéressé à la jeunesse et à l'éducation populaire et il modifie le

²³¹ Georges Vanderchmitt, directeur de la jeunesse et de la vie associative de 1986 à 1990. (note de la relectrice)

statut de l'institut qui devient INJEP : institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire en 1990.

En 1991, arrivée de Frédérique Bredin, très polarisée sur les questions de jeunesse. L'éducation populaire ne l'intéresse pas, l'action culturelle même de ce ministère, avec sa pédagogie propre, elle la récuse violemment : « ce n'est pas à Jeunesse et Sports de faire cela ». Elle considère que c'est au ministère de la Culture de le faire, même s'il n'a aucun savoir-faire en la matière. Discours passionnel et simpliste ? Règlement de compte avec Lang ? On entre dans un système de concurrence et d'opposition, où elle essaie d'exister avec la jeunesse et avec des "coups" médiatiques. Mon propre recrutement dans son équipe a été marqué par cette philosophie puisqu'elle m'a demandé au bout de cinq minutes d'entretien quel "coup" je pouvais lui monter pour le quatorze juillet (1991).

Cela signifie-t-il que l'on peut avoir dans ce ministère, des ministres qui soient peu ou prou en contradiction avec la pratique de leurs agents ? Qui n'ont pas la culture de ce qu'est l'éducation populaire, de ce que sont ses méthodes, du rôle de l'intervention artistique, etc... alors que cela se travaille sur le terrain.

Oui. Les cabinets successifs s'attachent aux mots du ministère : "Jeunesse" et "Sports". Ils ne regardent même jamais leurs décrets d'attribution. Dans ceux-ci il y a toujours référence aux précédents décrets, et il y a toujours l'éducation populaire dans les attributions de Jeunesse et Sports. Les parlementaires eux, ne s'y trompent pas, puisqu'ils demandent régulièrement ce que l'on fait pour l'éducation populaire et comment ? Un autre terme est celui des loisirs. Ce ministère s'est appelé longtemps de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs. Et les inspecteurs étaient aussi inspecteurs des loisirs. La ministre actuelle²³² aimerait bien que l'on sorte un peu de cette problématique des loisirs. Je me demande bien comment on pourrait en sortir étant donné que notre rôle consiste à enrichir les loisirs et à faire de ceux-ci qu'ils soient enrichissants, éducatifs, formateurs, etc. Peut-être la notion de loisirs ne lui paraît-elle pas assez forte ?

Comment un ministre peut-il à ce point ignorer la culture de ses agents (750) ou même leur statut ?

Le statut s'est modifié. En 1986 la spécialité «jeunesse" est mystérieusement réapparue alors que je l'avais récusée dans les travaux préparatoires au concours et au statut, en 1983.

On a un peu technocratisé cette administration qui ne l'était pas du tout. On l'a fait rentrer dans le moule administratif. Le recrutement même des inspecteurs depuis 1976 a accentué ce mouvement. Le concours était au départ uniquement interne et avec une condition d'âge. Puis en 1971 un nouveau concours permet l'accès aux candidats titulaires d'une licence. Concours très tourné vers les sciences humaines, la psychopédagogie, la culture générale. Les candidats venaient de philo-lettres-histoire, étaient souvent des militants du milieu associatif (milieu jeunesse ou sport) En 1976 on rend ce concours beaucoup plus juridique. Cela a de l'importance parce que cela conditionne les comportements, aujourd'hui, des directions départementales et régionales et des relations entre inspecteurs et CTP. Se présentent des personnes qui viennent du droit et moins des sciences humaines. Ils passent le concours de commissaire de police, d'inspecteur des PTT, de la Jeunesse et des Sports, science-po Paris, l'ENA... Ils passent tout cela, échouent aux autres, et arrivent à Jeunesse et Sports.

On a des juristes et on n'a plus aujourd'hui de gens formés à la pédagogie, qui soient capables d'inspecter valablement une unité de formation du DEFA, une session du BAFA ou du BAFD, d'avoir les moyens de juger de la pédagogie mise en oeuvre. On a des inspecteurs tétanisés de

²³² Michèle Alliot-Marie (mars 1993/mai 1995. (DB)

peur devant ces questions de pédagogie et qui font de l'inspection administrative et réglementaire. D'où la perte de tout le volet éducatif.

Comment a-t-on pu en 1976 décider de recruter sur autre chose que ce qui fonde l'essence de ce ministère, à savoir la pédagogie ?

C'est ce que je ne comprends pas. Quand j'ai lu les sujets des épreuves du concours en 1976, je me suis dit que c'était la fin, que l'on allait avoir des technocrates. Et on les a ! Ce qui fait beaucoup de mal. On a des "administrateurs", ce qui ne s'explique d'ailleurs pas puisque le corps des inspecteurs est un corps à vocation pédagogique. D'ailleurs, ils se réclament de la franchise pédagogique. Elle est statutaire. Cette franchise pédagogique leur est reconnue parce que c'est un corps de pédagogues. Si ce n'était pas un corps de pédagogues, on n'en aurait pas besoin. On recruterait des administrateurs. On n'aurait pas besoin d'inspecteurs. Si on a l'inspection, c'est qu'on reconnaît à ce ministère sa vocation pédagogique.

La franchise pédagogique, c'est reconnaître à certains corps le droit d'expérimenter, en pédagogie, et éventuellement de se tromper. Cela ne peut pas être pris comme une application stricte et purement administrative d'une réglementation. C'est le droit de se donner les moyens de mettre en oeuvre quelque chose avec une pédagogie que l'on a choisie parce qu'on recherche tel ou tel effet, et de se tromper.

C'est le droit de décider que l'on va tout baser, dans un stage de formation, sur l'audiovisuel par exemple, et de se rendre compte qu'au fond cela ne fonctionne peut-être pas. Ou bien de faire appel à tel type d'intervenant. Cela veut dire que les inspecteurs sont partie prenante à l'élaboration de la doctrine de ce ministère. Quand on avait le CAPASE qui a précédé le DEFA, on voyait bien la dynamique en cause : on essayait de repérer sur le terrain des gens qui avaient une certaine capacité d'animation, un certain mode relationnel à des publics donnés et que l'on accompagnait dans une action de formation qui préservait leur savoir-faire d'animateur en progressant vers un certain niveau. Il y avait dans ce CAPASE la reconnaissance que l'on pouvait prendre des gens à un point donné et de les élever. Le DEFA est beaucoup plus scolaire, il est lié à des contenus et est sanctionné par un diplôme. Là encore il y a eu un virage.

Et je pense que toute cela normalise cette administration, alors qu'en effet, c'était une administration de terrain, militante, avec une recherche et des erreurs dans la pédagogie mise en oeuvre. Aujourd'hui on normalise et cela se voit dans les directions départementales. Les directeurs départementaux recherchent des assistants pour faire un certain nombre de tâches, car ces techniques les indisposent. J'ai des collègues qui me disent n'avoir rien à faire du théâtre, de la musique, etc. Ils me disent : "moi, je fais de l'insertion !". Je leur réponds en général : "Ah bon, et avec quoi ?" Je n'ai pas de réponse.

Quand on dit que le sport favorise l'insertion, personne ne se demande comment, ni avec quelles méthodes. Pour les activités culturelles, ce n'est pas encore une donnée de fait.

Le stage de réalisation est pour moi symbolique de la perception que j'ai de ce ministère et des raisons qui m'ont fait y venir. Il me semblait qu'il y avait là une possibilité d'agir sur le social qui était différente de ce qui se passait à l'Éducation nationale, avec des techniques propres.

Nous avons participé à améliorer les critères de ces stages tant qu'ils ont été nationaux. Puis il a fallu absolument donner des gages de déconcentration tous azimuts et ils ont été déconcentrés. Nous avons tenté de montrer que déconcentrer une somme faible, 1 MF pour 25 régions, cela n'avait pas de sens. En outre, le directeur régional n'étant pas tenu de les affecter aux stages de réalisation, je crois que c'est la fin. On les a "fusillés". L'année dernière, en 1993, sur quarante dossiers présentés, nous avons réussi à en financer vingt-cinq. Le nouveau directeur des Pays-

de-la-Loire, par exemple, n'a pas souhaité au départ, affecter de l'argent au stage de réalisation. Il considérait que cela n'était pas dans ses priorités.

La fin des stages de réalisation entraînerait-elle la fin des spécialités artistiques par contrecoup ?

C'est un débat. Je pensais que ce débat avait été réglé avec le nouveau statut, dans lequel les spécialités sont reconnues dans un texte, un statut sur lesquelles on a recruté des personnes entre 1987 et 1994, mais qui sont constamment contestées par les chefs de service.

Sauf à considérer en droit administratif français la différence entre l'emploi et le grade. En n'étant plus contractuels mais fonctionnaires, ne sont-ils pas obligés de s'en remettre aux priorités définies par leurs chefs de service ?

Cela peut se nuancer. Il est écrit que la spécialité est au service d'une politique en faveur de la jeunesse et de l'éducation populaire. Il y a en effet des besoins de service. Mais on peut aussi travailler par objectifs dans une direction. J'étais frappée de voir que dans les projets "J", où il y a eu beaucoup de projets culturels, on n'a pas fait appel aux compétences des spécialistes dans la mise en oeuvre de ce programme. Ils n'ont servi à rien. On a géré du dossier, des projets théâtre, mais on n'a jamais demandé aux CEPJ théâtre d'aller voir les jeunes qui montaient leur spectacle. On est schizophrène.

Cela étant, il y a très peu de personnels CEPJ dans les départements. Il y a par exemple dans l'Ain (450 000 habitants) un seul CEPJ. Il est clair qu'il est taillable et corvéable à merci pour tout ce qui « descend » du ministère. Celui-là je ne lui souhaite pas d'avoir une spécialité et de tenter de la mettre en oeuvre !

Il y a aussi des grosses équipes en direction régionale dont on ne sait pas quoi faire d'ailleurs ! Sauf ceux qui sont en sciences juridiques ou relations humaines qui font du DEFA à outrance.

Voulez-vous dire qu'il n'y a pas de relations entre directions régionales et directions départementales ?

Pas du tout de relations. Mais absolument pas. Brigitte Cahen, directrice en Ile-de-France qui a un personnel famélique, dont elle ne sait pas quoi faire, a fait une note à ses collègues des directions départementales pour leur dire qu'elle tenait du personnel à leur disposition. Pas de réponse. On ne répond pas. Il y a une schizophrénie grave. Si on avait des équipes plus importantes en directions départementales, on pourrait mieux respecter les spécialités des CTP. Quand on a créé cette année les PLAJ (Projets locaux d'action jeunes) c'était pour sortir de la logique des programmes. Dans les programmes on est sur des rails, on ne se pose plus de questions éducatives. Avec les PLAJ on définit quatre domaines d'intervention : action culturelle, initiative des jeunes, intégration et citoyenneté, loisirs de proximité. On agit dans ces domaines et on peut réutiliser les spécialités. Ces PLAJ devraient mobiliser la totalité de la direction départementale : le directeur, ses deux ou trois inspecteurs et la totalité des CEPJ, puisque c'est une manière globale de travailler. J'ai eu plusieurs coups de fils m'annonçant : « on ne sait pas encore quel CEPJ va prendre les PLAJ en charge ? » Le PLAJ n'est pas un programme mais une procédure. Les programmes ont perverti le système. On fait du programme, on fait du chiffre, on remplit des objectifs quantitatifs et on a perdu la perspective éducative.

Enfin, troisième chose la décentralisation. Les lois de décentralisation ne mentionnent pas le secteur Jeunesse et Sports ! Quand on a interrogé le ministère de l'Intérieur en 1982, sur cette

absence, on nous a répondu : "tout est décentralisable. C'est de la compétence des communes, et non plus de votre compétence tout cela." Choc !

Puis nous avons réfléchi : le ministère délivre des diplômes d'État. Donc la formation, c'est bien « à nous », et puis le contrôle est une prérogative d'État. C'est à nous aussi. Alors nous nous sommes recentrés sur le contrôle et la formation. Le reste étant de la compétence des collectivités locales. D'où il s'ensuit que l'on n'a plus besoin d'interventions et d'actions directes. On s'est contredit d'ailleurs avec les dispositifs qui sont une intervention directe. Les ministres existent par les dispositifs qui leur permettent de communiquer. On reste calés sur les outils opérationnels. S'engager dans les PLAJ sans ces outils de programme supposerait que l'on ait une capacité d'analyse des besoins du terrain, de négociation avec les partenaires, de mise en oeuvre d'opérations qui ne sont pas confortées ni assurées par des outils déjà bien rodés. Cela demande de l'imagination et du travail.

Quand vous avez travaillé au statut des CEPJ n'avez-vous pas vu le danger de ce passage d'un statut de contractuel à un statut de titulaire ?

Non, je n'ai pas imaginé ce danger. Il y avait deux raisons au lancement de ce travail. On avait perdu les professeurs d'éducation physique qui ont été rattachés à l'Éducation nationale. Certains ne voulaient pas partir et préféraient rester dans le secteur jeunesse, sports et éducation populaire. On avait des contractuels, des certifiés, des PEGC, des instits, des assistants /AJEP. Dès lors que l'on marquait fortement la séparation Jeunesse et Sports et Éducation Nationale, il fallait leur trouver une situation claire. De plus, la loi Le Pors spécifiait que tout emploi tenu de façon permanente dans la fonction publique devait être tenu par un fonctionnaire. On a été le seul ministère à créer des corps. Deux corps.

Je n'ai pas eu d'état d'âme sur le fait que ces gens allaient devenir fonctionnaires. Ils étaient là de façon tellement permanente que je ne les voyais pas autrement. Cette situation initiale des instructeurs où le ministère avait décidé de s'adjoindre des compétences pour faire avancer un certain nombre de choses, c'était déjà loin. Les compétences des CTP ont été réaffirmées en 1992 dans une circulaire qui a rendu furieux les directeurs départementaux. Il est dit que *"le conseiller travaille au sein d'une équipe technique, administrative et pédagogique, placée sous l'autorité d'un inspecteur, il applique une politique définie par la hiérarchie de son ministère mais tout aussi fréquemment, il propose des modalités d'intervention adaptées au contexte local qu'il connaît. Dans la réalité sociale qu'il fréquente il peut repérer ce qui est porteur d'avenir et de développement, il sait négocier ses projets avec ses partenaires et ses supérieurs"*.

Cette liberté de manœuvre n'a-t-elle pas fini par se retourner contre les CTP à la suite d'abus ?

Oui. Il y a eu des pratiques libérales de la part de personnes qui ont monté leur propre compagnie²³³, leur propre orchestre, sans relation avec leur administration, etc. Je dis souvent à mes collègues inspecteurs : "Vous stigmatisez quelque chose dont vous êtes responsables. Si des gens se sont détournés de la maison sans qu'on leur demande des comptes, nous sommes, vous êtes responsables".

²³³ Mais il faut aussi admettre que gérer des grands stages de théâtre, musique...qui engagent des dépenses importantes (et reçoivent parfois des aides d'institutions diverses extérieures à Jeunesse et Sports), n'est pas une pratique aisée dans le cadre de l'administration. Par exemple, pour acheter des éléments de décor ou de costumes supplémentaires au cours de la réalisation, aucune administration ne sait le faire. D'où l'association support...