

LES STAGES DE REALISATION

1945-1995

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

par

Franck Lepage

Janvier 1995

**Institut National de la Jeunesse
et de l'Education Populaire**

*Tout cela bouillonne dans ma tête
et évoque d'interminables combats
maintenant perdus.*

*Henri Cordreaux.(CTP)
1967*

AVERTISSEMENT

a - Sur le fond.....	3
b - sur la forme :	4
Les entretiens.	6
Archives et documents.....	7

INTRODUCTION

Instruire, éduquer, cultiver

Une querelle républicaine.	8
Culture populaire ou éducation populaire ?	9
Culture, jeunesse et Sports, les soeurs ennemies.....	10

PREMIERE PARTIE

Les stages de réalisation : La nature d'une mission	12
A. Améliorer la pédagogie	13
1. Rénover l'éducation, moderniser l'enseignement	13
2. Affiner les jugements et les mentalités	16
3. L'invention des stages de réalisation	17
4. Le bilan et les perspectives.....	21
B. Assurer le rayonnement culturel	23
1. Pratique amateur et culture populaire.....	23
2. La rénovation de l'art dramatique.....	25
3. L'éducation populaire enfermée dans la question des amateurs.....	28
4. La triple spécificité de l'éducation populaire.....	36

SECONDE PARTIE

Les stages de réalisation : L'identité d'un corps	38
Un corps d'élite délité !	39
A. Les Instructeur Nationaux Spécialisés d'Education Populaire.....	42
1. L'invention d'une élite.....	42
2. L'élaboration d'une doctrine	46
3. la naissance d'un corps.....	47
B. Les Conseillers Techniques et Pédagogiques.....	48
C. Les Conseillers d'Education Populaire et de Jeunesse.....	49
D. De l'intégration à la subversion et de la subversion à l'insertion	51

TROISIEME PARTIE

Les stages de réalisation : le sens d'une méthode	58
1. La notion de réalisation comme fondement philosophique du ministère	59
2. Les CEPJ : "médiateurs" ou "opérateurs culturels" ?	62
3. "Rendre le peuple à la culture" !	70
4. Jeunesse et Sports : Un laboratoire de pédagogie, un ministère expérimental.....	73
5. La perte par non capitalisation de l'expérimentation	75
6. Les stages de réalisation sont ils en danger ?.....	78

CONCLUSION

L'éducation populaire : une notion qui n'en finit pas de mourir ! 81

PREAMBULE

En posant à la Libération la pratique culturelle comme un projet politique : encourager l'esprit critique des citoyens, abolir ou subvertir la séparation entre ceux qui produisent les représentations symboliques de la société - c'est-à-dire le sens - et ceux qui le reçoivent, la République retrouvée confie à l'Etat une responsabilité nouvelle dans l'élaboration de l'espace public. La formation culturelle des jeunes adultes fait désormais l'objet d'une politique publique. Ce projet a sa pédagogie - l'éducation populaire, et son ministère : la Jeunesse et les Sports. Cette responsabilité impose à l'Etat une obligation de réalisation d'ordre constitutionnel, pour laquelle est institué un corps : les conseillers d'éducation populaire. Cette mission éducative, différente de l'instruction publique des enfants (ministère de l'éducation nationale), de l'élaboration d'un patrimoine artistique national (ministère de la culture) ou de l'insertion par la réparation sociale (ministère des affaires sociales), suppose pour ne pas s'y confondre, un vigilant travail de conceptualisation permettant de réguler son identité en permanence.

La diversité et la quantité des innovations pédagogiques et des expérimentations relevant du ministère de la Jeunesse et des Sports depuis un demi siècle imposeraient un travail conséquent sur l'histoire de ce ministère, et une analyse théorique ambitieuse de l'action de ses agents, aujourd'hui "conseillers d'éducation populaire et de jeunesse". Ce corps qui s'est transformé et s'est développé pendant cinquante ans a vu ses missions fondamentales évoluer au rythme des transformations de la société française. L'absence d'un tel travail est porteuse d'une incompréhension ou d'une coupure croissante entre les différents corps ou échelons de cette administration et produit non seulement des contre-effets internes au ministère, mais également une perte progressive du sens de la relation de ce ministère aux organisations de la société civile regroupées dans les institutions agréées par lui "d'éducation populaire" et/ou de jeunesse. Réduite à un simple problème de classe d'âge, la notion de "jeunesse" échappe à son projet politique initial global et ne signifie plus comme à la Libération, les forces de changement et de transformation sociale, mais une simple clientèle, la "cible" d'un marketing politique, déconnectée du reste de la société.

Dans cette dérive, et en excluant la formation des adultes de leur champ de compétences, les "politiques de la jeunesse" ont pu finir par se chercher de façon antinomique à celle "d'éducation populaire", au point d'accentuer encore la fracture théorique ou conceptuelle interne à ce ministère et à son projet.

Les stages de réalisation apparaissent comme un lieu emblématique de cette difficulté théorique ou conceptuelle. En gardant intacte la référence à un projet d'éducation populaire dans la mise en oeuvre d'actes de réalisation d'ordre artistique ou culturel avec de jeunes adultes, ils signalent la faille politique dans la définition actualisée de la mission de cette administration, et prennent le risque de lui apparaître comme de plus en plus insupportables, et, à terme, d'être remis en question dans leur existence même.¹ En ce sens, ils font figure de dispositif central d'un projet politique donné, et méritent de faire l'objet d'une attention prioritaire et d'une volonté d'analyse conséquente et méthodique.

¹La mesure de déconcentration de ses crédits, prise en 1994, a astreint leur existence à l'appréciation par les chefs de services de leur caractère prioritaire dans le cadre de tous les programmes régionaux. L'existence des stages de réalisation semble donc liée au caractère national de ce dispositif.

Il doit être posé dès le départ, et compris clairement, qu'une ANALYSE exhaustive du dispositif "stage de réalisation", sur une période historique de cinquante ans et dans l'actualité de ses enjeux aujourd'hui reste à faire. Les contradictions attachées aux modifications substantielles de doctrine, de philosophie et de pratiques d'intervention du ministère de la Jeunesse et des Sports sur une telle période et avec une telle quantité d'agents (750 aujourd'hui) feraient d'une telle analyse l'objet d'une recherche longue à laquelle le travail qui suit se voudrait une introduction.

Ni analyse, ni a fortiori synthèse, ce ne sont que les prolégomènes à une telle recherche que nous esquissons dans ce travail, sous la forme d'un certain nombre d'invariants propres à la notion même de stage de réalisation, tels que nous avons pu les repérer dans la lecture d'archives ou l'audition de témoins de cette aventure particulière.

Tout autant que les traits permanents, ce sont aussi les contradictions attachées à ce dispositifs qui éclairent paradoxalement l'universalité de leur méthode. Le stage de réalisation est intemporel dans son principe pédagogique, mais terriblement dépendant de son époque quant à ses contenus.

A la fin des années soixante-dix, les enjeux culturels de la société industrielle tels qu'on les avait connus depuis la fin de la guerre, se sont substantiellement déplacés. L'idéologie d'un progrès culturel lié au progrès économique et social, selon laquelle l'accroissement indéfini des capacités culturelles d'une population accompagnerait ou précéderait une amélioration indéfinie de leur condition sociale et économique, entre en crise. Si dans les années cinquante, il faut multiplier l'offre culturelle, à la fin des années quatre-vingt, en revanche, la multiplication de l'offre culturelle n'a plus d'autre sens que celui de soutenir artificiellement des professions artistiques dont la production n'atteint ni ne concerne la majorité de la population.

La crise de cette idéologie de l'offre culturelle qui avait présidé à la création d'un ministère de la culture à la fin des années cinquante, repositionne paradoxalement le ministère de la jeunesse et des sports sur sa mission première : l'éducation populaire, c'est-à-dire un ensemble de procédures culturelles permettant à des individus d'attribuer du sens à leur situation. Plus simplement de comprendre et d'analyser leur situation dans une société que l'on dit dans une "crise" qui dure depuis vingt ans et ressemble plus à une modification structurelle du mode de développement et de la répartition de la richesse produite.²

Avec 47 % des actifs en situation fragile³ le rapport au travail et au loisir change fortement. L'éducation populaire comme dimension culturelle du mouvement social suppose la maîtrise renforcée d'outils d'expression, d'analyse et de régulation sociale, au nombre desquels l'art, comme capacité de métaphoriser un rapport social, reste un vecteur majeur.

Dans la société majoritairement industrielle de l'après guerre, il était possible de laisser la définition du sens du travail à d'autres et de participer à l'épanouissement des personnes hors du temps travaillé. Dans la société massivement "tertiaire" des années quatre-vingt dix, où la majorité des emplois de service supposent une capacité culturelle accrue, et où l'absence d'emploi devient la norme (notamment pour la jeunesse), le problème n'est plus de "récupérer" après l'usine, mais de comprendre la place que l'on occupe dans un

²Le sociologue Vincent Gaulejaque rappelle que l'élévation de la richesse en France depuis vingt ans a été de 2.500 milliards quand 20 millions de pauvres supplémentaires sont recensés en Europe sur la même période. Colloque INJEP "Identités et citoyenneté" 23/11/1995.

³Chiffre avancé par le C.E.R.C. en 1993.

rapport social devenu de plus en plus complexe, et où le sens même du travail et de l'insertion dans un processus de production s'est modifié.⁴

S'agissant des modalités d'action de Jeunesse et Sports, et de leur évolution pendant cinquante ans, notre étude tend à montrer que c'est paradoxalement l'archaïsme des stages de réalisation qui fait leur modernité aujourd'hui.

- Modernité pédagogique majeure : Ce dispositif continue de proposer la maîtrise collective (c'est à dire contradictoire) d'un processus de production depuis sa préparation jusqu'à sa phase finale. La réalité de l'enjeu permet de reconstruire une estime de soi, denrée rare aujourd'hui pour une majorité de jeunes et de moins jeunes, et denrée rarissime dans les processus de formation et d'insertion multipliés depuis quinze ans et où l'on passe sans se confronter à des enjeu de réalité.

- Modernité politique plus encore, dans la liberté d'inventer des "procédures" culturelles touchant à l'essence d'un rapport social, d'une situation, d'un conflit producteur de sens. Dans les villes, dans les régions, l'éducation populaire organisée dans la vie associative est située à la frontière du civil et du politique, du social et du culturel. Position enviable, et position enviée. Les stages de réalisation s'adressent d'abord aux agents de cette vie associative organisée. La responsabilité de Jeunesse et Sports est engagée, comme lieu de formation de cette intelligence du social, et par démultiplication, comme lieu de transformation et non de réparation sociale.

La responsabilité culturelle de ce ministère s'en trouve accrue. Se désengager plus avant de l'action culturelle au motif que l'élargissement de l'offre n'a plus de sens, serait ignorer gravement que la définition des problèmes de cette société, leur mise en expression, en délibération et en arbitrage, suppose aujourd'hui d'accoucher de procédures d'ordre culturel pour lequel il reste idéalement placé, et pour lequel le savoir faire de ses agents, les Conseillers d'Education Populaire et de Jeunesse, reste intact.

Mais cela suppose de maîtriser l'histoire pour comprendre la nature des déplacements de mission, de doctrine, et des modalités d'une action publique d'un demi-siècle.

Les trois périodes arbitrairement repérées par un chercheur comme Guy Saez :

- 1945-1965 : éducation populaire : référent d'action la "démocratisation culturelle",

- 1965 - 1980 : animation socio-culturelle : référent d'action la "démocratie culturelle",

- 1980- 1995 : développement local : référent d'action " le management culturel ",

imposeraient à tout chercheur sérieux de distinguer, dans la pérennité même d'une administration, les modalités qui se sont contredites (l'animation socio-culturelle prenant le contre-pied de l'éducation populaire et mettant en oeuvre des dispositions contraires, sans que l'on s'en rende nécessairement compte à l'époque), de celles qui se sont renforcées, ou qui se sont au contraire annulées jusqu'à se dissoudre dans un management culturel qui fait malheureusement de ce débat des questions dépassées aujourd'hui. Cyniquement parlant, on pourrait dire que le style des "politiques de la jeunesse" apparu au milieu des années quatre-vingt, risque de mettre tout le monde d'accord aujourd'hui par la disparition de la philosophie qui a présidé à l'invention de ce ministère.

En second lieu, la séparation radicale intervenue en 1959 entre le champ d'action couvert par la Jeunesse et Sports et celui dévolu à la Culture s'est traduite par une répartition des territoires d'actions rendant illusoire toute velléité de politique culturelle cohérente

⁴Cette analyse est notamment celle du philosophe et économiste Luc Carton. (cité plus loin).

pour la France⁵ : on ne peut pas bâtir de politique culturelle sur un divorce entre culturels et socioculturels, professionnels et amateurs, création et apprentissage, diffusion et pratique. *L'ambition sociale de la culture*, formule qui a fait florès avec Jack Lang, reprise par Jacques Toubon puis Philippe Douste Blazy, restera une incantation vide de sens tant que le chaînon manquant d'une telle ambition, l'éducation populaire, restera hors jeu.

Le champ d'une étude sur les stages de réalisation de la Jeunesse et des Sports excède donc largement la problématique interne à ce ministère, et la matière de cette recherche n'est donc pas neutre. S'il n'entre pas dans la fonction de l'auteur de formuler des "recommandations" - qu'on ne lui d'ailleurs pas demandées -, il est néanmoins patent que la plus grande partie des personnes rencontrées ont attendu d'une telle recherche ou d'un travail équivalent, un *effet*. Effet de clarification, ou simplement occasion de dire et peut-être de se faire entendre, nous n'avons pas pu empêcher que cette recherche n'ait un destinataire, implicite mais terriblement présent, dans la personne du (ou des) pouvoir(s) politique(s) qui préside(nt) aux destinées de ce ministère.

Dans le cas présent, l'objectivité dûe à la recherche s'est tissée d'une subjectivité forte qui tend à faire des stages de réalisation - non pas un travail - mais une mission. Les postures affectives d'enthousiasme (voire de lyrisme) ou de douleur (voire de désespoir) qui semblent faire le quotidien et l'histoire de ce dispositif ont fait de cette commande un sujet certes passionnant mais non sans risques. Il manquera toujours à ce travail la parole ou le point de vue de celle ou celui qui n'aura pas encore été rencontré, et l'essentiel ne semblera jamais là où l'auteur l'aura imprudemment situé !

Ce travail ne peut donc être reçu que comme une introduction politique au sujet. La première période des stages de réalisation des "instructeurs nationaux spécialisés d'éducation populaire" est une période non seulement cohérente mais homogène.

De très grandes réalisations, pas seulement dans le domaine de l'art dramatique (mais principalement), y sont produites, dont l'étude justifierait à elle seule une thèse. La question de la différence de qualité de réalisation entre amateurs et professionnels, au moins jusqu'à la création en 1959 du Ministère des affaires culturelles y est très peu évoquée.

La mémoire de cette production a été, par bonheur, archivée dans une revue, "Education et Théâtre", dans laquelle on trouve l'essentiel des informations.

Nous aurions pu nous attarder sur des réalisations importantes qui ont marqué cette histoire, mais la place et le temps impartis rendaient impossible ce regard. On s'étonnera peut-être de ne rien lire sur "Les oiseaux" d'Aristophane montés par Henri Cordreaux, ni sur le "Numance" de Jean Lagénie à Sarlat, ou le "Père Ubu" à Annecy par Gabriel Monnet., pas plus que nous n'avons *analysé* le travail de Crocq, d'Antonetti, de César Geoffroy en Chant choral, de Robert Barthès en radio, de Marcel Cochin en cinéma, ou de Pierre Hussenot et Gilles Duché en arts plastiques. Tout au plus avons nous, dans une perspective historique, consacré quelques pages au tout premier stage de réalisation rassemblant Hubert Gignoux, Henri Cordreaux, et Jean Rouvet en 1946 : La "Bataille de la Marne" d'André Obey.

A fortiori, après 1968, quand les *instructeurs nationaux spécialisés*, devenus entre temps *conseillers techniques et pédagogiques* ont dépassé la centaine, n'avons-nous pas

⁵C'est le Conseil de l'Europe qui émet cet avis sévère dans son audit des politiques culturelles européennes en 1988. *La politique culturelle de la France*. Paris. La documentation Française 1988.

envisagé leur production dans son détail. Le progrès technique de ce corps depuis 1945, la sophistication et la complexification croissante de ses interventions, nous condamnaient à une lecture globale de cette histoire et de ses enjeux. On pourra s'étonner de ne rien lire du travail important d'un Jacques Vingler à Besançon dans les années soixante-dix ou d'un Claude Célérier à Nancy, de l'étonnante aventure artistico-militaire du CIFA à Angoulême, comme on s'étonnera de bien d'autres absents.

Quant aux années soixante-dix, on l'a dit, il est probable que quelque chose s'y soit radicalement modifié dans notre rapport à la culture et au savoir. Avec la fin du plein emploi et "la crise" comme nouveau paradigme de l'action publique, il ne s'est plus agi de s'intégrer à une société que l'on pouvait éventuellement contester, mais de s'insérer dans un ensemble dans lequel il n'y avait plus de place pour tout le monde. D'une société où il n'y avait pas assez de culture, nous sommes passés à une société où il y en avait "trop" par rapport à ce que le marché du travail nous permettait d'utiliser.

Le savoir et le progrès se déconnectant, le projet de "démocratisation culturelle" de Malraux devenait se teintait d'archaïsme, et avec lui la mission historiquement première des instructeurs : "assurer le rayonnement culturel", perdait de sa nécessité au profit d'autres urgences. La priorité était moins de faire connaître Shakespeare, Claudel, ou Lope de Vega, comme s'ils se suffisaient à eux mêmes, que d'inventer des opérations culturelles permettant à tout un chacun y participant de se construire les représentations de sa situation. Ce déplacement de priorité rendait de plus en plus incertaine la "connaissance du grand répertoire" comme seule fin des stages de réalisation - (ce qui ne signifiait pas que le grand répertoire ne puisse pas être convoqué pour traiter tel ou tel thème de réalisation) - et s'ouvrait une période de stages de réalisations comme lieux d'expérimentations sociales à supports culturels. Les animations inventées dans ces années là devaient faire l'objet d'un examen minutieux, et ne pas être rangées trop vite au rayon des naïvetés ou des curiosités de ces dernières années d'enthousiasme politique.

Se profile derrière toutes les formes qu'ont emprunté les stages de réalisation, la question de la *philosophie* des agents chargés de les mettre en oeuvre, et de la *doctrine* de l'administration les employant. Les deux ne se rejoignant plus, c'est toute la question de l'identité du ministère de la Jeunesse et des Sports qui se trouve posée à travers celle du statut de l'activité artistique dans ce ministère. La question de l'éducation populaire - référence omniprésente - dans un ministère de la Jeunesse (et des sports), si elle n'avait pas été évoquée dans ce travail aurait rendu vain tout regard porté sur les stages de réalisation. Par "Education populaire", nous entendons tout simplement la dimension culturelle du mouvement social, c'est-à-dire effectivement l'ensemble des procédures d'attribution de sens dont les individus ou les groupes se dotent, dans un rapport social donné - l'outil artistique (ou métaphorique) étant l'une d'elles

Cette définition politique de l'éducation populaire, qui excède le strict cadre pédagogique dans lequel on l'enferme trop souvent, pose évidemment la question du statut d'une action publique d'éducation populaire et de ses modalités.. La situation et le statut même des agents en charge de ce dispositif, "instructeurs spécialisés", "conseillers techniques et pédagogiques", ou "conseillers de jeunesse et d'éducation populaire", contractuels ou titulaires, et leur situation aujourd'hui, s'ils n'étaient pas évoqués, rendraient incompréhensible ou par trop abstrait tout regard porté sur le dispositif en question.

Enfin un sentiment général d'urgence, d'imminence de la disparition des stages de réalisation, dont l'existence ne semble plus liée qu'à la volonté politique de l'administration centrale, vue l'incompréhension croissante de leur pertinence locale dans

les priorités rapidement changeantes des échelons régionaux, nous obligeait à opérer des choix que nous assumons. Cette histoire reste à faire, dans son détail et son exhaustivité. Elle le mérite. Cinquante années (un demi-siècle) d'un projet républicain d'éducation et de transformation sociale viennent s'y lire, et cinquante pages suffiront à peine à en signaler l'importance.

Nous nous y sommes modestement attachés.

Les entretiens.

L'essentiel de la parole sur les stages de réalisation, c'est dans les entretiens avec les instructeurs eux-mêmes qu'on la trouvera. Cette mission m'a permis de collecter des mémoires orales. Leur lecture est passionnante car leur propos est passionné. Ils me semblent le complément indispensable à un travail plus distancié, car on ne comprendrait rien à cette histoire administrative si l'on ne comprenait pas qu'elle fut d'abord une aventure humaine portée par des personnes toujours singulières.

On été dactylographiées, reliés, et sont disponibles à l'INJEP les entretiens de :

- Mlles Christiane Guillaume et Christiane Faure, pour la mémoire de l'administration ; Gabriel Monnet, Henri Cordreaux, René Jeaneau, Michel Philippe, pour celle des instructeurs ...
- Christine de Toth, Michel Simon, Jean Pierre Briere, Claude Decailot, Didier Hugot, Jean Pierre Toublan...tous CEPJ en fonction qui m'ont éclairé de leur expérience

Denise Barriolade et Jean-Luc Galmiche, à l'administration centrale, qui m'ont apporté l'éclairage indispensable des enjeux présents.

Je n'ai pas pu entendre M. Jean Lagénie, décédé en 1994.

Jean Lagénie était la mémoire des instructeurs. Archiviste méticuleux, il laisse un impressionnant fonds de documentation sur cette histoire et sur la mémoire du théâtre en général. Ce fonds pourra être consulté à l'IUT Carrières sociales de Bordeaux qui a souhaité le récupérer.

M. Georges Robert Deshouges a également disparu récemment. Il avait fait une grande partie de sa carrière en Algérie sous les ordres de Mlle Faure et aux côtés d'Henri Cordreaux.

Puisse cette recherche contribuer à ralentir le travail d'effacement de leur engagement, de leur passion, de leur mémoire...

Archives et documents

Les archives de la DJVA, depuis son existence en tant que "direction de la culture populaire et des mouvements de jeunesse" constituent un premier fonds d'investigation. On y trouve non seulement les contenus de stages centre par centre, mais les actions de formations classées par instructeur.

Les archives de l'inspection générale sont d'un abord plus délicat. Les notes d'inspection sur les stages de réalisation sont en principe envoyées en double à la DJVA où il devrait être plus facile de les consulter. N'ayant pas fait l'objet d'un archivage spécifique, le temps nous a manqué pour en retrouver la trace. Il serait pourtant intéressant de s'intéresser à l'évolution des critères mis en oeuvre dans le regard de l'inspection depuis une cinquantaine d'années.

Les comptes-rendus des stages de formation continue des CTP, ou de leurs journées d'études sont aussi une traduction du caractère de laboratoire pédagogique de cette profession. Ces sessions sont non seulement le sujet d'interrogations dans les thèmes les plus divers (de l'enfance inadaptée aux stratégies d'animations dans les parcs naturels !) mais aussi le lieu d'une interrogation parfois fouillée sur le pourquoi et le comment de l'action des CTP. Outre qu'ils reflètent le caractère d'invention pédagogique permanente propre au ministère de la Jeunesse et des Sports, ils sont une mine de renseignement pour le chercheur.

Des collections comme "Education et Théâtre", "Education et Cinéma", "Education et vie rurale", "Les cahiers d'Education et vie rurale", "Education et Vie Sociale", "Le Fil", sont irremplaçables. Dans "Education et Théâtre", les stages de réalisation y font l'objet de récits et d'analyses, et y côtoient des articles de fond sur l'art dramatique, la formation de l'acteur, les techniques de mise en scènes, la scénographie ou les auteurs, qui faisaient de cette revue une pièce essentielle du champ intellectuel théâtral de ces années. Nombreux sont ceux qui déplorent cet outil.

Deux numéros des "Cahiers de l'animation" se sont attachés aux stages de réalisation, sous la coordination de Michel Boulanger.

Le numéro 8, daté du deuxième trimestre 1975, s'attache au récit et à l'analyse de six stages de réalisation de l'été 1974. (dont ceux de : Paul Sonnendrücker, Jean Bertrand Sire, René Jeuneau, André Bénichou, Jean-Pierre Pottier)

Le numéro 28 daté du deuxième trimestre 1980 s'attache aux CTP et à leur mission. On y trouve les entretiens de Mme Nicole Lefort des Ylouses, de Mr Serge Lagrange et Lucien Lautrec.

Les archives syndicales sont précieuses, et doivent faire l'objet d'un inventaire et d'un classement méthodique par les intéressés.

Les archives audiovisuelles sont abondantes. Films, vidéos, ou photographies. De nombreux stages ont été tournés dans leur entier. Il existe des archives INA. Des bandes sonores sont disponibles. De nombreux livres ont été écrits dans le cadre de stages de réalisation dont il conviendrait de faire un inventaire.

Les archives privées sont évidemment les plus problématiques. Elles sont nombreuses mais ne sont interprétables que par leur possesseur. C'est notamment le cas de nombreuses photos prises pendant les stages de réalisation, dont certaines revêtent une importance capitale pour l'histoire culturelle, mais dont seuls leurs propriétaires sont capable d'identifier les sujets photographiés. Ces archives seront perdues avec leur propriétaire si le ministère ne décide pas d'une politique d'inventaire et d'archivage à leur égard.

INTRODUCTION

INSTRUIRE, EDUQUER, CULTIVER UNE QUERELLE REPUBLICAINE.

Coincé entre deux vocables inexpugnables qui déniaient toute légitimité d'appellation à ce qui fait pourtant le quotidien de son travail et de sa doctrine : entre l'EDUCATION qui a son ministère, et la CULTURE qui a aussi le sien, le ministère "de la Jeunesse et des sports" qui s'occupe autant de culture que d'éducation, a un problème d'identité.

Ces questions de dénomination sont moins innocentes qu'elles ne le paraissent. En prohibant l'usage des mots nécessaires, l'appellation entraîne bien des conséquences, directement liées au sujet de ce rapport : les stages de réalisation.⁶

On peut résumer le paradoxe français de la façon suivante.

Nous avons aujourd'hui en France :

- Un ministère dit "*de l'éducation nationale*" qui est en réalité un ministère de l'instruction publique. Sa problématique n'est pas comportementale mais de transmission de savoirs logico-conceptuels, en la quasi-absence de toute expérimentation, de tout rapport au concret ou au tangible, a fortiori de toute expérience sensible. Son critère de validation repose sur la vérification de la capacité *d'énonciation* des savoirs logico-conceptuels transmis.⁷

- Un ministère "*de la Jeunesse et des Sports*" qui est en réalité un ministère de l'éducation populaire, c'est-à-dire travaillant prioritairement sur le relationnel social, l'acquisition des normes de civilité structurant une vie sociale, le développement de la citoyenneté par les

⁶C'est Robert Brichet qui a attiré le premier mon attention sur ce problème d'appellation, et sur le problème beaucoup plus grave qu'il n'y paraît, que cette situation linguistique recèle. (Entretien avec l'auteur).

Pour Denise Barriolade de même : "*Les cabinets successifs s'attachent à l'intitulé du ministère : "Jeunesse" et "Sports". Ils ne regardent même jamais leur décret d'attribution. Dans ceux-ci il y a toujours référence aux précédents décrets, et il y toujours "l'éducation populaire" dans les attributions du ministère de jeunesse et sports.*" Denise Barriolade, entretien avec l'auteur.

⁷Je fais ici référence notamment aux travaux respectifs de Paul Caro (Directeur des recherches à la Cité des Sciences), sur l'absence de rapport à l'expérimentation à l'école, de Bernard Charlot sur l'échec scolaire et les différents rapports au savoir présents à l'école, ou de Christian Bachman (Paris XIII) sur l'absence dans l'enseignement des référents culturels quotidiens des élèves.

pratiques collectives...etc, toutes problématiques relevant effectivement de l'acte d'éduquer et non d'instruire.

- Un ministère "*de la Culture*" qui reconstitue sous ce vocable englobant, le Conseil Supérieur des Beaux-Arts créé en 1885 et supprimé en 1940. Sa problématique culturelle est l'artistique sous le seul angle de sa production, des débouchés de cette production, et de sa conservation. Pas même de la formation, minoritaire (à la DDF) et récente. Il ne suppose ni dimension didactique qu'il récuse sur le fond, ni éducative, ni encore moins sociale. Le sensible, le rapport esthétique au monde, entendus dans la seule dimension personnelle de l'individu sont l'alpha et l'oméga de sa doctrine. En d'autres termes, un ministère qui serait effectivement "*de la culture*", (entendue au sens des systèmes variés et changeants de représentations ou d'actions que l'homme invente en permanence pour répondre à ses conditions d'existence), reste à inventer, qui réunirait ces trois ministères. Quant à "*Jeunesse et Sports*", juxtaposition sémantique d'une catégorie de population arbitrairement définie (la jeunesse) et d'une activité sociale circonscrite (le sport), ce ministère qui est construit comme ministère de l'éducation populaire au sens commun du terme, assure une tutelle sans problème sur le sport, et cherche dans la multiplication de dispositifs catégoriels la justification d'une moitié de sa dénomination, et la signification (introuvable) de ce que pourrait être une politique propre - ni "*éducative*" ni "*culturelle*", et pourtant identifiable - dite "*de la jeunesse*".

Si l'on veut bien ajouter à cela, que l'action combinée des médias et d'une gauche qui, parvenue au pouvoir, a déplacé stratégiquement son identité traditionnelle d'anticapitalisme vers des valeurs d'humanisme - notamment antiraciste⁸ - a contribué à identifier la "*jeunesse*" aux "*jeunes en difficulté*", puis par glissement aux jeunes immigrés des banlieues, au point de créer un "*ministère de la Ville*" qui est en réalité un ministère de l'intégration (c'était d'ailleurs son projet d'appellation), on comprend aisément comment le ministère de la jeunesse (et des sports) est conceptuellement "*cerné*". Ce n'est pas faire un usage immodéré du paradoxe que de dire (et de constater sur le terrain) que ce ministère est partout et nulle part.

Culture populaire ou éducation populaire ?

Dès 1944 René Capitant déclare qu'ils n'y aura pas de ministère de la jeunesse, "*car un tel ministère serait si large qu'il devrait coordonner l'activité de tous les autres*"⁹

La dénomination originelle de cette administration aura la sagesse d'identifier une mission, une action de L'État, et le terrain de cette mission ou de cette action.

Le ministère de la Jeunesse et des sports, est en effet issu d'une direction qui s'est respectivement appelée :

- "*Direction de la culture populaire et des mouvements de Jeunesse*", puis

- "*Direction de l'éducation populaire et des mouvements de jeunesse*".

Pour mesurer l'écart entre une politique catégorielle adressée à la jeunesse et le fondement doctrinal et philosophique du ministère, il suffit de se reporter à cette présentation lapidaire des stages d'information sur les problèmes de l'éducation populaire ("*spécialité*" de l'institutrice nationale Mme Nicole Lefort des Ylouses) en 1945 : "*Acquérir par la pratique et la réflexion, l'attitude propice à l'éducation des adultes*".¹⁰

⁸Voir à ce propos l'article "*la gauche qui croit contre la gauche qui pense*" . Franck Lepage. IN LIGNES N° 9

⁹Cité par Françoise Tétard. *L'histoire d'un malentendu : les politiques de jeunesse à la Libération*. Les cahiers de l'animation. 1986, IV, V, N° 57-58

¹⁰Archives Contemporaines de Fontainebleau. Versement F.44 bis - 280. / Stages d'Education Populaire. Calendriers 1952 - 1961. 2ème article.

En six mots tout est dit de la philosophie du ministère. Il s'agit d'acquérir une "attitude", pédagogique, et nous sommes bien dans la question de l'éducation plus que de l'instruction, il s'agit de mêler la "pratique" à la réflexion, et nous sommes bien dans la question de la réalisation, il s'agit d'éduquer les "adultes", et nous sommes bien dans un projet politique de transformation sociale, et non pas de réparation sociale, qui s'adresse à un peuple qu'il s'agit de rendre maître de sa pratique - notamment via sa jeunesse - invitée à se construire en référence au monde des adultes, et non à des jeunes enfermés dans les bornes de leur catégorie.

Cette administration a été peu à peu contrainte de se désigner par des terminologies en contradiction avec sa doctrine propre, avec sa raison d'être essentielle, avec sa mission originelle. Cette distorsion se retrouve aujourd'hui dans le décalage flagrant pour tout observateur extérieur, entre le discours des politiques - du cabinet notamment - de plus en plus tournés vers des politiques catégorielles dites de "jeunesse", et une pratique en référence intacte à *l'éducation populaire* chez un grand nombre des agents de terrain de ce ministère (les CTP/CEPJ notamment). A un sentiment d'incompréhension réciproque se mêle un parfum de gâchis, de capitulation, d'isolement, ou plus rarement de révolte. Le sentiment dominant est celui d'une perte, ce ministère tend de plus en plus à se désigner en creux, il est courant de rencontrer des attitudes et des discours de clandestinité : il arrive qu'on se *cache* (le mot n'est pas trop fort) pour remplir *contre* Jeunesse et Sports, les missions *de* Jeunesse et Sports !

Cette contradiction, qui tient à l'opposition de fond entre une politique bien comprise d'éducation populaire (qui a une histoire claire et un corpus de référents abondant) et des dispositifs catégoriels (de jeunesse), d'insertion, de prévention, de curation sociale, etc. trouve son expression la plus violente dans ce ministère sur le terrain de l'action artistique. S'il est banal de rappeler que l'action artistique est historiquement au coeur de toute démarche d'éducation populaire, la légitimité du ministère de la culture qui dépense une énergie considérable à ce que la définition de la culture reste d'ordre strictement artistique-professionnel, organise par contrecoup une délégitimation de l'action artistique à Jeunesse et Sports. Cette délégitimation a trouvé une expression triviale mais parlante dans la bouche d'un ministre récent, qui, à propos des pratiques artistiques au sein de son ministère - notamment des pratiques amateur -, aurait eu ce mot : "le ministère de la Jeunesse et des Sports ne s'occupera pas des *miettes* du ministère de la Culture"¹¹ Il y a là la perte d'une culture administrative, par la méconnaissance d'une histoire. Il n'est donc pas inutile de rappeler l'histoire.

Culture et jeunesse et Sports : soeurs siamoises ou soeurs ennemies ?

Les deux filles de l'éducation nationale que sont, à la Libération, la "direction des arts et lettres" d'un côté et la "direction de la culture populaire et des mouvements de jeunesse", puis de "l'éducation populaire et des mouvements de jeunesse", puis finalement de la Jeunesse et des Sports de l'autre, (après fusion avec la "direction de l'éducation physique et des sports") vont s'autonomiser au cours d'un processus de maturation qui les verra se transformer en administrations indépendantes à la même époque, avec la naissance de la Vème république en 1958, sous la forme de deux ministères distincts dont l'un sera finalement confié à Malraux, sur proposition de Georges Pompidou conseiller à l'Elysée,

¹¹Propos prêtés à Mme Frédérique Bredin, entretien avec un chef de service.

et après qu'André Malraux eut d'abord demandé à être "ministre de la Jeunesse", et l'autre à Maurice Herzog.¹²

Le changement temporaire de dénomination du "ministère de l'éducation nationale" en 1947, et sa transformation en "ministère de la jeunesse, des arts et des lettres",¹³ dit assez que ces notions auront été toujours connexes dans la philosophie de la République sinon dans l'esprit de l'Etat. Si, pour reprendre l'expression d'Hannah Arendt, "**l'éducation est une des activités les plus naturelles et les plus nécessaires de la société humaine**",¹⁴ on aurait dans la conjonction de ces trois attitudes : éduquer, cultiver et instruire, un projet d'éducation quasi complet. On a, à l'inverse, dans leur séparation, puis dans leur irréduction l'un à l'autre, l'amorce d'un processus qui semble irréversible de fragmentation des politiques publiques d'éducation. La question de leur réunion en un seul ministère n'étant pas à l'ordre du jour (après une tentative malheureuse de "ministère de l'Intelligence" dans les années quatre-vingt), c'est le problème de leur collaboration qui est posé.

Il n'est pas inutile de rappeler que l'année 1939 marque en effet, avec le ministère Jean Zay, l'apogée de l'éducation nationale comme ministère total, comme il est utile de rappeler que dans le couple Léo Lagrange/Jean Zay, c'est la notion de loisirs prolongeant l'éducation qui est en oeuvre. L'historien Pascal Ory rappelle que la décision de séparer l'éducation des loisirs est une décision hostile au citoyen, et que la nécessité de la liaison loisirs-éducation est une nécessité républicaine¹⁵. Que, dans une période où les moyens de la culture de masse", radio, cinéma, et bientôt télévision, font éclater la notion de "beaux-arts" et l'entraînent vers celle de "culture, les loisirs séparés, conduisent au "cultural entertainment" des anglais : à la consommation culturelle.

La difficulté relativement nouvelle avec la société de masse est peut-être encore plus sérieuse, non en raison des masses elles-mêmes, mais parce que cette société est essentiellement une société de consommation, où le temps de loisirs ne sert plus à se perfectionner ou à acquérir une meilleure position sociale, mais à consommer de plus en plus, à se divertir de plus en plus. (...) Tout se passe comme si la vie elle-même sortait de ses limites pour se servir de choses qui n'ont jamais été faites pour cela. Le résultat est non pas bien sûr une culture de masse qui, à proprement parler, n'existe pas, mais un loisir de masse qui se nourrit des objets culturels du monde.¹⁶

La dimension de résistance à la consommation est une notion permanente à Jeunesse et Sports, dans les discours et les écrits des instructeurs, et en particulier autour des stages de réalisation, et ceci dès 1945 et jusqu'à aujourd'hui. Elle prend des formes différentes, depuis l'humanisme anticapitaliste propre à l'esthétique personnaliste d'un Emmanuel Mounier, qui influence fortement ce secteur et ses acteurs, jusqu'aux années quatre-vingt qui voient la transformation des "biens culturels" en marchandises, en passant par les

¹²Interrogé, André Malraux a successivement demandé un ministère de la Jeunesse, puis un ministère de la Recherche, puis un ministère de la télévision. Après trois refus, Georges Pompidou a suggéré que l'on confiât à Malraux un "Ministère des affaires culturelles", dont Robert Bricchet avait en 1957 esquissé un projet qui avait vivement intéressé Michel Debré. Malraux accepta. Voir à ce propos le travail de Geneviève Pujol à l'occasion du trentième anniversaire du ministère de la Culture. Egalement Robert Bricchet. Entretien avec l'auteur.

¹³Voir Pascal Ory : "Le ministère Bourdan en 1947", Journées d'étude sur la création du ministère de la culture, 30 novembre-1er décembre 1989

¹⁴Hannah Arendt. La crise de la culture. 1954. Idées Gallimard Paris 1972.

¹⁵Jean Zay et la politique culturelle de la troisième république. débat public avec Pascal Ory, Marc Fumaroli, Antoine Prost. centre Pompidou, 5 / 10/ 94

¹⁶Hannah Arendt. Op. Cit.

déclarations virulentes des années soixante-dix, où la résistance à la "société de consommation" est proprement conceptualisée dans divers écrits des CTP. Nous essaierons de montrer dans les pages qui suivent que les stages de réalisation entendent - entre autre - recréer un temps et un espace qui échappent à cette logique, et ce de façon remarquablement stable, quelles que soient les modifications dans les façons de les mettre en oeuvre depuis cinquante ans, au point de prétendre faire de ce dispositif, dans ce ministère, et dans l'esprit de ceux qui l'animent - les CTP - un îlot de résistance et de "vérité" sociale (qui, comme tous les îlots doit son existence et sa survie au niveau changeant des eaux environnantes).

PREMIERE PARTIE

- § -

LA NATURE D'UNE MISSION

ou

Les stades de réalisation
et l'identité du ministère

*"La culture que vous représentez
et celle que je sers
s'opposent irréductiblement !*

*Charles Antonetti
Instructeur de spécialité
arts dramatique. 1946*

D) LA NATURE D'UNE MISSION

Le gouvernement qui, à la Libération, veut restaurer la République (perdue pour la troisième fois de son histoire) confie à un corps d'agents recrutés sur contrat la double ambition "d'améliorer la pédagogie et d'assurer le rayonnement culturel".

Le questionnaire qui leur est soumis préalablement à leur recrutement, est d'une incroyable exigence.¹⁷ La modernisation de l'enseignement et la préfiguration d'un ministère des affaires culturelles sont les deux impératifs de cette avant-garde administrative qu'est la direction de la culture populaire créée au sein du ministère de l'éducation nationale et dotée d'une forte liberté d'initiative et d'une réelle franchise pédagogique. En 1958, quand une république en chasse une autre, ces deux objectifs sont atteints.

A. AMELIORER LA PEDAGOGIE

1. Rénover l'éducation, moderniser l'enseignement

L'interchangeabilité des termes "culture populaire" et "éducation populaire" dans les premières années de l'administration qui deviendra le ministère de la Jeunesse et des Sports est remarquable. Ils sont tour à tour employés l'un pour l'autre et indiquent assez bien comment la question culturelle est une question éducative. Ainsi dans la réponse au questionnaire qu'il adresse à "Monsieur le directeur des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire" en février 1946, Henri Cordreaux s'intitule en haut de page : "Instructeur de spécialité (art dramatique)", et "instructeur de culture populaire" dix lignes plus bas.¹⁸

Le projet de départ est simple. Il est énoncé avec une limpidité qui ne laisse pas de surprendre avec le recul. Il s'agit d'un projet de rénovation de la pédagogie, de modernisation des mentalités et d'abord de celles de l'éducation nationale.

Une circulaire de 1944 précise :

Les centres éducatifs seront destinés à l'initiation des membres de l'enseignement aux buts et méthodes de la culture populaire (...) le bureau des centres éducatifs tiendra à la disposition des directeurs de centres un certain nombre d'instructeurs spécialisés.¹⁹

Pour Pierre Hussenot, (arts plastiques) en réponse à ce questionnaire adressé le 5 février 1946 à tous les instructeurs de spécialité, on peut lire ceci à la question "Comment situez-vous la culture populaire dans l'éducation nationale ?"

*A l'école, par l'instituteur qu'il faudrait former lui-même dès l'école normale.
Au lycée, à l'école professionnelle par des maîtres formés dans les écoles des beaux-arts, mais d'abord réforme de ces écoles qui ne forment actuellement pas plus d'éducateurs que d'artistes ou d'artisans bien qualifiés*

¹⁷voir document annexe du rapport INJEP.

¹⁸Document retranscrit en annexe

¹⁹Cité un document du syndicat des CTP daté de 1978 et intitulé : "La mémoire des circulaires". Document de 80 pages reproduit en annexe.

Pour Marcel Cochin (instructeur national de spécialité cinéma) :

Elle devrait être plus importante que la culture scolaire. La formation physique, intellectuelle et morale ne doivent pas se réaliser uniquement de 4 à 15 ans environ mais toute la vie. L'éducation populaire doit être entièrement liée au fonctionnement du ministère de l'éducation nationale, mais comme tout est à faire dans ce domaine, il serait souhaitable que l'éducation populaire soit indépendante provisoirement, pendant les deux ou trois ans que nécessite sa mise au point.²⁰

Pour Henri Cordreaux encore :

*Actuellement séparation regrettable des enseignements primaires, secondaires, supérieurs et de la culture populaire. Il faut pénétrer dans les écoles normales, les lycées, les facultés.
Moyens utilisés pour se cultiver : Tous.*

Pour Mlle Christiane Faure également : *"Il fallait faire culture de tous bois. Tous les moyens étaient bons. Théâtre, radio, cinéma, livre...Tout !* Mais précisément, n'est ce pas le terme de "populaire" qui finira par poser, par contrecoups un problème aux autres ministères ? Car quelle sera-t-elle, cette "culture" de la future rue de Valois, si continue d'exister une administration qui s'occupe, elle, de culture "populaire" ?

Et comment le ministère de la Rue de Grenelle devra-t-il considérer son "éducation" s'il existe une administration qui se préoccupe d'éducation "populaire" ?

Tant que subsiste ce vocable à un échelon ministériel, ni la culture du Ministère de la Culture, ni l'éducation du ministère de l'éducation, ne seraient donc "populaires". On comprend que ceci soit problématique pour l'un comme pour l'autre. L'éducation populaire existe comme une appellation politique parce qu'elle signale un problème politique. Comme une épine dans la conscience de la République, elle renvoie les deux autres administrations à une condition de séparation du peuple, à une condition élitaire.

Il n'y a d'ailleurs là rien de polémique : c'est comme cela que cette direction a été pensée, voulue, organisée. Comme une interrogation, comme un remords, comme une exigence. Comme un projet éthique, c'est-à-dire comme un projet politique.

L'une des trois premières fonctionnaires de cette nouvelle direction, Mlle Christiane Faure raconte :

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. Je me suis immédiatement portée volontaire. 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 étaient la morale, où étaient l'éducation civique ?

Nous n'étions que trois enseignants dans tout le lycée d'Oran qui avons refusé les lois Juives ! Tous les autres ont rayé les élèves juifs des listes à l'encre rouge. 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" imposée aux enseignants ne me convenait plus. elle empêchait tout contact direct avec les jeunes, toute explication franche, directe - c'est à dire

²⁰Document reproduit en annexe du rapport déposé à l'INJEP.

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. 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 ! Depuis la Libération, Mlle Guillaume du bureau des stages nous les cachait sous son aile, par peur des représailles. 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.

En revanche 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" était sa grande idée. C'était un rationaliste. Des années après, juste avant sa mort, il m'avait confié ces mots : "Je vois que je n'ai pas donné assez de place à l'imagination". L'Education 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'Ecole Normale. J'ai appris à peindre à des soldats du contingent. Tout était culture, tout ! on a même fait des stages de décoration d'appartement pour les jeunes mariés !²¹

Exigence politique au sens noble, le projet d'une direction de l'éducation populaire s'articule sur le constat courageux mais douloureux d'une faillite dans la mise en oeuvre d'un certain nombre de valeurs. "*Sachant les enseigner, n'aurions-nous pas dû savoir en imposer le respect*" ? écrira Jean Zay de sa cellule.

Cette exigence politique permet de comprendre la longévité et l'étonnante capacité de transmission de cette éthique entre les CTP depuis cinquante ans, dans une administration qui a pourtant passé par toutes les modes, et dont les pratiques qui s'inventent ou se cherchent aujourd'hui sous l'appellation de politiques de la jeunesse, donnent les signes d'un essoufflement doctrinal par rapport aux présupposés théoriques de l'éducation populaire : satisfaire au lieu d'exiger, devancer au lieu de mûrir, s'interdire tout jugement normatif, et donc s'abstenir de "transmettre" par peur d'imposer. On mesurera l'étonnant chemin parcouru depuis l'origine, en comparant l'esprit d'une mesure comme les "Projets J" de 1992 ("réalisez vos envies") à cette phrase extraite d'un rapport de Juin 1945, émanant de Charles Antonetti, instructeur dramatique, à la fin d'un stage d'une semaine avec des Ajistes à Montry.

"Il faut toutefois noter un manque d'élan dû (...) à une fausse conception des activités de loisirs - " on ne fait bien que ce qui plaît vraiment" est une phrase trop fréquemment entendue [dans le monde Ajiste]. C'est en essayant de faire des choses qui ne plaisent pas au premier abord que l'on découvre des merveilles.

Le ton de ces rapports semblerait normatif aujourd'hui. Mais il montre s'il était besoin, le sens d'une mission de service public dont l'évidence et la lisibilité étaient un soutien puissant à l'action des agents d'Etat chargés de la mettre en oeuvre. Dans le même rapport de Charles Antonetti, on peut lire parmi les sept critères choisis pour apprécier le

²¹ Christiane Faure. Entretien avec l'auteur. Non-enregistré. Juillet 1994.

comportement et la compétence des stagiaires, ce septième et dernier critère, dans une grille à double entrée : "*Sens de la Beauté*" !²²

La direction de l'éducation populaire et des mouvements de jeunesse a un but : moderniser les mentalités, et une urgence : détecter les cadres possibles de cette modernisation, l'élite pédagogique de la nation.

Le projet est véritablement un projet de transformation des mentalités, d'affinement de la sensibilité, de complexification des jugements, s'appliquant à des relais éducatifs tels que les instituteurs ou des animateurs des mouvements de jeunesse. La notion "d'éducation au sensible" chère au ministère de la culture de 1994, mais que ce dernier cherche hors de la relation didactique, dans une rencontre solitaire de l'oeuvre d'art, est ici formulée sans l'ombre d'une ambiguïté.

Ainsi qu'on peut le voir sur la fiche d'appréciations provisoires, l'ensemble des stagiaires présente peu d'aptitudes à l'activité de moniteur culturel, à l'exception d'un garçon assez doué, Martial B. Seul Martial B. peut faire un bon moniteur de jeu, chant et danse, à condition toutefois d'être repris et éduqué pendant une période beaucoup plus longue. (...) Ma culture du monde ajiste me permet d'affirmer que le recrutement fait avec plus de discernement aurait pu grouper des individus beaucoup plus brillants.

2. Affiner les jugements et les mentalités

Ce que nous avons dit plus haut sur la mission éducative de cette administration, entendue au sens d'un projet public de modification des comportements sociaux, ou collectifs, beaucoup plus que d'instruction, rejoint ici la volonté de cultiver entendue comme un affinement et une complexification des jugements, des valeurs et des goûts, et se trouve illustrée dans ce rapport de trois pages, l'un des nombreux rapports que chaque instructeur transmet à son administration après un stage d'une semaine avec un mouvement de jeunesse, et que l'on trouve en abondance dans les archives :

Désirs des stagiaires :

Les quelques critiques contre le "fignolage" et la "délicatesse" s'appuyant sur le fait que la culture populaire s'adresse uniquement aux jeunes ouvriers sont les manifestations d'un étrange besoin de rudesse qui s'est manifesté chez quelques stagiaires. Est-il besoin de souligner que la culture populaire de toutes façons ne s'adresse pas uniquement aux jeunes ouvriers ? Et que si cela était, les jeunes ouvriers ne sont pas nécessairement des "gars à la voix rude" ? Au contraire, il peut se trouver précisément en eux une délicatesse qu'on chercherait vainement ailleurs.

Le but principal de la culture étant en tous cas d'affirmer l'être humain, cette culture s'oppose radicalement aux préjugés selon lesquels une fille est méprisante si elle porte en camping une robe à fleurs, ou qu'un garçon est efféminé s'il ne mange pas avec ses doigts, la puissance et la virilité étant sans doute incompatibles avec la délicatesse.

Les critiques visent surtout quelques chansons infiniment jolies proposées par TANCHON, mais que certains stagiaires n'ont pas jugées suffisamment "dynamiques". Il semble que pour qu'une chanson soit jugée "dynamique" il faille surtout qu'elle soit violente dans son fond. Cette conception est

²²Document reproduit en annexe du rapport déposé à l'INJEP

radicalement fausse, le dynamisme n'étant pas dans le fond mais dans la forme de l'oeuvre d'art. La beauté seule est dynamique. Je m'excuse d'exprimer de telles évidences.

(...)

La culture Ajiste, à mon sens doit porter principalement sur les points exposés dans le paragraphe précédent. L'Ajisme est en train de se scléroser et de s'encombrer d'apriorismes qui présentent tous les défauts des préjugés dits bourgeois.²³

(...). Si l'Ajisme veut être une école de vie, il doit baser les comportements individuels sur les nécessités de la vie en collectivité. (...)

Il s'agit bien d'un double projet d'affinement des jugements individuels et de modification des comportements collectifs, matrice des stages de réalisation à venir qui verront le jour en 1946, et qui sont annoncés dans leur forme dès 1945 par cette critique de la formule du stage en une semaine :

La durée du stage est très nettement insuffisante. Elle ne permet qu'une vue panoramique des différents aspects de la culture.

3. L'invention des stages de réalisation

Hubert Gignoux, Henri Cordreaux, Jean Rouvet :
Bataille de la Marne, d'André Obey,
Le premier stage de réalisation.

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 nommés en septembre 1945.

A partir de septembre 1945, on a commencé à travailler avec des 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 monter "Bataille de la Marne" d'André Obey. On est arrivés au Centre Educatif 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 Chombard de Lauwe et 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 choryphée est prépondérant. Il y a des personnages qui viennent par la 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

²³Document reproduit en annexe du rapport déposé à l'INJEP. C'est nous qui soulignons.

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. A partir de là, on a commencé 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 Barrault, etc.

Voilà les structures qui ont été mises en place lors d'une réunion des instructeurs sous la direction de Mlle 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 l'on fasse avec vous". On l'a fait. Et c'est ce projet qui a continué pratiquement jusqu'à maintenant.

Le premier stage de réalisation a donc lieu entre le 15 juillet et le 10 août 1946, au centre éducatif de CLERLANDE près de Riom. A cette date, les stages d'information (une semaine) fonctionnent à plein, dans toute la France, et depuis avant la libération. Les archives présentent des rapports fournis, centre par centre, de ces sessions où les mouvements de jeunesse viennent se sensibiliser à un thème ou une technique.

Mais Gignoux tente plus. Il lance des invitations à sacrifier un mois de vacance complet, a quelques stagiaires repérés dans les stages d'information. Le 15 juillet, à Clerlande, le résultat est là. La formule du stage de Clerlande va rester, s'imposer comme un modèle pour de nombreuses années. Avec quelques améliorations, le stage de Clerlande va rester le prototype du stage de réalisation de ces années d'avant la télévision :

- des exercices de technicité le matin (diction, gestuelle, acrobatie, gymnastique, chant, mime...)

- des répétitions de la pièce l'après-midi

- des exercices de culture générale le soir (lectures, auditions, débats...).

Le tout dans un univers clos où les relations dans le groupe deviennent un enjeu pédagogique de première importance, et où la totalité des stagiaires est affectée à la totalité des tâches (costumes, régie, dramaturgie, mise en scène).

La formule se perfectionnera notamment en s'expatriant des centres éducatifs pour investir un lieu à chaque fois original, apportant la dimension supplémentaire du rapport

à une population locale. (Le premier geste des stages est d'aller rendre un hommage aux morts du village, au monument dressé pour cet usage).²⁴

Le public des stages de ces années restera majoritairement un public d'éducateurs : instituteurs, cadres des mouvements d'éducation populaire, etc.

"La Bataille de la Marne" est composé de :

- Anne marie DEBATTE,	institutrice attachée à l'inspection principale de l'enseignement technique à LILLE
Monique THIRY	Monitrice d'enseignement ménager à LILLE
Cécile VERLEY	Guide de France à LILLE
Véronique MAZELIER	Guide de France à LILLE
Antoinette LHUMEAU	Etudiante en Médecine à PARIS
Arlette JOUASSET	F.F.E. Monitrice d'éducation physique à Paris
Anne Marie CHEVANT	Organiste à BRIOUDE
Simone PIGUET	Institutrice d'art dramatique attachée à l'inspection principale de mouvements de jeunesse et d'éducation populaire de DIJON
Geneviève BAILLAC	Institutrice d'art dramatique attachée à l'inspection principale de mouvements de jeunesse et d'éducation populaire d'ALGER
René TIRARD	Instituteur à CHAVILLE
Edouard VENTURA	Instituteur à Alfortville
Jean JACOB	Instituteur à Lons-le-Saunier
Roger DECHAUD	Instituteur à CHAMBEREY (Corrèze)
Georges VIALLE	Instituteur à CHAMBEREY (Corrèze)
Georges ROBERT	
D'ESHOUGES	Instituteur à ORAN (Futur instructeur Art Dramatique)
André FENOUILLET	Sous lieutenant d'aviation à CAZAUX
Etienne TILLIE	Etudiant à AMIENS
Jacques MARCHAND	Etudiant à AMIENS
Charles THERON	Etudiant en médecine à BESANCON

L'emploi du temps du stage est le suivant :

8H30 à 11 Heures : Education physique, puis exercices de pose de voix, chant, étude des chants inclus dans la Bataille de la Marne, travail de mélodies polyphoniques du 16ème siècle et de Negro spirituals. Ensuite exercices de mimique et d'expression vocale, individuels et collectifs les uns axés sur le spectacle en cours (marches, évolutions de combats, cris, appels, plaintes, acclamations, rumeurs), d'autres les plus nombreux, effectués en vue de la formation dramatique générale des stagiaires (mimes corporels, improvisations, lectures de poèmes, interprétations de scènes du répertoire classique.)

²⁴"...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. Michel Philippe, entretien avec l'auteur.

De 15 Heures à 18H45 : Répétitions de La bataille de la Marne en présence de tous les stagiaires qu'ils eussent ou non à paraître dans les scènes répétées. Vingt répétitions ont eu lieu ainsi dans une vaste salle de conférence, (...) ainsi que deux répétitions en plein-air.

20 heures 45 à 22 heures 30. Veillée. Les veillées se proposaient de fournir aux stagiaires dans une ambiance plus libre que celle des exercices et des répétitions un complément de formation culturelle.

Leur programme a compris :

des lectures de pièces :

Phèdre de RACINE

Le jeu de l'amour et du hasard, de MARIVAUX

Le baladin du monde occidental de SYNGE,

La vie est un songe de CALDERON,

Le canard sauvage d'IBSEN,

Eurydice d'ANOUILH.

Des lectures de contes et nouvelles choisies chez EDGAR POE, O'HENRY, KAFKA, SAINT EXUPERY

- Des auditions classiques de disques. des soirées entières ont pu être consacrées à MOZART, BEETHOVEN, WAGNER, COUPERIN, BACH, RAVEL, HONEGGER, le JAZZ et les NEGRO SPIRITUALS.

- Des échanges de vues sur ANOUILH, LE THEATRE ENTRE LES DEUX GUERRES, L'AVENIR DU THEATRE, LE METIER D'INSTITUTEUR, et sur chacune des lectures ou audition.

Spectacle ou présentation de travail ? La question de la représentation pose d'emblée à ce processus de formation aux ambitions multiples, l'ensemble des problèmes qui seront repérés et conceptualisés dans les stages suivants.

Les instructeurs s'étaient d'abord proposé de donner une représentation unique dans le parc du centre éducatif devant les habitants de CLERLANDE et des villages voisins. Mais Monsieur COUSSERAND inspecteur principal des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire à Clermont-Ferrand a manifesté le voeu que l'effort des stagiaires soit couronné par une représentation plus ouverte et dont l'effet pût aider plus largement au rayonnement de la culture populaire. Les journées du souvenir de Compiègne ont procuré l'occasion souhaitée et la délégation régionale de Tourisme et Travail a bien voulu se charger de toute l'organisation matérielle du spectacle. Grâce à ses obligeantes interventions, la représentation a pu avoir lieu au jardin des plantes de Clermont le soir du 10 août.

(suit un descriptif du dispositif scénique. Plateau 10 * 10 avec cinq escaliers. Pas de décors hors les arbres du jardin des plantes.

Le public, grossi des jeunes adhérents de Tourisme et Travail s'est montré fort satisfait. Au point de vue des instructeurs responsables du spectacle la représentation a été excellente dans les scènes d'ensemble ou les évolutions de groupe qui se mêlaient à des accompagnements sonores assez complexes. Certaines exhibitions individuelles ont été partiellement satisfaisantes, d'autres un peu moins sûres? C'est aussi bien, lorsqu'il est seul en scène, aux prises avec un texte qu'il doit mettre en valeur, en face d'un public dont il est tenu de

*soutenir l'attention, que l'amateur est le plus défavorisé par ses faiblesses techniques.*²⁵

4. Le bilan et les perspectives

Avec une grande lucidité, dans le rapport de stage qu'il remet à administration à l'issue de ce premier stage de réalisation, Henri Cordreaux inventorie l'ensemble des contradictions, des écueils et des postures pédagogiques qui président à cette tentative de mettre en place un dispositif qui réponde à une mission de "culture populaire". La voie est étroite entre un amateurisme complaisant, un esthétisme qui "trahirait les buts de la culture populaire" et un professionnalisme hors de propos. Elle suppose vigilance, compétence et clarté d'objectifs.

Cette expérience comportait un risque grave : accorder un intérêt trop exclusif à la préparation du spectacle, orienter le travail en fonction de sa seule représentation, négliger la formation en profondeur pour se livrer à un "dressage " superficiel qui assurerait le succès, bref, considérer les stagiaires comme des acteurs, les inciter à oublier que l'art dramatique dans le cadre de la culture populaire n'est pas une fin en soi mais un moyen.

Certes la représentation avait son importance ; instrument de propagande, sa force de démonstration dépendait de sa qualité artistique. D'autre part elle devait intervenir comme mise à l'épreuve et sanction d'un effort : outre qu'il n'était pas inutile de livrer les stagiaires à eux-mêmes en présence du public, de les amener à affronter leur timidité, à prendre des initiatives que leurs propres erreurs pourraient rendre nécessaires, à s'imposer la discipline de la scène et des coulisses, il était indispensable que les activités du stage connussent un achèvement, soient closes par une manifestation ayant valeur de témoignage. En règle générale, il est sans doute difficile de demander à des amateurs un effort de longue haleine s'ils ne sont pas soutenus par l'espoir, d'ailleurs légitime, d'aboutir à une représentation.

Il s'est trouvé que le spectacle donné à l'issue du séjours à Clerlande a été bon ; la preuve a pu être donnée qu'il était possible d'atteindre, dans les conditions de l'expérience choisie, un résultat artistique, digne de tous les publics. Mais les stagiaires ont été fréquemment invités à se convaincre que le bénéfice essentiel du stage résidait en dernière analyse dans l'enrichissement humain complet, que chacun d'eux pourrait obtenir en acceptant toutes les disciplines techniques et morales d'une activité menée en commun. L'emploi du temps lui-même était assez éloquent qui ne consacrait qu'aux répétitions proprement dites qu'une moitié à peine des rubriques, chaque matin, les exercices et la technique, chaque soir, les veillées, replaçant la préparation de la Bataille de la Marne dans sa véritable perspective.

A l'occasion des veillées pourtant, un nouveau danger pouvait surgir, c'était, par souci de ne présenter que des oeuvres littéraires ou musicales de haute qualité, capables en principe d'élargir les horizons, de verser dans l'esthétisme, de transformer le stage en cénacle, et de trahir par conséquent les exigences de la culture populaire. En l'occurrence, des oeuvres assez difficiles ont figuré au programme des veillées (pour répondre d'ailleurs à la demande d'un auditoire

²⁵Rapport du stage de Clerlande, par Henri Cordreaux. Document reproduit en annexe du rapport déposé à l'INJEP.

sinon averti, du moins curieux) mais jamais elles n'ont fait l'objet d'un examen critique prémédité, elles agissaient avant tout comme autant de chocs qui éveillaient les esprits et nourrissaient les conversations. Elles ont beaucoup fait sans qu'il y paraisse pour la qualité de l'ambiance du stage.

En définitive le profit le plus réel que les stagiaires ont pu tirer de leur séjours à Clerlande, ils l'ont acquis en se pliant à la discipline d'un effort prolongé où chacun détenait sa part de responsabilité.

Les premières répétitions d'une pièce, ils s'en sont aperçus, sont toujours agréables, la nouveauté séduit, les premières indications des rôles sont plaisantes, le spectacle commence à vivre ; Mais un jour l'enthousiasme du début tombe, ce n'est plus un jeu, c'est un travail, il faut répéter cent fois les mêmes gestes, les mêmes mots, les effets de surprise s'usent, tout devient lassant. Avoir surmonté cette épreuve, et obtenir en récompense un résultat vraiment solide, voilà ce qui a pu être profondément éducatif et riche d'un enseignement dont les leçons ne profitèrent pas seulement à l'activité dramatique mais encore à toutes les activités de la vie.

Voilà en particulier ce que n'apportent pas les stages brefs dits "d'information" où l'on se borne, au contraire, à aborder superficiellement toutes les questions sans en creuser aucune, où se limitant à l'amusement des premiers contacts, sans jamais affronter la lassitude qu'apporte une application soutenue on tend à former des militants d'éducation populaire qui ne seront que des "amateurs" au mauvais sens de ce terme.

En conséquence, et pour ce qui concerne spécialement l'art dramatique dans le cadre de la direction des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire, il est permis d'envisager le programme d'actions suivant :

- Maintenir les stages dits "d'information" mais en spécifiant explicitement les limites de leur portée éducative et en les utilisant surtout comme moyens de dépister des individualités qui mériteront par la suite de recevoir une formation complète.*
- Extension des stages du type CLERLANDE qui ont l'avantage de répondre à la fois et pleinement aux nécessités de l'éducation et à celles du rayonnement culturel²⁶.*

Il est même possible de prévoir dès maintenant l'organisation d'équipes nationales de démonstration, formés d'éléments recrutés de toutes les régions de la France et rassemblés une fois par an pour une période indéterminée. Ces équipes présenteraient trois avantages principaux :

- Leurs membres après chaque dislocation étendraient leur influence sur l'ensemble du territoire. Des représentants des troupes 'amateurs locales y seraient inscrits et feraient bénéficier lesdites troupes de leur progrès. D'où une action puissante sur le théâtre amateur, dont il est pratiquement impossible de visiter sur place, un par un, tous les regroupements. En ce qui concerne les instituteurs et l'art dramatique à l'école, les mêmes bénéfices seraient acquis.*
- Leur prestige sur le public et, partant, leur autorité comme agents de rayonnement culturel serait beaucoup plus forts que ceux des troupes locales,*

²⁶c'est nous qui soulignons

dont les membres sont trop connus parfois et trop mêlés à la vie du cru, pour pouvoir conserver une suffisante autorité morale et artistique.

*- Les moyens financiers et matériels qui pourraient leur être accordés seraient concentrés, au lieu d'être éparpillés entre des initiatives multiples dont aucune, en fin de compte, ne reçoit une dotation suffisante.*²⁷

Cette troisième proposition jette les bases de ce qui apparaît comme une responsabilité globale (d'ordre national) de Jeunesse et Sports sur le champ des pratiques amateur.

Il est singulier de remarquer que dès 1946 se pose la question de la concentration des moyens de cette action, justifiée au nom d'une responsabilité d'ordre national, qui dépasse et transcende le simple question de l'aide aux amateurs locaux. C'est le rayonnement culturel du pays qui est en jeu.

On voit que l'intérêt pédagogique de la réalisation-représentation ainsi que ses limites sont parfaitement entrevus à la fin de cette première "expérience".

Les limites sont d'ordre technique, l'intérêt est d'ordre comportemental - éducatif. Le rapport revient à plusieurs reprises sur la vie en groupe, la discipline ; l'effort mené en commun vers la réalisation d'un but. Si les instructeurs considèrent le résultat comme "satisfaisant" du point de vue artistique, ils ne se leurrent jamais sur la direction véritable de ce stage de culture populaire, où "l'art dramatique n'est pas la fin en soi".

La distinction entre les scènes de groupes, le travail de chœur, ou les parties d'acteurs plus individuels, est posée de prime abord. Cette question restera un point de débat et d'enrichissement pendant cinquante ans. Elle rencontrera parmi les CEPJ ses défenseurs et ses détracteurs, elle donnera notamment naissance à une technique particulière : le Livre Vivant, dont l'un des paris est de contourner - voire de résoudre - cette difficulté propre à la discipline : le juste seuil de qualité artistique de la prestation d'acteur en deçà duquel la valeur éducative pose question, et au-delà duquel elle est détournée de son but. Ce débat (interne à la discipline théâtrale) ne sera jamais réglé. Pour les tenants de la discipline "art dramatique", le Livre Vivant apparaîtra parfois comme une réduction de la pratique théâtrale, et pour les tenants du Livre Vivant, l'art dramatique rarement servi à son juste niveau dans les stages de réalisation restera comme une discipline trop exigeante dans le cadre des dispositifs de Jeunesse et Sports.

Ce débat qui consiste simplement à ajuster en permanence la présence et la pertinence d'une pratique artistique dans une démarche d'éducation populaire, trouvera dans les années quatre-vingt des modalités de résolutions dessinant la modernité des stages de réalisation aujourd'hui.

B. ASSURER LE RAYONNEMENT CULTUREL

On l'a vu, deux responsabilités majeures de l'Etat sont posées : améliorer la pédagogie, et assurer le rayonnement culturel. Pour marier ces deux impératifs, dont il ne semble pas alors qu'ils soient inconciliables, le champ des pratiques amateurs apparaît d'emblée comme un terrain naturel de cette mission de service public.

1. Pratique amateur et culture populaire

²⁷c'est nous qui soulignons.

Dans le rapport d'inspection du stage de réalisation de l'année suivante - seconde expérience donc - où Gignoux et Cordreaux montent "Le songe d'une nuit d'été", on peut lire ces deux pages que l'inspecteur a intitulées : "Théâtre amateur et Culture Populaire"

Le deuxième concours des jeunes compagnies vient de mettre en lumière l'activité d'un certain nombre de troupes amateurs, Théophiliens et Théâtre Antique de la Sorbonne. L'attention de la critique ne se distraira plus désormais de cet aspect de la vie théâtrale et les amateurs, conscients du crédit qu'on leur accorde, s'apprêtent à redoubler d'efforts. Il importe que leur élan ne fléchisse, ni ne dévie.

On sait que la direction des mouvements de Jeunesse et d'Education populaire au ministère de l'Education nationale à qui incombe dans ce domaine une tâche de soutien et de coordination, dispose de moyens trop réduits sans doute pour la remplir simultanément sur l'ensemble du territoire, mais déjà efficaces : corps d'instructeurs-inspecteurs, metteurs en scène, centre d'hébergement et de travail, subventions.

Désirant avant tout collaborer à l'oeuvre de décentralisation entreprise par la Direction générale des Arts et Lettres, c'est sur quelques secteurs choisis de la province qu'elle a fait et continuera à faire porter l'essentiel de son action. Parmi ses premières initiatives, il en est une sur laquelle elle fonde un plus sérieux espoir.

L'été dernier deux instructeurs, Henri Cordreaux et Hubert Gignoux avaient réuni pendant un mois au Centre de Clerlande, en Limagne, une vingtaine d'instituteurs, d'étudiants et d'officiers, responsables de troupes d'amateurs. Ils avaient monté et présenté avec eux la "Bataille de la Marne" d'André Obey. Encouragés par le succès, ils ont tenu à poursuivre l'expérience. Cette année, dans le même lieu, ils ont regroupé leurs meilleurs élèves en leur adjoignant des éléments nouveaux, dix-huit stagiaires en tout venant de Lille, de Laval, de Lons le Saulnier, de Châlons, de Dijon, de Besançon, de Paris, d'Alger, d'Oran, de Bruxelles et d'Anvers (deux délégués du Théâtre national de Belgique)- Le 15 Août au soir, dans le parc du château, ils ont offert, "Le songe d'une nuit d'été" dans l'adaptation d'Henri Gheers à près de mille spectateurs venus de villages voisins et transportés depuis Riom et Clermont par les soins de Tourisme et Travail.

Accueil chaleureux, réussite complète. Mais la préparation de ce spectacle n'était que l'un des objectifs de ce stage. L'originalité et la valeur de l'entreprise résidaient dans le travail technique proprement dit. Les répétitions du "Songe d'une nuit d'été" n'occupaient dans l'emploi du temps que les après-midi et c'est au cours des matinées et des soirées que le bénéfice culturel le plus important fut acquis. Chaque matin des exercices de mimique, d'élocution, de chant, l'étude de scène de Molière, de Musset, d'auteurs contemporains ont familiarisé les élèves avec les divers problèmes de l'interprétation ; il en est sorti de proche en proche, l'exemple d'une méthode de formation des comédiens amateurs - chaque soir à la veillée des lectures, des auditions musicales, des débats ont permis des explorations littéraires et artistiques extrêmement fécondes car elles donnaient aux activités de la journée leur véritable sens : "Les trois soeurs", "Chacun sa vérité", "L'annonce faite à Marie", "Célimare le bien aimé", "Orphée" de Cocteau, "Oedipe" de Gide, "Noces de Sang", "Huis clos", "Médée", des romans comme "Les jours de notre mort" et la "Peste", "Pelléas et

Mélisande" in extenso, deux concertos de Beethoven, du Mozart, du Bach, du Ravel, "La danse des morts" d'Honneger, "Petrouchka"....ont figuré au programme.

On voit que ces trois phases du travail composaient un ensemble où chaque élément était éclairé par les reflets des deux autres. Et cela est si vrai que lorsqu'ils font le bilan de leur stage, Cordreaux et Gignoux attribuent la qualité du spectacle autant à celle des veillées, qu'à celle des répétitions.

Est-il besoin d'énumérer les effets probables d'une action menée dans cet esprit, sous cette forme ? Outre qu'il y a là, un moyen économique et particulièrement convaincant (paysans et ouvriers sont fort sensibles à l'intention que manifestent à leur égard les instituteurs, les étudiants qui jouent) ; quelle occasion de rapprochement, d'ailleurs pour les uns et pour les autres de faire pénétrer un théâtre digne de ce nom dans les milieux populaires, les stagiaires retournent dans leurs ports d'attache munis d'un bagage précieux. Non seulement, ils sont armés pour y prendre la tête du mouvement amateur mais encore pour défendre la cause du théâtre en général. A leur tour ils peuvent rayonner, créant ainsi des centres de curiosité et de goût sur lesquels les bonnes tournées professionnelles auront profit à s'appuyer

Il faut donc que les instructeurs des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire développent et achèvent ce qu'ils ont commencé. Ils s'y préparent mais au sein d'une nouvelle campagne, ils souhaitent que des auteurs, des metteurs en scène, des critiques parisiens les aident de leur sympathie, voire de leur concours. La tâche est énorme, sa difficulté et sa grandeur viennent de ce qu'elle doit satisfaire conjointement à de hautes exigences sociales et artistiques.

"Prendre la tête du mouvement amateur mais encore défendre la cause du théâtre en général"... "Satisfaire également à de hautes exigences sociales et artistiques... Dans le lyrisme et l'enthousiasme des premières années, Jeunesse et sports dessine les contours de sa mission. Cette mission ne semble alors avoir d'autres limites que celles de l'invention, d'autres obstacles, que les compétences attachées aux initiatives.

2. La rénovation de l'art dramatique.

"Dans un château fantôme naît le théâtre de demain."

Dans la brochure de présentation du stage de réalisation de Charles Antonetti dix ans plus tard en 1959, au cours duquel est monté LE REVIZOR de Gogol, on peut lire ceci :

Que fait-on dans ces stages ?

Il s'agit d'acquérir des techniques. Il ne s'agit pas à aucun moment de jouer "sur son tempérament" et dans la facilité. Nous pensons que la vertu culturelle du théâtre, si elle existe, réside dans l'apprentissage au métier théâtral. Il s'agit d'apprendre pour retransmettre.

On voit combien la difficulté peut sembler grande aujourd'hui, de persuader une administration qui s'en est éloignée, que sa responsabilité pédagogique passe éventuellement par une responsabilité de transmission du métier théâtral.

Ce que les instructeurs ont trouvé et prouvé, c'est que l'on ne peut pas tricher avec la technique artistique. En d'autres termes, que c'est de la qualité artistique sans concession du projet, que découle *in fine* l'acte pédagogique.

Mais la frontière est imprécise entre ce qui sert la pédagogie et ce qui sert le théâtre. Cette imprécision deviendra-t-elle peu à peu insupportable aux politiques qui se succéderont à la tête de l'administration de la Jeunesse et des Sports, de moins en moins enclins à se substituer à une tâche qui semble naturellement incomber à un autre ministère, apparu depuis 1959 ?

Quand le journaliste de "soir-express" Jean Gabriel, à propos du stage de réalisation de Terrenoire en 1949 ("Fuente Ovejuna", Lope de Vega, Henri Cordreaux) titre : *"Dans un château fantôme naît le théâtre de demain"*, ou quand le journaliste de Paris-Normandie écrit de son côté, en 1959 à propos du stage d'Antonetti : *"[cette représentation] nous fait sentir combien le théâtre nous manque dans nos petites villes de province"*, on mesure combien ce ministère a servi la question théâtrale, et ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui "l'équipement culturel du territoire", mais on mesure également la difficulté de réconcilier aujourd'hui une administration avec sa propre histoire, c'est-à-dire avec sa propre mission. Quand à propos du même stage, on peut lire dans "Louvier-éclair" : *"Quelle est la limite entre le théâtre d'amateurs et le théâtre professionnel ? Telle est la question que l'on se pose après une telle représentation ?"* Telle est peut-être la question que l'on doit se poser - ajouterons-nous - pour juger de la qualité d'un stage de réalisation.

Et le journaliste d'ajouter : *" Tant que des professionnels comme Monsieur Charles Antonetti s'occuperont de diriger des stages comme celui qui se tient en ce moment à Louviers, le théâtre ne mourra pas"*²⁸

Le théâtre n'est pas mort en effet, si l'on en croit la multiplication par quatre des crédits affectés à cette discipline par le ministère de la culture entre 1981 et 1989, mais on peut sérieusement s'interroger sur la pertinence sociale du résultat obtenu.

Ce qu'il est important de comprendre, c'est qu'en servant le théâtre, Jeunesse et Sports servait (sert) autre chose que le théâtre. Lorsque Gabriel Monnet, passé avec le succès que l'on sait du côté de l'institution culturelle déclare aujourd'hui : "Si c'était à refaire, je recommencerais tout à partir des amateurs"²⁹ il signale combien la question artistique ne saurait se satisfaire d'elle même, mais se met en question dans son rapport à une population et non à un public, ce qu'un autre journaliste, Pierre Delatere, dans la Dépêche du 29 août 1949 résume par ce titre : "Lope de Vega au service de l'éducation populaire" !

"Je suis persuadé - écrit le maire de Pézenas au sous-directeur de la Jeunesse et de l'Education Populaire en 1959 - que ce stage a été particulièrement profitable pour la diffusion et la compréhension de l'art théâtral non seulement aux stagiaires eux-mêmes mais aussi aux jeunes gens de Pézenas et des environs qui se sont joints à eux, et à une grande partie de la population qui a suivi leurs travaux avec un intérêt non-dissimulé."

Cette immersion dans une population de l'acte théâtral en train de s'élaborer est probablement ce qui différencie de façon radicale le travail de Jeunesse et Sports du travail mené dans cinq centres Dramatiques à la même époque par la direction des Arts et Lettres, puis dans les Maisons de la Culture après 1959.

²⁸(J.M. Brugalières. Louviers éclair. 22/08/59)

²⁹Gabriel Monnet. Entretien avec l'auteur

On peut lire dans La dépêche du 30 juillet 1959, à propos d'un stage de réalisation à Cordes (Jean Lagénie, Raymond Paquet, Claude Duneton) :

"Une fois de plus la municipalité et le syndicat d'initiative ont obtenu du haut commissariat à la Jeunesse que fonctionne à Cordes au mois d'août un stage national d'art dramatique. Les stages nationaux ! qui ne s'en souvient ! 1953 : les stagiaires de monsieur Crocq jouent l'Alcade de Zalaméa devant la porte de la Jane, Isabelle clamant sa honte devant un décor dont la rudesse s'accordait à sa douleur..."

Le rapport de stage de Jean Lagénie, instructeur, est lui rédigé en ces termes :

Cette pièce nous a semblé convenir particulièrement à l'atmosphère qui se dégage de cette petite ville à la fois austère et séduisante (...) ce décor naturel appelait une présentation à la fois rude et dépouillée. (...) En dehors du travail fait sur la pièce, les cours techniques et d'éducation vocale et corporelle et les exercices d'improvisation ont été montés avec le maximum de régularité durant le stage. C'est en effet pour moi un objectif impérieux que d'arriver à donner une formation de base aussi solide que possible à ceux qui ont ou auront à développer une éducation théâtrale. Le problème d'école de formation et d'information me semble s'imposer de plus en plus. Il reste encore beaucoup à faire et trop de groupes osent aborder de grandes oeuvres sans en avoir abordé l'esprit et le style, et sans s'être préoccupés d'assurer à leurs interprètes un minimum de connaissances techniques/ En somme, le progrès fait quant au choix du répertoire n'est pas compensé par un progrès correspondant du travail de mise en scène et d'interprétation.

(...)

Je signale l'accueil sympathique que le stage a reçu. Il faut rendre hommage au désir de spectacle qui émane de cette population et de ses représentants.

(...)

Enfin je suis heureux de rendre hommage une fois de plus à tous mes collaborateurs, aussi bien qu'au bon esprit qui a régné dans ce stage où s'est accompli un travail sérieux avec discipline et joie.

Pour Jean Lagénie, le travail avec les "amateurs" doit être exigeant pour en corriger les défauts, afin que ce soit le théâtre dans son ensemble qui puisse évoluer :

Le vocable "art dramatique" couvre trop souvent des représentations ou le cabotinisme fleurit et s'épanouit à l'aise. Sous la direction d'instructeurs spécialisés, nettement hostiles à cet esprit, se développe une école nouvelle qui réconciliera le public avec le vrai théâtre, celui où s'exprime le jeu naturel des sentiments.

Voie pieux ou optimisme sincère, c'est à Jeunesse et Sports que cette "école nouvelle qui réconciliera le public avec le vrai théâtre" tente de s'élaborer dans cet âge d'or des instructeurs.

3. Les amateurs orphelins de la culture

La question des amateurs est l'une des pierres d'achoppement du tout nouveau ministère des affaires culturelles. La liaison professionnels/amateurs, la collaboration avec Jeunesse et Sports³⁰ est l'objectif. L'enrichissement des pratiques amateurs vers les formes les plus exigeantes de l'art, sont les premières préoccupations du ministère de la rue de Valois. En trois ans de 1959 à 1961, de Gaëtan Picon à Pierre Moinot, puis finalement à Emile Jean Biasini, cette question est peu à peu altérée, puis purement et simplement abandonnée. En trois ans à peine, les amateurs sont devenus le repoussoir de la rue de Valois, et Jeunesse et Sports l'administration concurrente. L'éducation populaire devient le contre-projet absolu. Le ministère des affaires culturelles entend inventer une méthode totalement originale et en faire la démonstration dans ses Maisons de la Culture³¹. Dès 1962, plus aucune espèce de collaboration n'est envisageable. La qualification des amateurs est renvoyée à la seule responsabilité du haut commissariat à la jeunesse et aux sports, mais une frontière désormais étanche les isole de l'action professionnelle. Ceci est une situation nouvelle à laquelle les instructeurs ne sont pas préparés, et que personne n'avait prévue. Tous en effet appelaient de leur vœux une administration indépendante de la culture avec laquelle ils pourraient engager une évidente et naturelle collaboration. Le rêve tourne au cauchemar.

Avec les années soixante, la seconde génération d'instructeurs, devenus bientôt Conseillers Techniques et Pédagogiques, va devoir considérer un objet de travail singulièrement refermé sur lui-même, enkysté par sa séparation radicale avec les pratiques professionnelles. L'idée d'une complémentarité des deux ministères s'épuise faute d'occasions de travailler cette complémentarité. Si Jeunesse et Sports a tendu à devenir un ministère des "amateurs" enfermés dans l'amateurisme, après la création du ministère des affaires culturelles, il s'agit d'une situation qui lui a été imposée.

Un certain nombre de CTP comme Michel Philippe, vont alors tenter de développer des stratégies et des méthodes propres aux amateurs.

Il y a là une rupture par rapport à la génération des instructeurs tels que Charles Antonetti, Crocq ou Cordreaux, et l'amorce d'une spécialisation de l'intervention de Jeunesse et Sports où la question des publics ou des populations prend le pas sur la finalité artistique, c'est-à-dire sur la rénovation de l'art dramatique en tant que tel. Des stratégies d'animation se précisent, telles le "Livre vivant", ou encore "Chemins nouveaux" un peu plus tard dans les années soixante-dix quand la valorisation du patrimoine local fait son apparition comme problématique.

Jean Nazet et moi avions la volonté et la passion de tenter de modifier les répertoires des multiples troupes d'amateurs de milieu rural, et ce fut le point de départ du Livre Vivant : nous trouvions 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

³⁰Il est question un temps que les instructeurs d'éducation populaire soient nommés conjointement par Jeunesse et Sports et par la Culture.

³¹Voir l'Etude de Philippe Urfalino sur les Maisons de la culture, à paraître à la Documentation Française courant 1996. Titre provisoire : "travaux sur l'Etat esthétique".

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, réalisant des spectacles avec les Foyers Ruraux, les écoles ménagères agricoles, ou dans des petites villes, et c'était toujours "une atmosphère" plus qu'un spectacle. Parallèlement, j'ai collaboré à la revue Éducation et théâtre. J'y ai fait connaître le travail du dramaturge et metteur en scène russe, Nicolai Evreïnoff, auteur du "Théâtre dans la vie" (1908 !), et chantre de cette théâtralité que Jean Nazet nous donnait comme "clef de l'expression collective", nécessairement "dédoublé acteur-spectateur".

*Puis nous avons créé Education et vie rurale qui était notre revue d'expression d'un nouveau théâtre, plus global, oui, d'animation globale et interdisciplinaire. C'est devenu le Livre vivant au bout de quelques années ; cela s'appelait d'abord "montages dramatiques" **Erreur ! Signet non défini.**, et j'ai trouvé que **Erreur ! Signet non défini.** "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.*

Tout partait du livre pour revenir au livre. Quarante et quelques années plus tard, bien des observateurs du livre vivant ne savent toujours pas s'il s'agit de théâtre ou non. Le temps du récit, il est vrai n'est pas le temps du théâtre. Pour moi, c'est ma "théâtralité", c'est le véritable théâtre populaire, et c'est une aventure sociale et culturelle d'une infinie richesse, toujours renouvelée dans ses thèmes et dans sa forme ; de la fresque épique à la projection dramatique la plus dépouillée d'un texte qui se fait verbe.

*Cette méthode a été mise au point dans les stages de la Jeunesse et des sports, (stages d'initiation puis de réalisation). Aujourd'hui je suis encore plus assuré de sa valeur culturelle, d'abord au niveau du répertoire ; les trois quarts des troupes amateurs au moins, même en milieu urbain ou universitaire, ne sont pas capables de tenir le coup dans les grands textes de théâtre, elles n'en ont pas les moyens matériels, elles ne prennent guère le temps d'une formation technique suffisante.*³²

On retrouve ici un point commun à tous les stages de réalisation de la jeunesse et des sports à partir des années soixante : ce ministère se donne les moyens d'inventer des opérations culturelles concernantes, appuyées sur une réalité locale ou sociale. Il ne "plaque" généralement pas une proposition artistique déconnectée de la réalité sociale où elle est amenée à se réaliser. Il est en général à contresens des amateurs locaux en cela. Ainsi lorsque Michel Simon évoque ses premiers stages de réalisation en tant que CTP "Images et son" :

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 Moselli 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

³²Michel Philippe. CEPJ Livre vivant. Entretien avec l'auteur.

*quand les choses ne fonctionnaient pas. (...) 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...*³³

Dès lors que le terrain d'intervention de ce ministère se dessine comme étant celui des pratiques artistiques par une population non-spécialisée, en vue de modernisation, d'expression, de fabrication de cadres, etc., deux travers guettent en permanence le projet de culture populaire, nous l'avons signalé : le bricolage d'un côté, et l'esthétisme élitaire de l'autre. La voie est étroite. L'intérêt du travail avec les amateurs, et la différence entre un projet d'éducation populaire et un projet de formation esthétique dans le domaine des beaux-arts est sensible dans un rapport de stage d'information de Pierre Hussenot, instructeur spécialisé arts plastiques. Stage de Saint-Cloud du 13 au 25 septembre 1946.

On pouvait déjà lire :

Recrutement des stagiaires :

Alors qu'en juillet nos stagiaires étaient presque tous des amateurs, les résultats ont prouvé qu'ils étaient extrêmement disponibles, d'une sensibilité encore assez fraîche et avaient de grandes possibilités d'invention, d'imagination, et de sens critique, même pour répondre aux problèmes nouveaux que nous leur proposons. Nous avons pensé que, suivis et perfectionnés, ils pourraient rendre de grands services d'animateurs dans leur milieu.

Ce stage de septembre, dit "stage de perfectionnement" et qui s'adressait à des jeunes déjà formés plus ou moins par les écoles officielles de beaux-arts de Paris et de province, nous a mis en contact avec des gens à la sensibilité souvent émoussée, emprisonnés dans des routines ennuyeuses et sans vie, et pour le coup stérilisés dans le domaine de l'invention et de la création.

Comprendre l'identité de Jeunesse et Sports et approcher au plus près la nature du travail et de la mission des CTP/CEPJ impose de faire une distinction subtile entre la notion de pratique et celle de "pratique amateur". Le ministère de la Jeunesse et des Sports, comme ministère de l'éducation populaire, a une responsabilité globale sur le champ de la pratique, entendue au sens global du terme. La question de savoir si cette pratique est amateur, pré-professionnelle, semi-professionnelle, ou professionnelle est inépte. Ce caractère de ministère de la pratique est lapidairement illustrée par cette remarque d'Olivier Philip, directeur du cabinet de Maurice Herzog : "*Quand un jeune - ou un moins jeune - à envie de faire du théâtre au fin fond de la France rurale,, Jeunesse et sports est là pour cela...du théâtre ou autre chose d'ailleurs...du football.*"³⁴

³³Michel Simon. CEPJ Cinéma. Entretien avec l'auteur.

³⁴Entretien avec l'auteur. Olivier Philip, fils d'André Philip le fondateur entre autre de la Fédération Française des MJC, est actuellement président de la Fondation de France après avoir été directeur de Cabinet de Maurice Herzog, puis préfet de Paris.

Olivier Philip signale que Jeunesse et sports couvre tout le champ des pratiques - culturelles ou sportives - et tout le territoire, jusqu'au rural profond.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire trop vite, il n'y a pas nécessairement un effet pléonastique dans l'intitulé : "pratique amateur", mais certainement un effet de réduction. Le travail des CTP/CEPJ est un travail en direction d'une population indifférenciée, non-spécialiste, amenée pour toutes sortes de raisons conjoncturelles qui tiennent au projet d'opération culturelle du CTP/CEPJ, à rencontrer un temps l'acte de pratiquer une technique d'ordre artistique. Le travail avec les amateurs, lui, se réfère déjà à des groupes dotés d'un minimum d'organisation, de démarche et de projet dans l'ordre de l'artistique.

En ce sens, dire que Jeunesse et Sports est le ministère des amateurs est réducteur. Jeunesse et sports est d'abord le ministère de la pratique par une population, par toute une population, d'un certain nombre de techniques, activités, ou disciplines.

Le travail avec une population, ou le travail avec les amateurs semblent ici distincts.

L'éducation populaire, comme projet d'auto-éducation du peuple, (c'est-à-dire d'une transmission de connaissances dans laquelle le destinataire de l'acte éducatif est associé à la définition des contenus légitimes de savoirs transmis) peut prendre la forme des regroupements "amateurs" comme elle peut rester à un niveau d'indistinction ou d'indifférenciation d'individus n'ayant aucun projet construit par rapport à l'outil artistique. Mais il est philosophiquement, historiquement inexact, et politiquement imprudent, d'assimiler totalement "éducation populaire" et "pratiques amateurs". Dans certains cas il peut même y avoir opposition entre les deux.

Pour distinguer le travail des instructeurs de l'ensemble du champ des amateurs, Michel Philippe pour sa part parlera du "jansénisme de l'éducation populaire contre le nombrilisme des amateurs".

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 et j'apprenais le métier de libraire : 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, 1949.

j'avais donc 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 Jéciste³⁵. j'avais été responsable des cadets de la J.E.C. de mon lycée, puis j'ai délaissé la religion et le mouvement J.E.C. 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 et là, 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

³⁵Jeunesses Etudiantes Chrétiennes

d'art dramatique —, je retrouvais là ce que j'avais perdu en tant que militant de Jeunes chrétiens. Je retrouvais pour le théâtre une ascèse, une exigence, un besoin de pureté, de travail simple et profond grâce à ces stages.

Plus tard, au contact des foules rurales dont j'entreprenais l'animation, je perdais tout à fait l'orientation une peu janséniste de mes apprentissages, je perdais de cette modestie peut-être un peu artificielle que l'on m'avait imposée, et je développais sans frein une joie de vivre et de créer des fêtes théâtrales où le public m'importait plus encore que la troupe. Ainsi je devais m'éloigner de plus en plus de ce qu'il est convenu d'appeler le théâtre amateur.

Et j'aimais à me répéter les mots de George Sand : "avant d'être des artistes, tâchons d'être des Hommes".³⁶

"La culture que vous représentez et celle que je sers s'opposent irréductiblement" écrira Charles Antonetti en 1946 à un certain M. Ludolf Child, danseur et animateur de troupe, qui le presse de tisser une collaboration.

Par ailleurs, dans le projet de la direction de la culture populaire, et même quand elle devient direction générale de la Jeunesse et des Sports, il y a indubitablement le projet de faire avancer aussi le théâtre professionnel, son répertoire, ses pratiques. Le travail de formation des jeunes et des amateurs n'en est qu'un levier, une composante, mais le dessein est global : il s'agira de parvenir à la création d'un véritable administration "de la culture", dépassant largement l'esprit des arts et lettres.

En 1956, Robert Bricet dans un article propose que soit créé un ministère des arts³⁷. Cet ouvrage impressionnera Michel Debré qui, trois an plus tard proposera à Malraux d'en assumer le magistère. On sait que Malraux préférera un temps l'idée d'être ministre de la Jeunesse...rien n'est simple !

Dans les semaines qui précèdent la publication des attributions du ministère et de sa mission, trois personnes (Pierre Moinot, Robert Bricet, Christiane Faure) dont deux au moins sont des fonctionnaires de Jeunesse et Sports, échangent activement autour la définition de la mission du ministère des affaires culturelles : "Rendre accessible au plus grand nombre, et d'abord aux Français, les grandes oeuvres de l'humanité, etc."³⁸

La déception, la consternation, et (pour Robert Bricet au moins) le sentiment d'avoir commis une erreur, se feront rapidement jour dans l'esprit de ces initiateurs, quand le capital de savoirs et de pratiques de Jeunesse et Sports, et notamment des instructeurs, sera repoussé par le ministère Malraux (sous l'impulsion notamment d'Emile-Jean Biasini) pour donner place à un projet de séparation culturelle reposant entièrement sur les professionnels.³⁹

Ceci permet de comprendre l'esprit et le projet de la première génération d'instructeurs, celle qui, pendant la quinzaine d'années qui va de la création de la direction de la culture populaire en 1944 à la création du ministère des affaires culturelles en 1959, travaille à la diffusion d'un rayonnement culturel qui n'est pas encore confisqué par des professionnels

³⁶Michel Philippe, entretien avec l'auteur. C'est nous qui soulignons.

³⁷Robert Bricet : "Pour un ministère des arts". IN Les cahiers de la république" (dirigés par Pierre Mendes France).

³⁸Christiane Faure affirme que les trois personnes citées sont à l'origine de cette phrase définissant les attributions du ministère. Pierre Moinot, à l'inverse, dans son livre "Tous comptes faits", affirme quant à lui que Malraux est seul auteur de cette phrase.

³⁹Entretien non enregistré avec Robert Bricet. Christiane Faure prétend que la formulation définitive de la mission du ministère de la culture est sortie de ces conversations. Pierre Moinot au contraire en attribue la rédaction à André Malraux seul.

sous tutelle. Leur travail concerne aussi bien les "amateurs" qui en sont un des leviers, que les enseignants, les étudiants, ou les travailleurs.

Cette période est donc celle d'une grande cohérence, d'une mission globale et bien comprise, qui ne pose pas de problème.

La séparation entre professionnels et "amateurs" n'est pas réhivitoire. Le travail avec les uns participe d'un enrichissement général de la discipline considérée (par exemple le théâtre) et participe globalement à sa rénovation..

Les années qui vont de 1958 à 1968, marquent paradoxalement l'âge d'or du ministère sans qu'aucune relation sérieuse ne soit engagée avec le ministère de la culture pour mettre en oeuvre les conditions d'une véritable démocratisation culturelle.

l'après 1968 éliminera jusqu'à l'auteur et la référence au patrimoine écrit des pratiques théâtrales. 1968 reste l'année de la revendication du pouvoir aux créateurs, revendication brillamment formulée par Roger Planchon, ex-jeune stagiaire de Marly de 1947 !

En revendiquant "tout le pouvoir aux créateurs", la profession culturelle qui dispose des équipements sous tutelle de l'administration Malraux met en place une organisation coordonnée qui occupe tout l'espace disponible sur le terrain de la création.

Il n'est désormais plus légitime pour Jeunesse et sports de s'occuper de ce que l'on appelait jusque là "le rayonnement culturel".

L'après 1968 lui laisse champ libre pour investir pleinement un champ expérimental libéré des contraintes de la diffusion du patrimoine. Le modèle de cette nouvelle action des stages de réalisation reste la création bâtie sur un travail d'animation ethno-sociologique, dont Le Bal de Jean-Claude Penchenat (ex stagiaire Jeunesse et Sports de René Jeaneau) articulé sur l'animation "une ville se raconte", reste le modèle, et qui va prendre en compte différentes réalités sociales ("Brèves de paliers") professionnelle ("La forge") ou locale ("La grande Jeannette").⁴⁰

A l'inverse, la première génération des instructeurs dramatique vit avec une certaine amertume la fin de cette mission. Dans une lettre assez pathétique qu'il écrit à Jean Nazet, Henri Cordreaux qui rend compte des journées d'Avignon 1967, signale la fin d'une époque et manifeste les plus grands doutes quant à ce qui se profile.

A part cela, rien. On ne peut se défendre d'une certaine angoisse Nous ne représentons plus pour tous ces gens qu'une maison morte, du moins dans le secteur de l'éducation populaire qui est le nôtre et le seul qui m'intéresse ici. "La Jeunesse et les Sports" peut continuer d'exister, cela ne fait aucun doute Mais notre rôle, du moins tel que nous l'avons défini au départ, ne correspond plus à rien dorénavant. La place est ouverte à une nouvelle catégorie d'instructeurs avec laquelle nous n'avons rien de commun, qui ne nous est pas inférieure, que je respecte infiniment, mais est totalement différente, instructeurs de jeunesse, polyvalents, non techniciens, non spécialistes, non créateurs.⁴¹

La génération de CTP des années soixante-dix a paradoxalement une plus grande marge de manoeuvre : libérée de la contrainte de la production-diffusion du répertoire, cette génération va théoriser la relation entre la pratique et le concept, et va élargir ses modalités d'interdisciplinarité. Années passionnantes de recherche et d'expérimentations, dont sortira dans les années quatre-vingt une génération de CTP d'une grande maîtrise et d'une grande maturité artistique. Années dont il conviendrait de faire l'histoire. Puisque l'institution culturelle s'enferme dans les bornes de sa profession, les CTP vont explorer

⁴⁰Brèves de Palliers : stage de réalisation de Jean-Pierre Brière. CTP Evreux.

La Forge, et La grande Jeannette. Stages de réalisation de Jean-Pierre Toublan. CTP Reims.

⁴¹Henri Cordreaux. Compte rendu manuscrit des rencontres d'Avignon 23 pages. Retranscrit en annexe.

des champs nouveaux, et redonne au temps de la réalisation et du spectacle une nouvelle dimension, plus large et plus inventive que celle de la génération précédente. Claude Decailot, CTP Danse qui intègre la profession en 1972, se rappelle :

A Lyon, j'ai rencontré Gérard Maré, CTP théâtre⁴². 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 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.

A 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 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 Jeunesse et 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.⁴³

On voit comment le capital de réflexion et d'expérimentation de Jeunesse et Sports dépasse largement le problème des amateurs pour englober celui de la pratique, plus politique car allant jusqu'à ré-interroger l'acte culturel - y compris professionnel.

Que s'est-il passé dans les années quatre-vingt pour que ce capital se perde ?

Quel travail, quel soutien ou quelle volonté politique ont ils fait défaut pour qu'en 1995, Jeunesse et Sports soit à nouveau enfermée dans ces représentations stigmatisantes de "l'amateurisme" qui la rejette quelque trente ans en arrière. Quel travail d'effacement a-t-il pu être à l'oeuvre pour en arriver là ?

⁴²Gérard Maré était issu des stages de Charles Antonetti.

⁴³Claude Decailot. CTP Danse. Entretien avec l'auteur.

La gauche au pouvoir a-t-elle proposé une mythologie si puissante (le tout création, le tout professionnel, le tout entrepreneurial) que tant d'acquis aient été annulés ?

Un projet a-t-il à ce point eu raison de l'autre ?

Lors d'une réunion convoquée en 1993 à l'initiative de Mme Denise Barriolade au Centre National du Théâtre (co-financé par Jeunesse et Sports), et avec le Ministère de la Culture (Délégation au Développement et aux Formations, en présence de nombreux CEPJ Théâtre, le représentant présent du ministère de la Culture (Dominique C.) déclarera : "Je me félicite de voir que Jeunesse et Sports est décidé à aller sur le terrain de la qualité". Ce propos surprenant qui vient grossir le bêtisier des maladresses interministérielles, est cependant révélateur d'un automatisme d'état d'esprit :

- Professionnel = qualité = ministère de la culture

- Amateurs = bricolage = Jeunesse et Sports

Ce paradigme de la "qualité professionnelle" est fondateur d'une mythologie qui maintient étanche aujourd'hui la frontière entre les deux ministères. Le mythe de la "qualité" n'est plus entendu comme critère, mais comme une invocation quasi-morale qui se place au-delà de toute vérification. En regard, l'amateur est stigmatisé comme bricoleur. Il est porteur d'une faute d'attitude. Sa situation est parasitaire. Cet amalgame est renforcé par l'absence d'une politique déclarant clairement les pratiques artistiques amateur comme un champ d'intervention éducative de Jeunesse et Sports. Le théâtre amateur est intéressant comme lieu en devenir. Le figer ou le fixer dans un statut en fait un objet inintéressant.

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 ⁴⁴

Il n'est pas inutile de signaler en retour qu'en se sacrifiant, cette invocation (qualité = professionnalité) provoque dans le ministère de la culture une véritable impuissance à juger de la qualité de toute réalisation. En se plaçant au dessus des critères, la "professionnalité" les annule tous.

L'inspection du Théâtre avoue volontiers son incapacité à mettre en oeuvre des critères pour juger de telle ou telle production théâtrale. Au pire on peut assister à de véritables rentes de situation, car une chose est certaine : quand bien même le spectacle (qui n'est rien d'autre que cela) serait-il mauvais, s'y ennuiant-on, qu'on ne pourrait pas le dire, ou qu'en tout état de cause cela ne constituerait pas une condition suffisante pour reconsidérer des subventions, dont le caractère d'argent public exclurait pourtant la permanence et l'immutabilité.

La tentative avortée en 1992 du ministre Jack Lang de mettre en oeuvre un statut de l'amateur, ne consistait en rien d'autre qu'une manoeuvre désespérée de la direction du théâtre pour "rétrograder" enfin des compagnies en commission dont le nombre était trop important et la qualité - de notoriété publique - trop incertaine. Ceci ne fut pas fait, mais cette tentative constituait en soi un aveu quant au caractère d'impasse de l'incantation "qualité professionnelle" dont nous avons hérité des années quatre-vingt.

⁴⁴(Michel Simon, CEPJ Cinéma) Entretien avec l'auteur

Se féliciter que Jeunesse et Sports soit "enfin décidé à aller sur le terrain de la qualité" ne peut supposer que deux interprétations :

- ou bien ce ministère aurait entretenu depuis cinquante ans une coupable négligence, un laisser-aller, serait en quelque sorte un "ministère sans qualité", sans exigence, ministère du bricolage et du travail bâclé, un ministère d'où la qualité serait absente, dont les agents ne revendiqueraient pas, dans leur travail, la qualité ;

- ou bien l'existence même du travail, de la pédagogie et de la doctrine de ce ministère est insupportable au ministère de la Culture, lequel invite largement Jeunesse et Sports à rejoindre ses positions.

Plus simplement, qu'il n'y a pas dans ce pays de politique culturelle s'agissant de la pratique par une population des disciplines artistiques⁴⁵. Le ministère de la culture ne s'y intéresse pas, et le ministère de la Jeunesse et des Sports qui a perdu sa propre histoire, cherche ailleurs le terrain de sa mission.

Tout pourtant concourt à imposer à Jeunesse et Sports, selon l'expression de Jean-Pierre Vincent : une mission permanente de "dignification des pratiques amateur"

En multipliant les lieux et les occasions de la culture en train de se faire pour démystifier la culture déjà faite, en ne confondant pas public et population, le ministère de la jeunesse et des sports est ainsi porteur d'un enjeu capital : celui de représenter la question de la (ou des) pratique(s) artistique(s), (qui ne se confond pas non plus avec celle de la simple éducation artistique) dans un paysage culturel dont cette question est absente des politiques publiques.

La mise en rapport du "pouvoir-faire" avec la création contemporaine, permet de mesurer l'écart entre ce qui relève du rapport à un *public* anonyme (tel que promu par le Ministère de la Culture), et le rapport à une *population* réelle (qui fonde par essence l'Éducation populaire).

Il est symptomatique que le ministère de la Culture continue de s'intéresser essentiellement à la fréquentation ou la consommation des productions professionnelles, c'est à dire la seule question de la *réception* de l'offre artistique, et en aucune manière la *production* artistique *populaire*, celle dont une population serait le sujet et non le simple destinataire.

Ce débat sur le statut de la pratique artistique par une population pose en d'autres termes celui du partage du patrimoine et de la création par le plus grand nombre (démocratisation culturelle) et l'acquisition de savoirs et d'outils pour participer à la construction de l'identité culturelle commune (démocratisation culturelle). Ce débat distingue aussi les pays de l'Europe du nord, à majorité anglo-saxonne, où les formes de démocratie culturelle sont encouragées, et d'Europe du sud, à dominante latine où elles sont stigmatisées par des représentations opposant professionnels et amateurs où seule une culture de l'élite a droit de cité dans les politiques publiques. Ici l'éducation populaire retrouve sa matrice originelle (par rapport à toute autre forme d'éducation/instruction) : une pratique pédagogique dans laquelle le destinataire de l'acte éducatif est associé à la définition des contenus légitimes de savoir transmis. Qu'on l'appelle co-élaboration, cogestion, etc...c'est cela qui fonde l'éducation populaire comme théorie et pratique pédagogique, historiquement, philosophiquement, politiquement. Il reste difficile de faire entendre aujourd'hui que la "formation des publics" à laquelle est justement attaché le ministère de la culture, repose aussi sur une formation artistique qui allie

⁴⁵C'est notamment la conclusion du conseil de l'Europe lors du programme européen d'évaluation de la politique culturelle de la France. l'ensemble des mesures de soutien financier du ministère de la culture ne constitue pas pour autant une politique culturelle. L'immense majorité des Français en reste exclue. *La politique culturelle de la France*. Paris. La documentation Française 1988.

l'expérimentation à la fréquentation de l'offre professionnelle, et ce, pour toutes les classes d'âge considérées, adultes compris, et non pas la simple multiplication des enseignements artistiques en direction de l'enfance ou des scolaires.

Dans ce domaine, le préalable à une normalisation des rapports entre Jeunesse et sports et le ministère de la culture, serait pour ce dernier d'admettre la séparation entre l'entreprise de démocratisation culturelle et le soutien aux professions artistiques. Démocratiser la culture et soutenir la vie artistique sont deux missions différentes. Admettre le fait qu'il s'agit de deux missions disjointes pour la simple raison qu'on ne peut accomplir l'une par l'autre, en tirer toutes les conséquences et l'affirmer publiquement seraient autant de manières de rompre le tabou de cette politique culturelle introuvable : tabou qui consiste à maintenir la justification par la démocratisation à laquelle on ne croit plus, afin de préserver une légitimité au soutien public à la vie artistique professionnelle. Nous ne pourrions par avancer - c'est à dire travailler - tant que nous ne serons pas d'accord sur le fait que l'impossibilité de démocratiser par l'accroissement de l'offre n'est plus à démontrer aujourd'hui.

Dans une réflexion sur les contours et les missions du ministère de la culture, Philippe Urfalino⁴⁶ pose les problèmes en ces termes :

Rompre ce tabou hypocrite, néfaste et finalement inutile serait bénéfique aux deux parties. Il est hypocrite parce que l'offre - fut-elle de qualité, ne facilite pas d'elle même l'égalité d'accès et, lorsqu'il y a accès, n'a aucune maîtrise sur la qualité de la réception, pourtant essentielle. L'accès de l'offre est une chose, la qualité de sa réception en est une autre ! Il est néfaste parce qu'il entretient une confusion qui freine l'émergence d'une véritable politique de démocratisation. Pour les institutions culturelles c'est une justification faible qui entretient tout en l'appauvrissant l'argumentaire des intérêts corporatifs par ailleurs parfaitement légitimes à toute profession. Il est sain que les artistes se défendent, il est malsain qu'ils le fassent au nom de principes fallacieux. Cela ne peut qu'entretenir une suspicion populiste à leur encontre.

Si l'Etat peut jouer un rôle dans l'ordre de la démocratisation, c'est en facilitant l'acquisition de compétences qui permettent la réception. Encore faut-il que le ministère de la culture se débarrasse d'une conception simpliste du "divertissement" qui l'empêche de voir ce que sont les équipements d'éducation populaire sous tutelle de Jeunesse et Sports et ce qui s'y fait, au nom d'une fascination pour "l'exigence de qualité" qui lui interdit d'aider "le loisir studieux de l'amateur" là où s'exerce la médiation sociale. C'est précisément ici que le réseau des associations d'éducation populaire, et le ministère de la jeunesse et des sports méritent un réexamen de leurs vertus !

Le ministère de la culture devrait, dans l'idéal, accepter de suspendre sa mise à l'écart de la pédagogie et de l'amateurisme. Si les actions culturelles des CTP prétendent encourager la connaissance et l'amour des arts plutôt que d'encourager la fascination pour l'oeuvre d'art et l'artiste, c'est bien parce que le problème est de peser sur l'acquisition de compétences pour apprécier l'oeuvre, et non de mettre l'oeuvre hors de portée du jugement en sacralisant l'artiste. La collaboration avec Jeunesse et Sports

⁴⁶A paraître à la documentation française en 1996 sous le titre provisoire : "Travaux sur l'Etat esthétique". Philippe Urfalino est chargé de recherche au Centre de Sociologie des Organisations. Il est l'auteur de nombreux rapports et ouvrages sur la politique culturelle.

signifierait pour le ministère de la culture la volonté de peser sur l'initiation à la pratique comme vecteur d'acquisition de la première compétence.

Si ceci n'était pas entendu, on aboutirait alors à l'inverse :

La collaboration avec Jeunesse et Sports signifierait pour le ministère de céder à la tentation de faire des associations et équipements d'éducation populaire, le quatrième ou cinquième cercle des équipements de l'offre artistique du ministère, (en prétendant en cela aider à la démocratisation).

4. La triple spécificité de l'éducation populaire

Il convient de constamment rappeler pourquoi on ne peut pas évaluer les stages de réalisation à l'aune du marché de la formation artistique normale, et donc à l'inverse pourquoi on ne peut pas les pénaliser au motif qu'il existerait déjà amplement des formations aux différentes disciplines artistiques.

a - Une spécificité pédagogique unique.

Les institutions classiques de formation servent en général à faire émerger une élite (le terme n'est pas ici employé dans une connotation polémique) pour laquelle la forme du "concours" reste la valorisation finale d'un parcours et l'outil incontournable d'une pratique professionnelle (pratique dont la création peut être un élément finalisant sans être pour autant l'objet essentiel). L'enseignement scolaire dispensé par les écoles (municipales ou d'Etat) s'oppose ici à un enseignement consenti, dont le sujet est lui-même acteur, et qui autorise toutes les expérimentations.

Souvent pointue techniquement, la formation des "écoles" oublie ou ne peut assumer en même temps sa mise en regard avec le patrimoine ou la création qui se conservent ou se diffusent en d'autres lieux. On débouche donc sur ce paradoxe que la pratique d'une discipline artistique ne conduit pas à un développement réel de la culture générale d'un individu - y compris dans sa discipline -. Il est symptomatique de noter à ce sujet que les élèves des écoles d'art (danse, musique, etc), ne constituent pas, loin s'en faut, le public du spectacle vivant, des musées, des galeries.

Dans les pratiques d'éducation populaire, la formation à l'art n'est pas le lieu d'un concours mais celui d'une rencontre, c'est à dire de la construction d'un espace public.

L'Éducation Populaire, ses professionnels, ses équipements, le sens de ses actions, constituent bien le maillon manquant - ou en tous cas à relégitimer comme tel - entre les publics et les Équipements spécialisés, de formation ou de diffusion culturelle.

Une association formée à l'éducation populaire dispose d'une grande liberté pédagogique. C'est un lieu ouvert à l'invention, à l'innovation. C'est un lieu qui peut faire fonctionner une pédagogie par "projet".

b - Une spécificité de territoire

Les associations d'éducation populaire sont d'abord là partout où les institutions officielles ne sont pas présentes. Mais avec quels moyens ?

Tout le secteur rural est animé par les associations d'éducation populaires sous tutelle de Jeunesse et Sports.

Les stages de réalisation ont une implantation majoritairement rurale, et on verra pourquoi par la suite. Dans les villes, l'éducation populaire représente, à travers ses

projets et la souplesse de leurs mises en oeuvre, le moyen réel de travailler à la marge. Marge des publics, des comportements sociaux, des acquis culturels.

L'action ayant l'intelligence d'un territoire, et de la concertation propre à son maillage, est ce qui favorise à coup sûr la circulation des savoir faire, des savoir transmettre des publics et des oeuvres.

c - Une spécificité de publics :

Il faut se souvenir qu'il n'y a pas si longtemps (10 ou 15 ans à l'échelle de l'histoire reste dérisoire) qu'existent les missions locales, les contrats de ville, les conseils communaux de prévention de la délinquance, etc. rôles et missions que le ministère de la Jeunesse et des Sports via les fédérations d'éducation populaire sous sa tutelle et formées par lui assument depuis leur création.

Aujourd'hui, ce secteur revendique le développement culturel comme valeur incontournable des processus de transformation sociale, (et non plus de rattrapage social), dans une perspective visant à subvertir l'ordre marchand de la culture (fondé sur la séparation entre la création, la production, la diffusion et la formation) en ré articulant toutes les étapes du processus culturel.

Il y a peu de formations artistiques pour les adultes en France. Le ministère de la culture lui-même limite souvent ses interventions sur l'éducation artistique au domaine de l'enfance, (scolarisée en général). Les stages de réalisation, eux, s'ouvrent à des personnes qui ne sont pas évaluées pour leur performance. Ce sont les apprentissages collectifs qui y sont valorisés, plus que les apprentissages individuels.

La situation de non-reconnaissance qui est faite à Jeunesse et sports sur le terrain du développement culturel autorise tous les discours de délégitimation. Construire pour les citoyens de demain, c'est à l'évidence enrayer ces discours qui, sous couvert d'une exigence justifiée de professionnalisation des pratiques et des intervenants oublient que faire vivre ce professionnalisme et ces intervenants, suppose aussi de respecter les compétences de chacun et vouloir ouvrir des champs d'interventions aux qualités des uns et des autres.

Les stages de réalisation n'ont pas d'autre ambition depuis cinquante ans.

SECONDE PARTIE

- § -

L'IDENTITE D'UN CORPS

**Des Instructeurs Nationaux Spécialisés aux CTP,
des CTP aux CEPJ,
histoire d'une excellence républicaine**

*"Je vous confie
ce que Jeunesse et sports a produit de mieux en trente ans :
les instructeurs spécialisés".*

*Christiane Guillaume
1974
lors de son départ en retraite*

Un corps d'élite délité !

Les stages de réalisation ne sont pas un dispositif pur, qui existerait *in abstracto*, dans une définition figée une fois pour toutes de ses modalités. Les stages de réalisation sont l'espace d'une production : celle des CTP, catégorie d'agents en évolution.

Les stages de réalisation sont l'expression d'un *métier*. Toute modification de ce métier entraîne la modification du stage de réalisation en tant que production de ce métier.

On ne peut donc pas comprendre l'histoire des stages de réalisation, si on ne s'attache pas aux modifications qui ont affecté le métier de CTP de 1945 à 1995, soit sur cinquante ans. Comprendre aujourd'hui la pertinence et la modernité des stages de réalisation, suppose d'interroger la pertinence et la modernité du métier de CTP, et des conditions objectives qui régissent l'exercice de ce métier.

Ces modifications sont en substance les suivantes :

En 1945 un corps d'agents para publics, (non-titulaires), se met en place à la faveur d'une crise majeure (la guerre et la disparition de la république) porté par des philosophies humanistes ou républicaines (Mounier, Ferry) autour d'un projet de désaliénation de l'individu et de reconstruction d'espace public qui suppose l'invention d'opérations culturelles originales pouvant mettre en oeuvre de la critique, c'est à dire de la liberté et de l'organisation, séparée de l'Etat (c'est à dire républicaine et non plus faciste-vichyste) mais garantie par l'Etat, c'est-à-dire mise en place au nom d'une mission de service public. Ce corps d'élite, (entendu au sens de la plus grande technicité dans une discipline donnée) abrité par un ministère (Jeunesse et Sports) invente des modalités de subversion du rapport créateur culturel / consommateur culturel, c'est-à-dire où le peuple est invité à participer à la définition du sens.

Son objet de travail est celui de la *pratique* par une population d'un certain nombre d'outils ou de disciplines culturelles, pratique par ailleurs objet d'une professionnalisation - c'est-à-dire d'une confiscation - dans le cadre d'un autre ministère (la culture) à partir de la cinquième république.

Un certain nombre de facteurs ont contribué à dé-légitimer ce corps et sa mission.

- Le recul de la pratique républicaine dans la société toute entière (le pouvoir est à nouveau tenté par une prise en charge directe de la société civile par l'Etat) ;
- le déplacement des missions de son administration de tutelle vers la *réparation* sociale et non plus vers la *transformation* sociale,
- Le déport de la *mission* globale d'éducation populaire de son ministère vers des dispositifs catégoriels de jeunesse, qui rend incongrue l'existence de spécialités, voire d'un métier,
- la titularisation de son action (dé-contractualisation) qui entraîne un recul de sa franchise pédagogique.
- les évolutions dans ses modalités de recrutement (DECEP, CAPASE, DEFA, puis concours)
- la modification des critères de recrutement de ses supérieurs : critères juridiques remplaçant les critères pédagogiques, inspecteurs technocrates et non plus inspecteurs pédagogues
- la modification des critères de son propre recrutement : dé-spécialisation de ses compétences pédagogiques
- la confiscation de l'outil culturel par les professionnels de l'art dont la finalité est l'art lui-même.

- La décentralisation, et la déconcentration des moyens et de l'autorité de l'Etat.
- etc.

Elevé dans l'idée de l'universalité de sa mission, ce corps ne peut vivre sans souffrance la transformation de cette universalité en un système changeant de contingences politiques - entendues ici au sens de la plus grande dépendance aux raisons immédiates du (ou des) pouvoir(s) en place. Ce corps qui ne s'est jamais senti au service de l'Etat mais à celui de la République, est appelé soit à ré-imposer la légitimité de sa mission, soit :

- à résister
- à se masquer.
- à se cacher
- à disparaître

Dans tous ces cas de figure, la transmission de son éthique, de son histoire, de ses raisons, de ses inventions ou de ses découvertes relève du patrimoine commun. Raison suffisante pour en faire l'histoire.

La mise en place dans les années quatre-vingt d'un corps non-spécialisé (les CEPJ) amalgamé finalement au corps des CTP de spécialité, combinée avec la multiplication des dispositifs ponctuels imposés aux chefs de services territoriaux, impose à ce corps de gérer en permanence une position de schizophrénie épuisante.

Cette position est doctrinalement intenable Dans les faits elle n'est pas tenue. Les agents sont conduits à rejoindre l'une ou l'autre : Soit les spécialistes se "dé-spécialisent", soit ils s'isolent et s'enferment dans leur spécialité en évitant soigneusement tout contact avec leur administration et en établissant un cordon sanitaire dont il est facile de comprendre pourquoi il se retourne contre eux et finit par les étouffer.

Il est non moins facile de comprendre comment le statut de franchise pédagogique et la liberté d'action attachée aux CEPJ de spécialité peut être vécue comme une injustice, (c'est à dire encore d'un point de vue moral) par les CEPJ polyvalents attachés à des dispositifs administratifs locaux. Le droit commun de la spécialité finit par faire figure de privilège.

Une histoire du métier de CTP devrait ainsi s'attacher à distinguer les effets de dispositions objectives - notamment administratives - sur la pratique professionnelle de ce corps, de l'environnement politique ou social, ou des systèmes de représentations dominants, d'un ordre plus subjectif quoique non moins déterminant.

La modernisation des mentalités jusqu'en 1968, l'après 68, la fin du plein-emploi après 1975, les années de la prise de pouvoir par la gauche dans les milieux associatifs municipaux jusqu'en 1978, puis l'arrivée de la gauche au pouvoir, le remplacement du "tout-expression" par le "tout-crédation" après 1981, le relativisme culturel dans une stratégie antiraciste et donc le pluralisme culturel dès 1986, la relativisation des valeurs républicaines, la mythologie de la crise, du chômage, plus récemment de l'exclusion, l'invention des 400 quartiers en 1989...

Autant de facteurs subjectifs, d'ordre idéologique, qui affectent probablement la nature et les contenus de travail et de réalisation des CTP, ainsi que les représentations politiques et les stratégies des ministres de la jeunesse et des sports qui se succèdent.

Néanmoins une analyse fine reste à faire, qui prendrait en compte les modifications concrètes ou réglementaires de cette profession, et les mettrait en regard du type de production et des contenus de travail qu'elle met en oeuvre sur l'ensemble de la période.

Nous nous bornerons dans ce chapitre à présenter des signes de cette évolution, comme autant de pistes possibles de recherche

Pour mémoire :

- 1946** : Création des instructeurs spécialisés nationaux (*18 instructeurs en fonction*).
(cooptés sous l'autorité de Mlle Guillaume).
- 1956** : Création des instructeurs régionaux et du "deuxième bureau" (confié à M. Riondet.)
- 1960** : Transformation des instructeurs spécialisés en CTP Conseillers Techniques et Pédagogiques.
- 1967** : *96 CTP en fonction.*
- 1974** : *226 CTP en fonction.*
- 1976** *Modifications dans les critères de recrutement des inspecteurs les compétences juridiques remplacent les compétences pédagogiques.*
- 1981** : Recrutement massif de CTP "Jeunesse" contractuels.
- 1983** : Lois de décentralisation.
- 1985** : Passage de la contractualisation (sur un objet de compétence) à la titularisation en un corps unique de CEPJ (Conseillers d'Education populaire et de jeunesse), des CTP et des AJEP.
- 1994** : *760 CEPJ en fonction*

A. LES INSTRUCTEURS NATIONAUX SPECIALISES D'EDUCATION POPULAIRE

*Bulletin de notes concernant l'instructeur spécialisé Yves JOLY (Marionnettes)
Par le directeur du centre d'éducation JEMMAPES (Paris 17). (1946)*

NOM : JOLY

INSTRUCTEUR DE SPECIALITE : Marionnettes

VALEUR INTELLECTUELLE : Bonne

VALEUR PROFESSIONNELLE : Très bonne

EDUCATION, TENUE : Parfaite

CARACTERE : Très bon

ACTIVITE : Grande

REMARQUES GENERALES SUR LA FACON DE SERVIR :

M. JOLY est un instructeur compétent.

Il a su inspirer à ses élèves des créations pleines de fraîcheur et d'originalité.⁴⁷

1. L'invention d'une élite

La vocation d'un CTP est toujours la réunion d'une volonté artistique et d'une volonté pédagogique. Il est juste de parler de "vocation". Ce qui définit en 1945 l'instructeur de spécialité ce n'est pas une envie - par exemple de *faire* du théâtre - mais une envie de *transmettre* du théâtre. Cet équilibre est suffisamment rare et d'un agencement suffisamment subtil pour qu'on s'attache à le préserver. Un certain nombre d'Instructeurs sont restés à Jeunesse et Sports parce que c'était la *pédagogie* de leur art qui les intéressait. *"Les instructeurs spécialisés synthétisent la plus haute qualité artistique avec la plus haute compétence pédagogique"*.⁴⁸

Il est clair en 1946 pour Mlle Guillaume, que ceux des instructeurs qui ne pensent faire qu'œuvre artistique n'ont pas leur place à la direction de la culture populaire et des mouvements de jeunesse. Pour eux, il y a la direction des arts et lettres de Mlle Jeanne Laurent. Le projet de la direction de la culture populaire est un projet supérieur en ambition et en difficulté. Il nécessitera des instructeurs triés sur le volet, et dont la nomination ne se fera qu'avec beaucoup de précautions, parfois de réticences - et toujours par cooptation.

Mlle Guillaume est arrivée au "Haut commissariat à la Jeunesse" en 1941 pour s'occuper de la formation des cadres des "Centres de Jeunesse", créés pour les jeunes désœuvrés de la guerre qui ne savent où se réunir, et ne peuvent plus aller dans les écoles souvent fermées.

Trois activités étaient proposées dans ces centres :

- Complément intellectuel,
- activités techniques (préparation à un métier)
- activités artistiques (dessin, chant, jeu dramatique).

⁴⁷document reproduit en annexe du rapport déposé à l'INJEP

⁴⁸Christiane Guillaume. Entretien avec l'auteur.

L'objectif est de préparer les futurs éducateurs à l'esprit d'équipe, en organisant la rencontre : intellectuels, techniciens, artistes. On y fait venir les plus grands professionnels (par exemple pour la couture, des couturières de chez LANVIN au chômage). Les sessions se déroulaient pendant huit à dix jours dans des écoles de cadres. Pour la zone nord et les cadres féminins : Champrosay (fermée à la Libération), Saint-Cloud, Nancy, Boussy Saint-Antoine...ces sessions étaient également obligatoires pour les cadres administratifs. Parmi les éducateurs artistiques appelés à intervenir dans les centres de jeunesse se trouvaient de futurs instructeurs spécialisés : artistes dont la carrière professionnelle se trouvait contrariée par la guerre et qui vont y découvrir leur vocation de pédagogues ("*Il s'agissait là d'une "élite" "dit Mlle Guillaume*").⁴⁹

En octobre 1944, le corps des "instructeurs spécialisés" sera créée par Jean Guéhenno, directeur des mouvements de Jeunesse et de la culture populaire. Il souhaite que l'Etat dispose de cadres très qualifiés qui soient à la fois bons pédagogues et bons techniciens, pour assurer la formation des animateurs des mouvements et institutions de jeunesse. Les techniques représentées dès l'origine sont :

- l'art dramatique avec Hubert Gignoux, Olivier Hussenot, André Crocq, Yves Joly, Henri Cordreaux, Jean Rouvet, Charles Antonetti, Marie Diemesch ;
- les arts plastiques (avec Lucette Chesneau, Pierre Hussenot, Jean François, et plus tard Lucien Lautrec, et Gilles Duché qui se spécialisera dans les décors et costumes de théâtre qu'il fera exécuter dans un grand nombre de stages de réalisation de théâtre) ;
- la musique , avec César Geoffray, puis William Lemit, (essentiellement le chant choral), André Verchali, Raphaël Passaquet, Jean Pesneau ;
- La danse folklorique avec Thérèse Paleau, Pierre Goron et Pierre Panis ;
- le cinéma avec Marcel Cochin, Jean Le Landais, puis Marcel Deherpe, Jean Pauty ;
- l'initiation à l'éducation populaire (techniques de débats, de cercles d'études, de visites dirigées, etc.) avec Mlle Nicole Lefort des Ylouses, ou à la pédagogie nouvelle avec Anne Jacques ;
- La radio, avec Robert Barthès ;
- Les travaux manuels éducatifs avec Albert Boeckhotdt ;
- Les arts et traditions populaires avec Mme Marinette Journoud- Aristow.

Ce secteur est à l'origine dirigé par M. Bayen. avec le concours de Mlle Faure récemment revenue d'Algérie (belle-soeur d'Albert Camus) et monsieur Jean Blanzat. Sous leur direction, Hubert Gignoux était responsable de la coordination des activités des instructeurs d'art dramatique. A ce moment-là, Mlle Christiane Guillaume est affectée au bureau des stages, chargée de l'établissement du calendrier de l'ensemble des stages de jeunesse et d'éducation populaire (d'Etat et d'organismes privés) et de leur répartition entre les divers centres d'éducation populaire (ex-écoles de cadres).

⁴⁹Egalement Chapelle en Serval de triste mémoire. Chamrouset était plus axé vers les enseignements techniques., Saint Cloud plus spécialisé dans la formation artistique, et dirigé par Mlle ROY et Mlle TESSIER. Ainsi que le souligne Mlle Guillaume, ces stages étaient également obligatoires pour les gens des bureaux. Plus tard, les CREP (Centres Régionaux d'Education Populaire) tels que Saint Cloud, Marly, Phalempin, Clairlande, Romagne, Terrenoire, Marseille, Annecy, Tourvéon, etc. prendront la suite.

Beaucoup de ces centres de jeunesse seront des tremplins. Ils seront un temps regroupés dans l'association Jeune France présidée par M. FLAMAND (patron des éditions du même nom), qui regroupe notamment ces artistes dont la carrière est interrompue par la guerre.

Lors de sa fusion avec la Direction Générale de l'Education Physique et des Sports en 1948, la Direction des Mouvements de Jeunesse et de l'Education Populaire est réduite à un bureau confié à monsieur Raymond Cortat, précédemment chef de bureau à la Direction des Beaux Arts. Les bureaux des stages et les bureaux administratifs fusionnent avec ceux des sports. Ce n'est en 1949 que le bureau éclate en sections, dont celle de l'éducation populaire qui est confiée à Mlle Guillaume. Ses attributions comprennent, outre le subventionnement en espèce et en matériel des associations d'éducation populaire, l'organisation des stages dirigés par les instructeurs spécialisés (bientôt une trentaine), organisés au seul échelon national et relevant de sa seule autorité.

Aux instructeurs de la première heure, issus pour certains des Comédiens Routiers de Léon Chancerel ou libérés du camp de prisonniers de l'OFLAG 4d : André Crocq, Jean Rouvet, Marie Dimesh, Henri Cordreaux, Yves Joly (marionnettiste), Olivier Hussenot. se joignent Gabriel Monnet, Jean Lagénie, René Jauneau, Jacques Debary...pour l'art dramatique. Charles Antonetti (mime) sera là dès le début, lui qui avait travaillé avec Louis Jouvet, Charles Dullin, Jean-Louis Barrault.

Egalement Raphaël Passaquet, émule d'André Verchaly pour la musique. Jean Nazet (inspecteur faisant fonction d'instructeur) créera la technique nouvelle du "Livre vivant" rejoint un peu plus tard par Michel Philippe.

L'esprit des instructeurs spécialisés (18 au début) réside dans ce mariage : Professionnalisme + pédagogie.

A la question de ses relations inexistantes avec Mlle Jeanne LAURENT, Mlle Guillaume répond qu'il s'agissait de deux optiques différentes mais complémentaires.

Optique professionnelle chez Mlle Laurent avec un souci de décentralisation par la création de Centres Régionaux d'Art Dramatique, optique pédagogique du côté des instructeurs spécialisés, dont la majorité préfère creuser la question de la pédagogie plutôt que d'aller diriger un centre de production. Deux mondes séparés clairement : celui des amateurs et de la pédagogie, celui des professionnels et de la production.

Hubert Gignoux restera peu de temps et ira tout de suite prendre la direction d'un Centre régional d'Art Dramatique (CRAD). René Jauneau en est l'élève.

Une petite cellule supervise les instructeurs spécialisés, constituée de Mlle Guillaume, sous l'autorité d'un "Chef de bureau", Raymond Cortat (les chefs de bureau dépendent directement du ministre). Jusqu'en 1958, les bureaux dépendent de la Direction Générale de la Jeunesse et des Sports au ministère de l'Education Nationale. A partir de 1958, la Direction Générale devient un Secrétariat d'Etat à la Jeunesse et aux Sports confié à Maurice Herzog qui manifeste le souci d'équilibrer les deux pôles de cette maison en créant une sous-direction de la Jeunesse et de l'Education Populaire confiée à Mr Robert Bricet. Les choses changeront du tout au tout, non seulement au bénéfice de l'action directe exercée par ce secteur qu'au profit des organismes qui en relèvent. La section, devenue bureau, organise des stages à trois degrés : initiation, perfectionnement technique, réalisation. D'abord organisés dans les CREPS, certains sont ensuite organisés dans des lieux d'extérieur privilégiés :

- Aix-en-Provence pour la musique et parallèlement au festival annuel ;
- A Serre-Ponçon, où à l'occasion de la construction du barrage, cinéma et photographie joignent leurs forces pour témoigner de la transformation d'une région rurale en zone industrielle ;
- à Nohant (livre vivant sur Georges Sand avec "les maîtres sonneurs") ;

- - et plus généralement tous les stages de réalisation en artd dramatique (Sarlat, Peyréorade, Annecy, Moissac...) avec une étroite collaboration de la population.

Les instructeurs nationaux spécialisés d'art dramatique sont très libres de leurs choix.. Si l'on excepte l'épisode malheureux de la "censure" par M. Gaston Roux des Coréens de Michel Vinaver que Gabriel Monnet ne pourra pas monter, motif invoqué : "contraire aux principes de l'Education Populaire" et qui précipitera son départ de Jeunesse et Sports.

Le répertoire semble dans l'ensemble très classique. Les pièces y sont toujours de qualité et montées avec un soin infini. Elles ne sont jamais jouées plus de trois fois, l'essentiel n'étant pas là mais dans un processus mené à son terme de la préparation à la production.

Les CREP disposent d'un système de stages à trois degrés :

Stages du 1er degré : 10 jours rudiments.

stages de 2ème degré technique

stages de réalisation, d'abord dans les CREP puis très vite dehors et géré par un CREP., pendant un mois. Etude du texte et dramaturgie, jeu des acteurs, décors, costumes et scénographie : 1 ou 2 spectacles à la fin.

L'inspection de tous les stages était du ressort des inspecteurs généraux attachés au Secrétariat d'Etat : Messieurs Arentz et Adenis.⁵⁰

Pour ce corps, la question de la cooptation est essentielle.

Pour certains, c'est un véritable parcours initiatique, et l'entrée dans le corps des instructeurs nationaux ne va pas de soi. Il faut parfois attendre longtemps comme assistant, avant de prétendre au titre prestigieux d'instructeur national spécialisé d'éducation populaire, à la jeunesse et aux sports. Ce corps d'élite se coopte, c'est à dire qu'il se reproduit en fonction de ses propres critères. L'administration entérine en dernier ressort les propositions de nouveaux venus formulées par les anciens, et elle ne s'autorise jamais elle-même l'initiative d'une proposition. Il y a donc une relation de totale confiance et les critères de compétence des candidats potentiels sont laissés à la souveraine appréciation du corps lui-même.

C'est dans le cadre d'une relation de confiance établie sur la compétence de l'individu, que le système des stages de réalisation est rendu possible. 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. Ceci ne peut fonctionner que si la compétence, le charisme, l'engagement du CEPJ sont indiscutables. La relation de confiance entre un chef de service et un personnel CEPJ est la base du système. Tout autre critère nécessiterait un regard de l'administration, c'est à dire la mise en oeuvre de critères artistiques et pédagogiques par l'inspection.⁵¹

Ceci permet notamment jusqu'en 1981 aux CTP d'énoncer leur "filiation", c'est-à-dire de nommer l'instructeur de référence par lequel ils ont été formés au métier et amenés à la vocation.

⁵⁰Puisque ce n'était pas dans ses attributions, mlle Guillaume verra tous les spectacles à chaque fois sur ses temps de congé, n'ayant pas pu obtenir de son administration les ordres de mission lui permettant de se déplacer. C'est aussi en cela qu'elle reste un témoin essentiel.

⁵¹Jean Luc Galmiche. Entretien avec l'auteur.

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.⁵²

1981 met fin à ce système de façon spectaculaire étant donné le nombre étonnant de CTP (plus de trois cents) qui sont recrutés pendant les mois de vacances.

Il faut un recrutement massif de n'importe quoi pour casser cette dynamique. En 1981, aucun regard n'a été porté par la profession elle-même, l'acte de recrutement a été un acte strictement administratif.⁵³

Ce phénomène de cooptation est pourtant essentiel pour comprendre l'esprit des stages de réalisation, et comment sa disparition affecte par contre coup l'existence future de ce dispositif. Le stage de réalisation se reproduit en FAISANT. C'est en étant stagiaire d'un stage de réalisation que l'on prend la suite : si l'on arrête les stages de réalisation, on arrête la transmission. C'est dans les stages de réalisation, en effet, que l'on voit se développer des compétences parmi les stagiaires, qui vont donner les futurs CTP.

Mon comportement était mieux reconnu au sein de la profession parce que j'avais acquis dans ces stages une sorte de morale de comportement par rapport à l'activité théâtrale qui est assez rare dans le métier. Claude Célérier a fait son travail de pédagogue en me montrant cela. Tout cela participait d'une idée construite à long terme qui me permettait de me construire moi aussi en tant qu'individu et citoyen.⁵⁴

2. L'élaboration d'une doctrine

Le COMITE TECHNIQUE PARITAIRE, chargé entre 1950 et 1953 de définir la doctrine générale de la Direction Générale de la Jeunesse et des Sports, (au sein du ministère de l'Education Nationale), affirme que l'Etat a, dans le domaine de la post-scolarité, une OBLIGATION DE REALISATION. Que cette obligation est d'ordre CONSTITUTIONNEL. : *"La constitution donne à tout citoyen le droit au plein développement de son être physique, intellectuel et moral et assigne à l'Etat le devoir d'organiser les moyens qui doivent permettre au citoyen d'atteindre ce but."⁵⁵*

Lors des débats du Comité Technique Paritaire, la question centrale est ainsi posée : "Où placer les problèmes de la post-scolarité par rapport à l'ensemble des problèmes des jeunes Français" ? Le Comité Technique paritaire tombe rapidement d'accord sur le point suivant ; "l'intervention de l'Etat est indispensable pour que soit assurée l'éducation des

⁵²Christine de Toth. CEPJ Théâtre. Entretien avec l'auteur.

⁵³Michel Simon. Entretien avec l'auteur.

⁵⁴Jean-Luc Galmiche. entretien avec l'auteur.

⁵⁵ FONTAINEBLEAU / Centre des archives contemporaines. Versement F 44 bis 280 (cote J&S). Education populaire : réunions de la commission des centres d'éducation populaire et du Comité Technique Paritaire : 1950 - 1953

adolescents non-scolarisés" (Talbot). Face au constat de la "carence de l'Etat en ce domaine" (Cousseran), le Comité technique Paritaire définit finalement le 25 juin 1953 la triple mission de la Direction générale de la Jeunesse et des Sports en ces termes :

- *Rôle d'animation : Orienter les jeunes vers les activités culturelles.*⁵⁶
- *Financement et équipement culturel du pays, contrôle des équipements culturels et sportifs.*
- *Formation pédagogique et contrôle pédagogique des cadres culturels du pays.*

Il est donc décidé la création de deux corps : les "instructeurs spécialisés" d'éducation populaire, et les "instructeurs sportifs" Concernant les instructeurs spécialisés, le Comité Technique Paritaire rappelle (Talbot) que :

"dans une discipline donnée, l'Etat ne forme pas des éducateurs différents, inégalement instruits, pour des tâches réputées inégales. Les spécialisations nécessaires des cadres doivent être consécutives à une même formation".

Dans les débats du Comité Technique paritaire, on peut lire cette remarque :

A la différence du sport, pour lequel l'intervention de l'Etat est facile et limitée : elle consiste en une politique d'extension, il y a un autre secteur ou la direction générale ne sait pas où elle va, c'est la post-scolarité. Il est difficile de définir l'éducation populaire. Notre domaine est grand, notre doctrine est très libérale

Il est intéressant de noter également que déjà, pour cette mission de mise en place des cadres de la post-scolarité, M. Sourda, inspecteur, signale la faiblesse de personnel des directions départementales, et demande d'abord un renforcement des inspecteurs en directions départementales.

3. la naissance d'un corps

Le projet de statut des instructeurs d'éducation populaire est rédigé ainsi :

ARTICLE 1 : Le corps d'enseignants publics de l'Education Populaire comprend :

- *D'une part, un corps permanent d'instructeurs.*
- *D'autre part :*
 - *des conférenciers*
 - *des assistants techniques*
 - *des professeurs rémunérés à la vacation ou sur contrat*⁵⁷

ARTICLE 4 :

Les instructeurs sont chargés :

- *d'assurer la formation des animateurs d'éducation populaire sur le plan local et de contribuer à la formation donnée par les organismes agréés.*
- *de déceler les animateurs aptes à bénéficier d'une formation supérieure*

⁵⁶c'est nous qui soulignons

⁵⁷"d'une part...d'autre part". La séparation très nette entre les niveaux de fonction est ici évidente.

- de contribuer à l'organisation de manifestations artistiques et culturelles d'éducation populaire.

Cet article 4 deviendra dans le projet définitif l'article 7 :

- de compléter la formation des animateurs d'éducation populaire,
- de participer à l'étude et à la diffusion des techniques modernes d'éducation populaire,
- de contribuer à l'organisation des manifestations artistiques et culturelles.⁵⁸

On peut admirer la clarté de la rédaction quant à la mission des Instructeurs, et de la direction de la Jeunesse et des sports. A mission claire, tâches spécialisées.

L'une des difficultés qui s'attachent à la compréhension des modifications de contenus de travail de ce corps, consiste à repérer les différents facteurs qui les amènent à se déspecialiser. Le mouvement vers la polyvalence est en effet inéluctable, soit que les tâches se multiplient - l'approche et la compréhension de la société se complexifiant avec l'apport des sciences sociales -, soit que les fonctions de formation pure sont reprises peu à peu par un certain nombre d'organismes, dont les grandes associations d'éducation populaire.

B. Les Conseillers Techniques et Pédagogiques

Lors des débats qui entourent la seconde tentative de projet de statut des CTP, quelques 25 ans plus tard, en 1978, on mesurera le changement d'état d'esprit opéré par l'administration dans cette note confidentielle du sous-directeur Lucien Sommer d'Assenoy adressée à M. Robert Brichet qui se plaignait de la "définition trop floue du rôle des CTP à l'article 2" ⁵⁹

"En particulier, la définition de la mission des CTP doit à mon sens, demeurer floue, pour tenir compte de l'intégration des assistants et de la variété des tâches qui peuvent être confiées aux nouveaux CTP".⁶⁰

On voit clairement amorcé le mouvement qui trois ans plus tard aboutira au recrutement massif de ceux que l'on appelle un temps les " CTP Jeunesse", (ceux que leurs collègues spécialisés stigmatiseront parfois sous le terme péjoratif de "secrétaires de préfecture"). Il n'est pas non plus inintéressant de comparer les rédactions proposées par le syndicat à celles proposées par l'administration.

ARTICLE 2 (proposition syndicale)

"Dans le domaine des activités de jeunesse, d'éducation populaire, d'animation culturelle et de loisirs, les CTP exercent, selon leur spécialité technique et pédagogique, des fonctions de formation, d'information et de conseils, d'expérimentation, ou des fonctions de coordination. Les CTP exercent leur

⁵⁸la simplification de la phrase signifiait-elle une redondance, dans l'esprit des rédacteurs, entre artistique et culturel" et "d'éducation populaire" ?

⁵⁹Centre des archives contemporaines, versement F 44 bis. 10148 (cote J&S). Statut des CTP. Carton comprenant également des bulletins du syndicat, un "manifeste des CTP" non signé, etc.

⁶⁰C'est nous qui soulignons.

fonction sous la responsabilité d'un chef de service auprès desquels ils sont placés. Les fonctions et spécialités des CTP sont définies par leur contrat"

ARTICLE 2 (proposition de l'administration)

Les CTP exercent des missions de promotion des activités sportives et socio-éducatives qui leur sont confiées par les chefs de service des circonscriptions auprès desquelles ils sont placés.

Dans la rédaction du syndicat, le rappel de la notion d'éducation populaire, et la juxtaposition descriptive des contenus de travail allant en se multipliant ou en se diversifiant : (quasi "catalogue des tâches") "éducation populaire", "animation culturelle", "activités de jeunesse" et "loisirs"... Dans celle de l'administration, un concept englobant non descriptif : celui "d'activités socio-éducatives".

Par rapport à la tentative d'élaboration de 1953, on constate que la notion de réalisation a complètement disparu, au profit de la notion de "*promotion*" d'activités socio-éducatives

S'agissant de discipline ou de spécialité, dans la rédaction de 1978, le CTP est déjà clairement considéré comme mettant en oeuvre une technique à la marge. Il y a là un renversement de perspective radical, par rapport à la conception de son travail telle qu'elle apparaissait dans les archives de 1945 à 1965. Pour les premiers instructeurs comme pour leur administration, c'est de la plus grande exigence de leur métier (théâtral, etc.) que vient la qualité de leur démarche d'éducation populaire. L'intérêt du théâtre par exemple n'a pas à être démontré. Dans la rédaction de 1978, la technique n'est plus qu'un outil au service de la "promotion d'activités socio-éducatives". Pourtant dans une note de service non datée, mais émanant de la "direction de la jeunesse et des activités socio-éducatives" SASE J2 (1978 ?), on peut continuer à lire le descriptif suivant.

Les conseillers techniques et pédagogiques (C.T.P.) sont chargés de la formation des cadres à tous les niveaux de responsabilité dans l'organisation et la direction d'activités socio-culturelles. A ce titre ils sont appelés :

- à assurer des séances et journées d'information, stages de formation aux divers degrés et des sessions de perfectionnement
- à suivre et contrôler l'application de cette formation
- à rassembler, élaborer, diffuser toute documentation propre à le compléter
- également, à mener à bien toutes réalisations (manifestations, expositions, animations de masses...) auxquelles un caractère original ou exemplaire confère valeur de démonstration, de même que tous travaux de recherche propre à faire progresser leur enseignement.

C. Les Conseillers d'Education Populaire et de Jeunesse

Dans le cas des CEPJ, le passage de la contractualité au statut de fonctionnaire pose un redoutable problème déontologique : Peut-on être fonctionnaire de l'Art ?

Et, à supposer qu'il puisse être répondu par l'affirmative, comment, dans quelles conditions, à quel prix ? Il y a dans le changement de statut une position morale (du CEPJ au regard de son art) qui tend à devenir insupportable si toutes les conditions de sa liberté artistique ne sont plus préservées - ce qui malheureusement devient le cas avec le statut de fonctionnaire -.

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 voit confier une poste de directeur départemental (emploi), ou qu'il se voit 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 populaires 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.⁶¹

Dans le cas où un CTP a été recruté pour sa compétence ou son engagement dans l'ordre artistique, et que tout ce que l'individu a "investi" de croyance et d'engagement personnel dans une discipline donnée, ne trouve plus à s'exprimer, le conflit moral s'exprime alors en terme de trahison, ou de non-fidélité par rapport à un "engagement" personnel dans une discipline. C'est ici "l'intégrité" de la personne qui est directement atteinte.

Le sentiment de trahison personnel (qui peut aller jusqu'au dégoût de soi) se double d'une sentiment de trahison par l'administration : d'abord choisis (et donc valorisés) *pour* et *en raison* de leur engagement dans une discipline, ils sont pénalisés enfin à *cause* de leur engagement dans cette discipline.

Le cas de Jean Pierre Brière est ici évidemment exemplaire.

Sollicité par Jeunesse et Sports en 1981 à partir de sa réputation théâtrale régionale, il choisit dix ans plus tard de démissionner de Jeunesse et Sports pour pouvoir continuer à faire du théâtre *avec* Jeunesse et Sports dans le cadre de relations clarifiées où il est enfin reconnu pour sa spécialité et seulement pour sa spécialité.

On peut considérer qu'une part de responsabilité incombe à l'administration centrale qui n'a pas suffisamment renendiqué 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.⁶²

La notion de revendication des CTP par leur propre administration est centrale : si les CTP cessent d'exister dans les discours de l'administration, ils cessent d'exister tout court.

⁶¹Michel Simon. Entretien avec l'auteur.

⁶²(Jean Luc Galmiche. Entretien avec l'auteur)

C'est l'un des dangers de la mesure de déconcentration des stages de réalisation :

En l'absence d'une réflexion de niveau national, un dossier cesse d'exister. Si personne, au niveau central n'a l'intention de s'occuper du dossier Arts plastiques au ministère, le dossier arts plastiques, à terme, n'existe plus. Il y a donc un problème de définition ou de redéfinition des missions et des personnels affectés à ces missions en centrale. La mission du ministère est de faire exister (ou de cesser de faire exister) des problématiques.⁶³

Christine de Toth, CEPJ Arts dramatique quant à elle demande simplement à son administration qu'elle défende les CTP sur le terrain en toute occasion d'interministérialité où ceux-ci seraient contestés. Il faut impérativement qu'il soit de nouveau LEGITIME de travailler dans cette direction qu'est l'action culturelle d'éducation populaire. Cela seul permet de travailler sans mauvaise conscience. Cette légitimité ne peut être produite que par l'administration centrale.

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 de la 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. La disparition du comité interministériel est une grande erreur. Cela aurait pu être un des lieux d'élaboration des discours. Un dialogue élaboré 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 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.⁶⁴

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 ?

D. DE L'INTEGRATION A LA SUBVERSION...

ET DE LA SUBVERSION A L'INSERTION.

Le regard porté sur cinquante années de stages de réalisation de Jeunesse et Sports, suppose un travail de diffraction de la perspective, qui peut entraîner jusqu'à une certaine schizophrénie.

- Du travail de réconciliation de classes qui suit la Libération, les premiers stages de réalisation donnent un assez bel exemple. Véritable alchimie pédagogique où le "brassage social" est organisé selon une logique quasi arithmétique (voir le texte d'inspection ci-après).

⁶³Jean Luc Galmiche. Entretien avec l'auteur

⁶⁴Jean Luc Galmiche. idem.

- Les années soixante, années de forte politisation dont la guerre d'Algérie n'est pas un des moindres facteurs, voient à la fois l'apparition de la jeunesse comme problème social, et celle d'une action culturelle (d'un théâtre notamment, avec le glissement de Vilar vers Brecht) où il ne s'agit plus tant de réconcilier que de diviser - politiquement s'entend.

- L'année 1968 marque quant à elle un "avant" et un "après" sur lesquels il conviendrait de s'arrêter plus longtemps, s'agissant des pratiques culturelles à Jeunesse et Sports.

- Les toutes premières années soixante-dix, sont probablement, s'agissant des stages de réalisation, ceux de la fin d'un modèle : celui où la création d'une oeuvre du grand répertoire se suffit à elle-même. Années de la contestation du texte et des auteurs, de la culture "légitime" - voire "bourgeoise", la création collective en prend la place pour un temps. La radicalisation des discours semble culminer vers 1978 - on en donnera des exemples à travers les extraits d'un texte d'une soixantaine de pages, émanant du syndicat des CTP, que nous avons retrouvé dans les archives.

- L'arrivée de la gauche au pouvoir met fin à toute radicalité. Les années quatre-vingt sont celles du local et de son "développement", de la décentralisation, de la déconcentration, mais elles sont également celles d'un retour en force de l'artistique sous l'impulsion du ministère de la culture, et d'un doute profond et durable qui s'installe concernant la nature de la mission des CTP s'agissant d'action culturelle.

L'emploi, "la crise" comme état permanent de la société font de l'insertion professionnelle des jeunes une "priorité".

Les années quatre-vingt dix pourraient être celles de la fin de cette aventure particulière que sont les stages de réalisation ou au contraire de la démonstration de leur originalité et de leur modernité comme dispositif original permettant de décroquer les frontières de l'économique, du social et du culturel. Mais nous sommes là dans le domaine de la prospective.

La mission des premières années est claire parce qu'elle est globale. Parce qu'en ces années, elle peut encore être globale. Il s'agit, dans le plus simple des cas d'éduquer le peuple en déconfisquant ce que l'on croit à ce moment là avoir été annexé par la bourgeoisie, et notamment, après les loisirs, l'art et la culture. Ce travail d'éducation consiste à "révéler le peuple à lui-même" pour (re)construire de la nation. C'est le travail de rassemblement propre à la pédagogie républicaine. *"Un peuple qui délibère et qui discute, tel est l'idéal dit Alain. L'éducation populaire est cette interprétation de la fonction politique de la culture. (...) La communauté que suppose sa stratégie est la communauté fusionnelle, sublimant les oppositions sociales, du peuple originel. (...) La première interprétation d'une action par la culture suppose que les groupes culturellement privilégiés vont aller au peuple"*⁶⁵

Jeunesse et sports sera d'abord le ministère de ce mouvement social, de cette pédagogie qu'il faut bien inventer.

Dans un rapport d'inspection daté de juillet 1946, et concernant le "stage d'information sur les techniques de l'éducation populaire", organisé au centre éducatif de Terrenoire, l'inspecteur départemental écrit : (c'est nous qui soulignons)

Comme je l'ai plusieurs fois indiqué dans mes rapports mensuels, le conseil d'administration de l'association "Culture et Jeunesse" a, depuis quelques mois résolu de ne plus s'en tenir à l'organisation de spectacles, si réussis fussent-ils,

⁶⁵Evelyne Ritaine. Les stratégies de la culture. Presses de la fondation nationale des Sciences politiques Bordeaux. 1981

mais de s'attacher également à une oeuvre d'éducation populaire menée au moyen des méthodes actives dans les milieux ouvriers stéphanois. Sur ma proposition, le conseil avait décidé d'organiser un stage destiné à recevoir de jeunes membres de l'association pour les initier aux méthodes modernes de l'éducation populaire.

(...)

J'ai donc disposé de quinze jours pour en dresser le programme, trouver les instructeurs qualifiés et opérer le recrutement partiel des stagiaires dans les milieux ouvriers, comme je l'avais moi-même proposé.

(...)

Les stagiaires furent recrutés

a/- par les soins de "culture et jeunesse" parmi ses jeunes adhérents scolaires

b/- par mes propres soins avec l'accord de l'union départementale des syndicats, parmi les adhérents de groupes de jeunes cégétistes. Une liste de dix participants me fut communiquée par l'U.D. de la Loire, comprenant deux institutrices intérimaire et huit travailleurs manuels. Pour sept de ceux-ci, j'ai pu obtenir du directeur de leur entreprise le paiement des journées passées au stage au titre de la journée de travail.(...) Les participants étaient tous très jeunes, les plus âgés ayant vingt à vingt et un ans. La composition du stage était la suivante :

:

Elèves d'établissements scolaires (...) 10, jeunes cégétistes (...) 10.

Quatre équipes furent constituées dès le début du stage, chacune constituée respectivement de scolaires et de travailleurs manuels. Ces équipes eurent tout de suite une cohésion parfaite et la camaraderie la plus nette ne cessa d'exister entre garçons et filles, la sympathie la plus chaleureuse entre intellectuels et travailleurs manuels. Chaque causerie fut suivie de discussions animées au cours desquelles les ouvriers ne furent pas les derniers à émettre des opinions ou des objections intéressantes. Tous les conférenciers furent d'ailleurs frappés de leur maturité d'esprit, et, à âge égal, de leur supériorité sur les scolaires.

Les activités du stage se déroulèrent normalement, très variées, comprenant chaque jour les causeries, une séance d'éducation physique, une séance de natation, un entraînement aux jeux dramatiques et à la danse et une séance de chant choral.

Malgré les occupations nombreuses qui les ont absorbés, tous ces jeunes gens réussirent à préparer (dans le plus grand secret) une veillée finale qui s'est déroulée devant les membres du conseil d'administration de "culture et jeunesse" et des représentants de la municipalité de Saint-Etienne. Cette veillée organisée sans l'aide des instructeurs fut une véritable réussite qui me surprit moi-même et révéla combien les stagiaires avaient su profiter de l'enseignement reçu au cours de ces neuf trop brèves journées. La séance comprenait des exercices de mime, des danses folkloriques, des chants exécutés à trois voix (avant le stage certains participants ignoraient tout du chant choral), des exercices imaginés avec un goût très sûr et un humour indéniable sur le thème de la chanson "Marlborough s'en va-t-en guerre"

Il y avait vraiment dans cette veillée quelque chose d'émouvant quand on se rendait compte des résultats magnifiques que pourrait obtenir la jeunesse française guidée vers un bel idéal, toutes classes sociales fraternellement mêlées.⁶⁶

(...)

⁶⁶C'est nous qui soulignons

Tous les stagiaires ont demandé à "Culture et Jeunesse" d'organiser pour eux un stage de week-end au début octobre afin de pouvoir y confronter le fruit de leurs réflexions et de tenter de mettre eux-mêmes debout un programme précis d'éducation populaire active à entreprendre dans les milieux ouvriers stéphanois.

Tous les stagiaires ont également reconnu d'eux-mêmes la nécessité de créer une maison des jeunes à Saint Etienne et ont décidé de faire, dès la rentrée d'octobre, une visite en groupe à M. le préfet de la Loire et à M. le maire de Saint Etienne pour leur demander instamment de trouver les locaux nécessaires à l'installation de cette maison dont eux-mêmes constitueraient les animateurs.

A saint Etienne, le 18 juillet 1946

L'inspecteur départemental : R. Bonniot.

"Pourtant - écrit Evelyne Ritaine - l'éducation populaire a une autre racine, plus secrète et plus énigmatique, beaucoup plus intéressante pour une analyse politique (...) celle de l'anarchisme d'éducation. (...) Non pas éduquer pour rassembler, mais instruire pour révolter".⁶⁷

Il faudrait plus de temps que ce rapport n'en permet pour mettre à jour ce qui, en cinquante ans, du vaste mouvement des CTP et de leurs stages de réalisation, a procédé tour à tour de l'une ou de l'autre tendance, parfois des deux.

Un auteur comme Jean Caune, (dans la même filiation de recherche qu'Evelyne Ritaine ou Francis Jeanson), a montré récemment⁶⁸ comment cette part minoritaire de l'éducation populaire, qui se rattache plus à l'anarcho-syndicalisme et au groupe Octobre de Prévert, qu'à la démocratisation culturelle ou qu'à Copeau et Chancereau, resurgit à intervalle régulier, à la faveur de crises (Mai 68) ou de période de forte politisation de la société. En suivre la trace à Jeunesse et Sports nous amènerait probablement à comprendre en quoi des instructeurs spécialisés comme Charles Antonetti (élève de Dullin) ou Henri Cordreaux (élève de Chancereau) ont pu être différents d'un Gabriel Monnet ou d'un René Jauneau, ces derniers probablement plus proches dans leurs pratiques, de "l'anarchisme d'éducation" dont parle Evelyne Ritaine.

Pourquoi les stages d'art dramatique ? pourquoi la culture populaire ? pourquoi Chancereau et les Comédiens routiers ont-ils eu le monopole de cela au début ? Imaginez par exemple que l'on ait mis le groupe Octobre à la tête de cela, parce qu'ils étaient là aussi, le groupe Octobre faisait autre chose que les comédiens routiers. Imaginez que ce soient eux à la Libération à qui on ait dit : "nous allons prendre exemple sur vous pour faire de la culture populaire", cela aurait pu changer tout peut-être ?⁶⁹

Comprendre les contradictions attachées aux dispositifs des stages de réalisation à Jeunesse et sports suppose de résoudre une contradiction permanente qui en fait aussi leur richesse.

Ces stages sont construits à la fois :

a - sur une "pédagogie de l'homme nouveau" qui doit beaucoup à l'esthétique personnaliste d'Emmanuel Mounier et à l'esprit d'Uriage et qui marque de façon durable

⁶⁷idem P.37

⁶⁸Jean Caune. La culture en action. De Vilar à Lang, le sens perdu. Presses Universitaires de Grenoble. 1992.

⁶⁹René Jauneau. Entretien avec l'auteur.

l'idée d'une action par la culture à la Libération, mais dont la dimension perverse rend désormais possibles des explications qui se réfèrent plus à la personne et à son épanouissement, qu'à la réduction des inégalités sociales et culturelles, et où il est désormais possible de détourner le progressisme trop politique de la revendication culturelle vers le consensualisme de l'intérêt général,

b - sur des actions ou des théories beaucoup moins prévisibles se fixant pour objectif de "désaliéner" des citoyens pris dans la société de consommation d'un Etat à régime capitaliste.

Selon les époques, et selon les hommes, on peut lire l'une ou l'autre tendance plus clairement. Les textes du grand répertoire humaniste des années cinquante, le fréquent recours à des auteurs comme Lope de Vega s'inspire à l'évidence de la première tendance. En même temps, la politisation des années soixante dix ne fait pas disparaître pour autant le credo humaniste-républicain.

Dans les années soixante-dix notamment, il est frappant de lire dans certaines parutions du syndicat des CTP (année 1978) des analyses violemment subversives (critique en règle de l'animation socio-éducative comme participant à "l'aliénation bourgeoise" et volonté de parvenir à "la disparition de l'Etat", etc.) qui s'appuient sur l'éducation populaire présentée comme une pratique sociale et politique relevant pourtant d'une mission républicaine de service public. Des agents de l'Etat demandent à leur administration de pouvoir faire oeuvre de subversion (anticapitaliste) au nom d'une morale de service public (républicaine) !

Le CTP travaille auprès des jeunes au service de l'Etat, mais si 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 ! . Le théâtre a bien pour vocation de "briser le discours" pour qu'une réelle communication s'instaure (CF Jacques Broda / Armand Gatti).

L'identité du CTP est inscrite dans cette double compétence : être à la fois agent de l'Etat et homme de théâtre : travailler en formateur pour le développement de l'homme critique, sans concession vis-à-vis de tout ce qui pourrait dénaturer l'exigence personnelle que l'on a dans la pratique d'un art.

C'est cette compétence de passeur entre les deux qui ont fait ceux que l'on nomme les grands CTP. Si l'Etat accepte comme une condition de la démocratie de voir critiquer le "discours" et travailler la mémoire, alors on peut dire qu'il y a place encore parmi les hommes de théâtre pour les CTP de Jeunesse et Sports. Toute la question est de savoir quelle est la légitimité de ce travail ?⁷⁰

Percevoir le moment où le corps des CTP se "politise" au point que les discours de son syndicat n'ont plus rien à voir - au moins dans le vocabulaire polémique" avec les écrits des débuts, n'est pas chose faite dans ce rapport. Cela supposerait de dépouiller beaucoup plus de documents d'archives, et de consacrer une grande partie au tournant que semble être mai 1968.

Une déclaration telle que :

Tout au long de l'histoire de l'éducation populaire les instances de tutelle tentent d'embuer les entours d'un champ conceptuel mal affermi car l'évidente générosité de son projet le rend subversif.

⁷⁰Jean Luc Galmiche, Entretien avec l'auteur.

On a voulu laminer ce concept sous le syntagme figé d'"animation socio-éducative" mais l'idée n'a que faire des couvercles sémantiquement oppressifs. Sans faire appel à des références théoriques, c'est-à-dire sans signifier son rattachement à l'une d'entre elles, l'administration a organisé l'Education populaire comme si elle n'était pas fondée philosophiquement.

datée de 1978, n'a que peu à voir, au moins dans sa formulation, avec l'esprit de Mlle Christiane Faure, de Jean Guéhenno, ou de Robert Bricet.

Mais elle indique une radicalisation du ton (les "couvercles sémantiquement oppressif") et des rapports à l'administration, dont il pourra être intéressant de reconstruire les étapes. Ceci pourra faire l'objet d'un travail plus approfondi.

Pour comprendre le chemin parcouru depuis les années quarante, il suffit de savoir que Le syndicat des CTP définit ceux-ci en 1978 de la façon suivante :

En 1978, Un conseiller Technique et Pédagogique reste un formateur engagé dans un processus de recherche-action et à qui il est demandé conseils et expertises.

C'est un spécialiste ouvert possédant une technique et les moyens de socialiser cette technique.

Il oeuvre dans un champ social spécifique dont la production est militante.

Comme agent du service public de l'éducation populaire, c'est un homme libre et authentiquement laïque et non un O.S. de l'animation, soumis aux caprices électoraux de provisoires secrétaires d'Etat ou bien aux fantasmes carriéristes de chefs de service sans grandeur ni sens de la fonction publique.⁷¹

Ce qui nous frappe dans cette déclaration pour le moins vindicative, c'est à la fois la revendication d'une "production militante" qui peut sembler impropre au devoir de réserve qui sied à la fonction publique, mais c'est plus encore le sentiment de "grandeur" d'une mission présentée quelques lignes plus loin comme universelle, et dépassant les contingences - non seulement politiques - mais même administratives. Les CTP se placent sinon *au-dessus* de leur administration, du moins *avant*, dans la mesure où ils se sentent dépositaires d'un projet qui échappe aux contingences. Ils sont dépositaires d'une histoire mais leur travail est an-historique. Toujours pas intégrés à la fonction publique en 1978, ils en appellent à la chose publique. Ils donnent à l'administration des leçons d'administration !

L'universalité de leur mission, les CTP y font souvent allusion. Dans une réponse à l'accusation de ne s'occuper que d'un public bourgeois/étudiant, on peut lire sous leur plume :

Comment se fait-il en effet que les stages en milieu rural, si nombreux et si divers, aient presque toujours été de grandes réussites ? Comment expliquer surtout que le langage des CTP, réputé hermétique à tous ceux qui n'ont pas eu la chance de recevoir la formation de base nécessaire, soit directement perceptible par des hommes qui appartiennent à des milieux modestes, n'ont pas nos systèmes de références et nos modes de culture. (...) Ce qui paraît au contraire extraordinaire à la lumière de ces multiples expériences, c'est bien l'universalité du langage de la plupart des techniques d'Education Populaire et des méthodes d'approche et de transmission mises au point par les C.T.P.

⁷¹Les CTP en 1978. Souligné dans le texte.

Lieu d'élaboration de techniques pédagogiques, véritable laboratoire de pédagogie sociale, les CTP revendiquent tôt ce qui va devenir le thème de la "franchise pédagogique".

Les CTP savent bien par expérience qu'il n'est pas possible (...) d'appliquer des recettes universelles, et qu'il leur faut à chaque fois adapter leur pédagogie. Ceci n'est pas fait pour rassurer une administration qui par goût, par tradition ou par formation voudrait bien tenter, pour y voir plus clair, inventorier et classer ces composants (et si possible de les faire entrer dans des normes qui seront en définitive purement artificielles).⁷²

Ce corps semble souvent en rupture avec son administration mais dans le même temps attend de cette administration qu'elle avalise au nom d'une mission de service public des attitudes pédagogiques militantes. En appelant de leurs vœux un service public d'éducation populaire, les CTP demandent les moyens d'imaginer et de mettre en oeuvre, sous couvert de l'Etat républicain, et en liaison avec la société civile organisée dans les grandes associations nationales d'éducation populaire, des opérations culturelles qui créent de l'espace public, au sens où Jürgen Habermas définit ce terme : "la réunion en un public, de personnes privées faisant un usage public de leur raison critique, politique ou littéraire [culturelle - dirait-on aujourd'hui]⁷³ 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 resterait pour cela un ministère idéal ? Sa disparition en tant que le dernier ministère porteur de la société civile organisée, dans une réorganisation de l'Etat laisserait les associations singulièrement seules face au pouvoir local...

La quadrature de ce cercle intégration/subversion peut trouver à Jeunesse et Sports et seulement à Jeunesse et Sports un début de résolution, dans l'une des constantes de ce ministère : la subversion du rapport producteur (culturel) / Consommateur (culturel) via la pratique, au point de faire de ceci l'absolue originalité de cette administration.

⁷²Les CTP en 1978. Dossier anonyme signé du syndicat des CTP.

⁷³Jürgen Habermas. La publicité comme dimension constitutive de l'espace public bourgeois. Payot 1962.

TROISIEME PARTIE

LE SENS D'UNE METHODE

ou

**l'archaïsme et la modernité
des stages de réalisation**

*"Jeunesse et Sports ne s'y intéresse plus,
mais ça continue à vivre".*

*Michel Simon,
CTP Cinéma,
à propos de son action et de son travail*

Depuis quelques décennies (et plus encore dans la dernière), l'action publique a été soumise à un impératif de renouvellement faisant peser sur ses agents le sentiment d'une accélération plus propre à satisfaire aux stratégies de la communication politique qu'au souci d'un intérêt général ayant besoin par essence de plus de temps, voire de stabilité sinon de lenteur pour donner la mesure de son investissement

Dans cette accélération vertigineuse de la dialectique entre archaïsme et modernité, le verdict de "non-modernité" semble conduire impitoyablement à la disparition d'une modalité d'action publique, quelle que soit l'universalité invoquée de sa nature. Les stages de réalisation sont sommés de prouver leur modernité. Y faillir semble devoir entraîner leur suppression.

Les modalités pédagogiques qui y sont mises en oeuvre, la nature du rapport au public, l'adaptation à la logique de projet (désormais omniprésente), la participation d'individus à la construction du savoir ou les formes de sa transmission, la double dimension de développement personnel et de construction collective, le rapport entre l'objet d'intervention et un territoire donné, ou tout simplement l'idée même de réalisation, doivent faire la preuve - non pas de leur pertinence - mais de leur modernité.

Ce travail de re-démonstration est épuisant, il mobilise énormément d'énergie, et il n'est pas certain que les agents eux-mêmes aient la capacité conceptuelle de redécliner leur travail en fonction des aléas changeants d'une modernité "en roue libre". Beaucoup de CEPJ se refusent à cette démonstration, préférant se draper dans l'universalité - et donc l'intemporalité - qui leur semble non-questionnable de leur mission. Leur "archaïsme" leur est en général signifié rapidement.

Démontrer par exemple que l'inscription "géographique" des stages de réalisation (une constante depuis cinquante ans) - c'est-à-dire la relation subtile que tisse une action avec un lieu - satisfait bien aujourd'hui les impératifs nouveaux de territorialisation de l'action propres à l'après-décentralisation, à l'ère des conseils régionaux concurrents, et des municipalités omnipotentes, est peut-être plus du ressort de l'administration centrale que des CEPJ concernés. De ce seul point de vue, les travaux de Jean Pierre Brière dans l'Eure, de Jean Pierre Toublan dans la Marne, de Michel Simon en Meuse⁷⁴, et de tant d'autres sont remarquables d'une démarche "territoriale" prise au sens le plus passionnant du terme - ce qui est rare et bien loin des initiatives "culturelles" ronflantes de collectivités territoriales soucieuse d'une rentabilité économique ou politique à court terme du "franc culturel investi" ⁷⁵(SIC) !

Le savoir-faire de Jeunesse et Sports dans le domaine des liens entre une action et une collectivité locale est immense et bénéficie d'une avance encore sensible par rapport à d'autres administrations. Le caractère spécifiquement protégé du stage de réalisation, sa préparation tout au long de l'année, les relations entre le CEPJ et les forces vives d'une collectivité, tout cela contribue à une action dégagée de l'urgence qui caractérise tant d'autres opérations locales vite pensées, vite réalisées, et jamais évaluées. De nombreuses collectivités locales y sont sensibles - notamment rurales -.

Dans un autre ordre d'idées, la relation très particulière que développe le stage de réalisation entre développement personnel et construction collective, en fait un dispositif assez rare et plutôt privilégié dans le paysage pléthorique des formations à finalités

⁷⁴Jean Pierre Brière : " les martinets noirs", Jean Pierre Toublan : "La forge", "la grande Jeanette" ou rêve de Louise Michel", Michel Simon : "La légende du lac de Madine", etc. (voir entretiens)

⁷⁵Selon l'élégante expression de l'adjoint à la Culture de Montbéliard.

"qualifiante" ou "insérante" centrées sur des contenus plus que sur la gestion d'une relation collective - ce qui a toujours été la force de Jeunesse et Sports.

S'agissant par exemple d'insertion liée à de la construction de soi, le travail de Claude Decailot, qui exploite les possibilités illimitées de la danse contemporaine en liaison avec des formes d'expression brute telles que le Rap, ou à des champs de spécialité tel que le sport, est également remarquable. De l'aveu de l'administration concernée, (la DRAC), un tel travail expérimental et patient autour de la construction de soi, ne pourrait trouver sa place dans un projet du ministère de la culture, soumis aux contraintes d'une création artistique professionnalisante. Là encore, Jeunesse et Sports offre un champ unique d'expérimentation qui tient à la structure même du stage de réalisation : sans rien concéder à la médiocrité, les stages de réalisation peuvent refuser - (pour combien de temps encore ?) - les logiques de sélection par le talent qu'impose une société de plus en plus soumise à des impératifs de production, d'efficacité et de rentabilité.

S'il est indispensable de préserver les stages de réalisation, et s'il faut constamment s'attacher à démontrer leur modernité, on peut également tenter de montrer pourquoi la perte ou l'abandon d'un universel fragilise le ministère, en ce qu'il touche à sa propre essence. Abandonner les stages de réalisation au nom d'une modernité changeante pourrait bien hâter la disparition pure et simple d'un ministère qui ne semble ne pas se rendre compte que ce dispositif est emblématique de sa raison d'être.

1. La notion de réalisation comme fondement philosophique du ministère

En ouvrant (au peuple) un droit à la réalisation (artistique), le ministère de la jeunesse et des sports va bien au delà d'un simple acte de formation. Il pose un acte philosophique et politique majeur : il érige une posture *d'illégitimité radicale*.

Réduire la *réalisation* à un simple dispositif de *formation*, c'est réduire la portée politique de cet acte, et amoindrir la philosophie du ministère.

De même, réduire la question du peuple à celle des amateurs revient à enlever toute signification à cette posture fondamentale.

Si les stages de réalisation ont un statut singulier dans l'histoire et l'action de ce ministère, c'est parce que ce statut est irréductible à une simple action de formation. Au-delà de sa signification pédagogique éminente, il fonctionne comme une transgression, et comme tel, institue du peuple, de l'espace public, de la république.

Dans un stage de réalisation abouti, le peuple est invité à produire un acte souverain. Mesurer cet acte à l'aune des canons artistico-professionnels en vigueur n'a pas de sens. Cela supposerait que la production d'une oeuvre et que sa mise en circulation sur un marché artistique seraient la finalité du stage. Le stage de réalisation ouvre le droit à toutes les erreurs, à tous les errements. Il est une aventure singulière, dont les participants n'ont à rendre de comptes que dans les conditions qu'ils ont eux-mêmes définies.

Ce droit, cette posture d'illégitimité radicale, doit être garantie par l'administration qui les met en place. Les stages de réalisation doivent être protégés, ils doivent être défendus. Dans une société de spécialités et - pourrait-on dire - de spécialisation, c'est à dire dans une société où la rentabilité érigée en système de normes ne donne statut qu'aux spécialistes, et morcelle l'homme en ses diverses fonctions auxquelles sont affectées autant de professionnels, le propos de l'éducation populaire qui reste volontairement globaliste, subit un effet permanent de délégitimation. Il est implicitement entendu qu'une action globale est moins efficace, moins bien faite qu'une action spécialisée. S'adresser à

l'Homme, c'est bricoler. Et il est symptomatique que la principale accusation portée à Jeunesse et Sports ou d'une manière générale à l'ensemble du secteur socio-éducatif, socio-culturel, ou d'éducation populaire, soit (depuis les années quatre-vingt encore plus) de bricoler, de s'autoriser de l'art sans en avoir la légitimité professionnelle, c'est-à-dire de refuser de morceler son propos.

Pour ces raisons, ces espaces, uniques en France, doivent faire l'objet d'une attention exceptionnelle. Les CTP qui les mettent en oeuvre sont particulièrement exposés, notamment depuis ces dix dernières années où la professionnalité, la spécialisation et le règne de l'expertise déplacent les légitimités. C'est parce que la posture pédagogique et philosophique des CTP, revendiquant une légitimité d'action artistique dans un cadre populaire est insupportable au ministère de la culture que cette action doit être fortement revendiquée par l'administration de tutelle. Jeunesse et sports doit comprendre que ce qui est en jeu dans ces stages : la maîtrise d'une pratique et ce que détermine cette maîtrise dépasse de loin la simple question d'un simple enseignement artistique.

Les disciplines artistiques ont toujours occupé une place de choix dans notre corps.(...) Ce faisant notre but n'a jamais été de remplacer ou de doubler les conservatoires et écoles d'art de toutes natures, et s'il est fréquemment arrivé que des stagiaires viennent chez nous chercher un complément de formation technique, ils se sont bien vite aperçus que notre propos se situait bien au-delà et visait l'homme tout entier considéré comme être social. C'est beaucoup plus d'une "PRATIQUE" que d'une "technique" qu'il conviendrait de parler ici, notre but n'ayant jamais été de former des professionnels de théâtre, de cinéma, de danse ou de musique, mais de soumettre les individus à l'épreuve d'une aventure communautaire dans laquelle la technique joue le rôle irremplaçable de ciment ou de lien, mais qui ne constitue jamais une fin en soi.

L'expérience nous a montré que si l'enrichissement technique n'était pas négligeable dans les motivations de nos candidats, c'est en définitive bien autre chose qu'ils venaient chercher dans nos entreprises d'éducation populaire à savoir une certaine façon de concevoir la formation de l'homme, que ni l'école, ni le lycée, ni l'université, ni tout autre forme de système pédagogique traditionnel n'avaient été capables de leur apporter.⁷⁶

(...)

C'est à ce besoin d'une autre pédagogie, d'un autre système d'approche et de formation que répond en grande partie l'éducation populaire et la pratique des conseillers techniques et pédagogiques.

Le ministère de la Jeunesse et des Sports est d'abord un ministère de la pratique. (Il ne semble pas excessif de dire que c'est LE ministère de la pratique), pratique par une population d'un certain nombre de champs d'activités dans l'ordre global de la culture (y compris le sport).

Le propos de ce ministère est d'établir un rapport - non pas à un public (toujours anonyme et toujours invité à contempler le mystère de la création des autres), mais à une population concrète, identifiée, non-spécialiste, non-compétente et invitée dans cette non-compétence même à s'autoriser d'un champ disciplinaire sans en avoir de titre.

On pourrait appeler cela des amateurs, si ce terme ne désignait pas dorénavant la stigmatisation adressée aux non-spécialistes par les spécialistes.

⁷⁶Brochure syndicat CTP 1978

Il ne serait pas inexact de prétendre que ce ministère serait le ministère des amateurs, à condition de comprendre tout de suite que sa mission n'est pas réductible à l'ordre artistique. Or le danger du terme "amateur" est de renvoyer à une priorité d'ordre artistique et c'est pourquoi nous évitons de l'employer.

Il pourrait laisser supposer que le ministère de la Jeunesse et des Sports ne serait que le "ministère de la culture des amateurs", sorte de ministère de la formation initiale artistique des débutants, alors que son propos est d'un ordre radicalement différent - voir opposé - à celui du ministère de la culture. Il nous paraît plus juste de dire que ce ministère invite à la pratique, car on voit mieux alors comment l'autre invite à la contemplation. Dans le rapport au peuple (qui légitime toute intervention de l'Etat) il y a une démarche active dans le premier, passive dans le second.

Le ministère de la culture organise l'accès à l'oeuvre d'art réalisée, quand l'éducation populaire ouvre un droit à la réalisation d'oeuvre d'art : à l'acte même de réaliser.

Il y a transgression, blasphème peut-être, quand l'Etat offre aux profanes le droit d'exciper du sacré artistico-culturel. Le ministère de la culture tend à prétendre (et organiser) que seuls quelques élus, génies ou inspirés, possèdent le mystère de l'acte artistique.

Le ministère de la Jeunesse et des Sports (et de L'éducation populaire) démystifie l'acte artistique comme production culturelle. Le ministère de la Jeunesse et des Sports est véritablement "culturel". (Et ajouterons-nous, profondément laïc quand l'art voudrait tendre à un nouveau sacré, dans le cadre d'une nouvelle religion d'Etat).

On n'éduque pas un homme désireux de se cultiver, mais on le confronte d'un seul coup et à ses risques, avec les formes les plus hautes de la culture...disait André Malraux. Comme si une véritable culture ne sous-entendais pas toujours une éducation et comme si l'on pouvait jamais porter à quoique ce soit un intérêt...désintéressé...⁷⁷

Il y a une position de non-spécialité qui est reconnue d'emblée au public des stages. Si seuls les spécialistes (professionnels) ont le droit d'aborder la question artistique, c'est à dire la question d'un rapport esthétique de soi au monde, (condition d'un rapport politique au monde) alors il y a l'organisation d'une confiscation et la mise à l'écart du peuple hors de l'espace public.

Si le peuple n'est plus autorisé à produire du sens, mais seuls quelques spécialistes, il y a l'amorce d'une mise à mort du pacte républicain, lequel suppose toujours que les Non-spécialistes produisent le sens (la volonté générale). Leur souveraineté (sauf à vouloir transférer cette dernière du peuple vers les "experts") est à ce prix. Le ministère de la Jeunesse et des Sports organise, lui, cette souveraineté. Le stage de réalisation se pose comme lieu symbolique par excellence de cette mise en oeuvre : le peuple non-spécialiste, y est invité à faire acte de production culturelle, à désigner du sens.

Le nombre de ces stages comme la quantité ou la qualité artistique de leur production, sont moins importants que leur existence elle-même. Nous dirons qu'il s'agit d'un dispositif emblématique dont une des fonctions symboliques (non-exprimée) est de réaffirmer le pacte républicain : le droit du peuple à...

Cela revient aussi à définir un espace public.

⁷⁷Emile Copferman. "Question de la jeunesse". 1968 Maspéro. En réalité la phrase n'est pas de Malraux mais de son directeur Pierre Moinot.

Cet espace public est singulièrement malmené depuis les années quatre-vingt. En décrétant que seuls les artistes professionnels ont le droit de désigner du sens, l'Etat affaiblit la portée du pacte républicain, mais découvre dans le même temps la possibilité d'une rentabilité politique de la culture. Cet impératif de rentabilité se dessine dès la fin des années soixante-dix, qui va éclater dans les années quatre-vingt.

Non seulement la culture va devenir, avec les années Lang, l'un des principaux pourvoyeurs de rentabilité politique pour le pouvoir, mais la "communication" des différents ministères va devenir un impératif d'une telle ampleur, que les cabinets vont privilégier - au besoin inventer - des modes d'intervention dotés d'un fort retour de communication à court terme. Les Projets "J" en sont à jeunesse et sports la mesure emblématique.

Or cette tendance va accentuer la contradiction propre à l'éducation populaire au sein du ministère. Le ministère de la culture invite des créateurs désignés par lui à *signer* des actes de création. Par cet acte, et par délégation, c'est l'Etat lui-même qui signe, c'est-à-dire qui désigne le sens. A l'inverse, il y a, dans l'éducation populaire en général et au ministère de la Jeunesse et des Sports en particulier, une véritable idéologie de l'anonymat d'intervention. Un mythe du travailleur de l'ombre, du pédagogue en retrait, de l'accoucheur, de celui qui fait advenir des événements ou des opérations culturelles sans se mettre en avant ni en revendiquer le profit.

Au contraire de l'institution culturelle où la *signature* d'une opération est le garant de sa qualité, il y a bien une posture pédagogique du Conseiller d'Education Populaire.

Dans le domaine de l'éducation populaire, il ne peut y avoir d'opération de prestige, d'opération tape à l'oeil. C'est à un travail de fourmi que nous sommes attelés. Nos projets ne peuvent être que de très longue durée, sans rentabilité immédiate.

Il faut grignoter le terrain pas à pas, et souvent même reprendre au point de départ les tâches que nous avons cru mener à terme.

Rien ne peut être vraiment spectaculaire dans notre travail. Il faut bien se persuader que nous sommes une très mauvaise matière pour les journalistes : les hauts fonctionnaires, soucieux avant tout de faire carrière ne peuvent trouver chez nous de tremplin à la mesure de leurs ambitions.

Quand tout le monde sera persuadé de ces vérités, nous pourrons enfin trouver notre vraie place, et faire sérieusement notre travail.⁷⁸

2. Les CEPJ : médiateurs ou opérateurs culturels ? "agents" ou "acteurs" ?

Le projet de Jeunesse et Sports, dans sa dimension culturelle, ne consiste pas à mettre en relation une offre réelle et une demande supposée, c'est à dire à trouver le public des producteurs artistiques (démocratisation culturelle) mais au contraire à subvertir (ou à traverser) ce rapport production/consommation, ce que les instructeurs appellent pendant de nombreuses années une "culture vivante". On voudrait trop souvent réduire la mission culturelle de ce ministère à une mission de relais de l'offre culturelle officielle. On parle alors de "structures de proximité", ou de "médiation culturelle".

Ce faisant, on fait comme si les populations étaient en demande et que le pouvoir politique avait une offre. Or l'éducation populaire consiste précisément à inverser cette perspective: on cherche à reconnaître l'offre culturelle d'une population et à lui faire

⁷⁸Brochure syndicat CTP 1978.

rencontrer la demande du politique ! Cela revient évidemment à traiter les populations en plein et non en creux. C'est plus difficile, plus fatiguant, mais toute la philosophie politique et la posture pédagogique de Jeunesse et sports se tient là : dans cette faculté de mettre les gens en situation de faire une offre culturelle, et non de recevoir une offre culturelle.

Le danger de la diffusion culturelle est signalé dès 1967 :

Nous connaissons trop les dangers qui guettent nos camarades des centres dramatiques ou des maisons de la culture : danger de création d'un nouveau mandarinat semblable à celui qui s'est installé parmi les artistes des pays de l'est au lendemain de la guerre ; coupure avec le spectateur moyen et surtout avec les organismes de jeunesse auxquels ils apparaissent déjà comme trop lointains, et avec lesquels ils n'auront bientôt plus guère que des rapports d'acteurs à spectateurs (...) ; culture "diffusée", "distribuée" et non culture vivante cherchant à plonger ses racines profondément dans le peuple, monopole de fait, non de droit.

Cette mission est celle de la démocratisation culturelle et elle relève effectivement en grande partie du ministère de la culture. La seconde, de démocratie culturelle relève de Jeunesse et Sports. Cela ne veut évidemment pas dire que les CEPJ ne travaillent pas aussi à une mission de démocratisation de l'accès à l'art, mais que leur finalité n'est pas d'amener un public aux artistes, mais de mettre la démarche artistique à la portée des gens.

L'enjeu social aujourd'hui, ce n'est plus l'offre culturelle mais le choix et les moyens de faire ces choix. Ce qui manque aujourd'hui ce sont les relais qui permettent de dire et d'expliquer pourquoi telle ou telle oeuvre théâtrale serait plus utile pour comprendre telle ou telle situation, ce qui m'arrive...⁷⁹

L'ambiguïté qui plane aujourd'hui autour de la mission culturelle ou artistique de Jeunesse et Sports, notamment dans le travail d'insertion relevant de la politique de la Ville, vient précisément de cette confusion entre démocratisation culturelle, et démocratie culturelle. Entre la facilitation de l'accès à des formes légitimées de la culture, et l'intrusion brutale dans l'art comme un des moyens possibles de mettre un nom et des formes sur l'expérience quotidienne, particulièrement quand cette expérience est vécue comme une exclusion ou une domination.

Contrairement à ce que beaucoup qui se placent du côté de la démocratisation culturelle imaginent, la culture n'est pas une dimension enchantée. On sait depuis Bourdieu déjà que la culture divise autant qu'elle rassemble. Elle est d'abord et avant tout un facteur de discrimination, d'exclusion, par constitution de repères ou de références d'adhésion qui permettent à des individus de se reconnaître, de constituer un groupe et d'en tenir les autres à la marge. Partir de la culture comme problématique résolue (vive le théâtre, vive la danse, ça marche tout seul), c'est oublier un peu vite que la définition de la culture est toujours l'objet d'une lutte, et que son utilisation fabrique autant de "lien social" qu'elle en détruit dans des processus distinctifs.

⁷⁹Philippe Urfalino : "Démocratisation culturelle et enjeu social" IN Théâtre et démocratie. Revue du Théâtre hors série N°3. Mars 1995.

Dans le cas de la "culture jeune", par exemple, les jeunes produisent des référents culturels qui leur permettent de s'y enfermer pour se protéger. Travailler sur cet enfermement, c'est les aider à rejouer ce rapport d'enfermement dans leur tête. Le médiateur culturel doit accepter d'être un travailleur de cette contradiction plutôt que de vouloir la détruire. Faut-il en effet travailler à créer des passerelles, ou aider les jeunes à exprimer l'impossibilité de la passerelle ? L'art peut être un travail de métaphorisation du rapport social, car métaphoriser une impossibilité en déplace l'enjeu et permet de le vivre et de l'arbitrer d'abord sur un plan symbolique - ou l'inverse : une manière d'interdire l'énonciation du conflit social. Les travailleurs sociaux doivent réapprendre à travailler avec des artistes, mais pas en imaginant que l'art résout les contradictions : en faisant en sorte qu'il aide à les poser.

Cette intrusion du travail culturel dans le rapport social, et dans ce qui le détermine (mode de développement économique notamment) a toujours été la matrice de l'éducation populaire, à savoir la dimension culturelle du mouvement social.

*Historiquement parlant , avant que plusieurs morceaux de l'Education Populaire ne se reconvertissent dans des instrument d'insertion, l'éducation populaire était une dimension du mouvement ouvrier : Il fallait faire de l'éducation mutuelle et de la construction collective de représentations du monde. Donc accoucher de formes collectives de production de connaissance et d'attribution de sens. C'est bien pourquoi la naissance d'un acteur collectif est bien à l'évidence un acte "culturel".*⁸⁰

Cette dimension de l'action collective redevient primordiale aujourd'hui. La séparation entre le culturel, l'économique et le social est de moins en moins opérante au fur et à mesure que l'on sort de la société industrielle.

Dans le modèle hérité de la révolution industrielle, les systèmes d'attribution de sens (l'école, la culture) sont protégés dans un champ clos totalement abstrait et coupé du monde de la production économique, elle même coupée des systèmes de redistribution (le social) qui semblent indépendants de ces mêmes mouvements de production économique. Dans un tel système, l'épanouissement culturel des personnes se réalise en dehors et indépendamment du travail. Dans une sphère domestique "protégée" des contingences du travail. L'action culturelle prétend s'adresser à la "sensibilité" des individus. La transmission d'un certain capital de culture légitime, de grandes oeuvres du patrimoine humain, donne naissance au Ministère des affaires culturelles à partir de la direction des arts et lettres. Celui-ci - à l'inverse du ministère de la Jeunesse et des Sports qui connaîtra de nombreux bouleversements théoriques - va rester étonnamment stable en trente ans. Il ne fait qu'une chose : travailler dans une culture séparée, travailler à la séparation de la culture (de la société réelle). A l'inverse, le ministère de la Jeunesse et des sports (en tant que ministère de l'éducation populaire et de la vie associative) est traversé par la société, et bousculé en permanence. Parce qu'il est à un inter-champs, qu'il n'est pas séparé de la société civile, et que sa définition de la culture n'est séparée ni du social ni des rapports de production (définition du socio-culturel), ses procédures d'attribution de sens s'enracinent dans la réalité sociale et économique, ce que le ministère de la culture ne peut supporter.⁸¹ N'oublions jamais que la question du "sens"

⁸⁰Luc Carton. "Education populaire et médiation culturelle : vers une recomposition mutuelle". Stage DDF / ANFIAC / Fédérations Nationales d'Education Populaire. 1993.

⁸¹"Nous contestons le terme socio-culturel. En prétendant tenir compte de la réalité sociale des gens, vous les enfoncez dans cette réalité et les y maintenez. Un ouvrier comme un patron peuvent

n'est rien d'autre que celle du rapport social. En accusant le socio-culturel "d'enfoncer les gens dans leur réalité"⁸², le ministère de la culture reproche à l'intervention socio-culturelle de ne pas séparer les producteurs des consommateurs.

Pour le philosophe et économiste Belge Luc Carton⁸³, ce modèle de séparation des questions culturelles est en crise et on assiste à une réincorporation des champs : culturel, social, et économique, mettant le champ de l'éducation populaire en première ligne d'une recomposition de l'action publique avec les formes organisées de la société civile.

La culture dans le compromis social démocrate était hors-jeu. Hors-jeu des arbitrages, hors-jeu des conflits et des compromis, à la fois socio-économiques et politiques. Strictement hors-jeu. Elle est aujourd'hui au centre des conflits.

Si elle est au centre des conflits, cela veut dire que le scénario démocratique ne repose que sur une définition culturelle de la démocratie, à savoir une démocratie de délibération.

Qu'est ce que c'est qu'une démocratie de délibération ? C'est probablement - et je préférerais cela au mot de médiation - chercher à générer des "opérations culturelles" (le mot venait de de Certeau), qui permettent précisément de subvertir légèrement (soyons modestes) la fameuse division entre production, diffusion et consommation de la culture. Si subvertir vous gêne, on peut dire "traverser" la division...

Voilà l'idée : c'est que si l'on veut cheminer - ce qui ne va pas de soi - vers un scénario de démocratie de délibération, le principal moyen d'action, le principal objectif d'action, et le principal résultat d'action, est de nature culturelle, et suppose de traverser ce qui pour l'instant était largement distinct, et qui s'appelait : "Production et création" d'un côté, "transmission et diffusion" d'un autre, "consommation et usage" à part.

On voit bien comment et pourquoi le ministère de la Jeunesse et des Sports, véritable ministère de l'éducation populaire, à forte dominante culturelle, mais tout autant "ministère de la société civile organisée" via la tutelle qu'il assure sur la vie associative, est au carrefour de telles problématiques. Les puissants leviers d'action que sont à la fois son organisation administrative (les directions départementales, et les 750 agents CEPJ) combinés avec les organisations de la société civile que sont les fédérations et mouvements d'éducation populaire, en font un lieu d'élaboration d'une reconquête permanente de l'espace public, via des modalités d'opérations culturelles remettant en jeu de la délibération. Cela suppose évidemment que ce ministère clarifie sa position vis à vis de la notion d'éducation populaire, et plus encore vis à vis des mouvements du même nom, dont il ne cesse de s'éloigner depuis 25 ans.

Les dispositifs du type stage de réalisation ont bien entendu une importance capitale ici en tant qu'emblèmes et laboratoires de démarches d'éducation populaire. En existant, ils font vivre le concept, et pérennisent la tutelle philosophique et symbolique de l'administration sur les fédérations et mouvements d'éducation populaire, ce qui est loin d'être négligeable. En 1978 déjà, le syndicat des conseillers techniques et pédagogiques demandait que soit mis en place un véritable service public de l'éducation populaire,

s'émerveiller de la même façon devant un tableau de Van Gogh. ". Dominique Chavigny, DDF, séance interministérielle de rendu du pré-rapport d'évaluation des MJC, 1992.

⁸²Propos tenus par un fonctionnaire de la DDF lors d'une séance de remise d'un rapport d'évaluation interministérielle sur les MJC à Marly le Roy en 1993.

⁸³Philosophe belge. Directeur de la fondation "Travail-université" à Bruxelles.

c'est-à-dire l'organisation autour du corps des CTP d'une protection, d'un aval, leur permettant d'imaginer des opérations culturelles mettant en jeu la question du rapport social (du "sens"), c'est-à-dire éventuellement permettant de visibiliser le conflit social, de faire émerger les contradictions plutôt que de les masquer, et d'en maîtriser la mise en délibération à travers des techniques mettant en jeu de l'expression, le tout en liaison étroite avec les grands mouvements organisés de la société civile.

Le ministère de la jeunesse et des sports devrait se défier de ranger trop vite l'éducation populaire au rayon des archaïsmes de langage, car c'est tout simplement la question **de la recomposition mutuelle de l'action publique et des organisations associatives qui est posée, et pourquoi pas, autour de ce levier que serait la médiation artistique et culturelle.**

la puissance publique, encore beaucoup plus en France qu'ailleurs, d'ailleurs, éprouve une difficulté absolument considérable à reconnaître qu'elle ne détient plus d'autorité la définition légitime de ce qu'est l'intérêt général. On découvre du côté de l'action publique l'incontournable nécessité, pour qu'elle existe encore, de passer par une alliance avec des acteurs sociaux, de passer par des procédures d'implication critique, active et intelligente des acteurs sociaux.

N'importe quel ministère est dans cette difficulté là aujourd'hui, et s'il est une chose presque "techniquement" impossible à construire dans l'appareil d'Etat - le ministère de la Ville en a fait l'expérience constamment douloureuse depuis dix ans - c'est évidemment le décloisonnement et l'interministérialité. Parce qu'il y a une limite technique au décloisonnement : il n'est pas évident de gérer tous les dossiers à la fois ! pourquoi ? parce que qu'est-ce qui donne sens en définitive au décloisonnement ? ce n'est pas la fonctionnalité, c'est l'actionnalité : vous avez beau mettre des fonctionnaires en décloisonnement et en procédures de coordinations, ce qui peut leur donner sens, ce qui en définitive peut donner sens au décloisonnement fonctionnel, c'est qu'il y ait un acteur en face ! Parce que la globalité n'est pas dans les fonctions, elle est du côté de l'acteur. Et donc l'appareil d'Etat, quel qu'en soit son niveau, a prodigieusement besoin de société civile organisée. C'est l'action publique en elle-même, qu'elle soit habitée par n'importe quelle politique, qui suppose aujourd'hui, pour avoir un minimum de légitimité et d'efficacité, de se construire en dialectique avec des acteurs organisés de la société civile.

Or la légitimité d'une fédération d'éducation populaire ne lui vient pas du suffrage universel, ni d'un état de droit, mais lui vient de la capacité de coaliser dans un réseau, un mouvement, ou une organisation, c'est-à-dire de construire un morceau du social. L'éducation populaire ne peut plus, sauf fantasme durable, prétendre représenter un morceau du monde contre l'autre morceau du monde. Cela veut dire que l'éducation populaire devient une forme générale, pourrait prétendre avec d'autres, sans aucune vocation monopolistique, à être un des lieux, un des temps, et un des modes d'expression de la civilité.

L'éducation populaire a besoin d'habiter l'espace public. Elle n'a pas d'autre choix que d'habiter l'espace public. Les formes organisées de l'espace public, cela peut être par exemple le ministère. Les formes organisées de la civilité, cela peut être les fédérations d'éducation populaire.

Que signifie l'alliance ? elle signifie ceci : ici un espace où l'on peut définir un scénario démocratique, et là le développement de l'hégémonie des logiques marchandes. Il y a donc une fracture tout de même dans notre société, qui est une fracture entre ce qui est marchand et ce qui est non-marchand. Et cette

fracture est décisive pour le sens de l'alliance entre les formes organisées de l'espace public et les formes organisées de la civilité.

Donc il y a clairement une fécondation mutuelle à rechercher, qui peut-être est la seule chance et la seule possibilité, mais aussi TOUTE la chance et TOUTE la possibilité de redonner du sens à la démocratie.

Que vient faire là-dedans alors la médiation artistique et culturelle ?

Eh bien pour moi - mais de nouveau je préfère encore le concept "d'opération culturelle" - elle est au centre du centre.

Pourquoi ? Parce que la caractéristique d'une société de responsabilité maximale de tous les individus, le caractère majeur de cette société là c'est que les réponses ne sont plus disponibles aux questions. Je veux dire par là que les arbitrages sont définitivement ouverts et que l'on ne peut pas suggérer des réponses pré-construites, sans quoi, on casserait le mouvement de développement de la responsabilisation.

Comment cela peut-il se faire si ce n'est pas la médiation artistique principalement. Elle seule a la puissance de montrer ce que j'appelais la Faille, c'est-à-dire cette incapacité probablement définitive probablement heureuse d'attribuer du sens pré-construit aux choses.

Qui peut mieux dire cela que l'opération de création artistique.

Mais si cette création se fait là-bas, puis se distribue et se "markette" et puis se consomme ici, à mon avis on a beaucoup perdu. Donc le problème est de chercher à faire des opérations dans lesquelles on rapproche le plus possible, on met en dialogue le plus possible ces trois pôles ou ces trois moments : c'est à dire où l'on fait monter ce que l'on appelle le pouvoir d'usage, où on le fait monter le plus possible vers la création ; et on essaie d'impliquer le plus possible la création dans le pouvoir d'usage. Voilà à mon avis, le rapprochement à rechercher. C'est peut-être de ce côté là que l'on peut escompter des procédures de recomposition mutuelle de l'action publique : elle a besoin de civilité, mais elle ne trouvera pas la civilité n'importe où. Elle ne la trouvera notamment pas chez les associations sportives et de loisirs qui se sont multipliées ces dernières années au moment où mourraient des tas d'associations culturelles et politiques.⁸⁴

En d'autres termes - quoique ceux-ci fussent fort clairs - On peut faire l'hypothèse qu'il repose actuellement sur le ministère de la Jeunesse et des Sports une RESPONSABILITE d'ordre CULTUREL, qu'elle seule, du fait de ses relations historiques, philosophiques mais aussi administratives avec la société civile organisée dans la vie associative, peut mettre en oeuvre.

Le ministère de l'éducation nationale, et *a fortiori* le ministère de la culture, clos sur eux-mêmes n'ont que peu et difficilement de relations avec la société civile organisée dans la vie associative. Dès lors, il est difficile au ministère de la culture d'envisager (et *a fortiori* de mettre en oeuvre) des opérations culturelles où se réaliserait avec la société civile l'ébauche d'une politique de recomposition de l'action publique vers un scénario démocratique.

En revanche, le ministère de la Jeunesse et des Sports qui non seulement entretient de telles relations, mais encourage, fabrique et *secrète* de l'organisation de la société civile

⁸⁴Luc Carton. *L'Etat et l'éducation populaire : vers une recomposition mutuelle*. Intervention à la session de recherche sur la médiation culturelle. Ministère de la Culture (DDF) / ARSEC / Fédérations d'éducation populaire. 1993.

en permanence via ses dispositifs de formation et d'incitation à la vie associative, est bien placé pour former des médiateurs instruits à la mise en oeuvre de telles opérations culturelles. Le stage de réalisation apparaît dès lors, notamment dans le temps qu'il met en oeuvre, et dans ses modalités collectives d'élaboration, le lieu par *excellence* (le terme est ici à prendre au sérieux) d'une telle responsabilité d'ordre public.

On voit bien que l'enjeu dépasse la finalité artistique du dispositif. S'il en était autrement, les critiques à son encontre seraient fondées, qui ne considéreraient le stage de réalisation que comme un luxe, comme un "plaisir" du conseiller d'éducation populaire, en dehors de toute conscience publique - c'est à dire politique - de son action.

Sa finalité n'est pas d'ordre artistique, mais sa modalité est artistique, si tant est que l'artistique peut être aujourd'hui le lieu qui signale la faille donc parle le philosophe.

Pas de concession donc sur la qualité artistique de la démarche entreprise.

La démarche est artistique et elle est volontaire. Elle s'impose depuis l'Etat via le Conseiller d'éducation populaire. Sans transaction. On retrouve ici "l'obligation de réalisation" définie en 1953. C'est bien l'Etat qui propose, et qui choisit le vecteur artistique.

Pour Jean Pierre Brière, CTP Théâtre :

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. 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'avais là" Il n'y jamais eu de système du type "vieilles pierres à valoriser". (Evreux a été rasé pendant la guerre).

Il vaut mieux viser avec des amateurs, ou des militants de l'action culturelle, quelque chose qui est de l'ordre de l'irreprésentable au départ.

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. 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 tirer 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. A 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 trépieds que j'essayais de travailler dans les stages de réalisation.*⁸⁵

3) Les stages de réalisation et la transformation sociale

Le stage de réalisation s'adresse à de futurs acteurs de la transformation sociale. Qu'on les appelle animateurs, travailleurs sociaux, ou médiateurs culturels, son public est en principe constitué de futurs intervenants. L'objectif de la médiation culturelle est l'élargissement de l'espace public, la fabrication d'une médiation démocratique. Ce que rappelle Jean-Pierre Brière ici, c'est la nécessité pour un futur animateur d'expérimenter sur soi-même et avec les autres, les étapes d'un tel processus, dans une relation réelle.

Qu'est ce qui est transmis aux stagiaires dans un stage de réalisation ?

L'implication (de soi) dans l'action est un premier critère.⁸⁶ Le porteur de projet est impliqué et fondamentalement intéressé à ce qu'il va générer, créer ou proposer. Il a un intérêt *personnel* (politique ou poétique) à engager l'action. On ne travaille pas *pour* les autres on travaille à de l'émancipation collective qui passe par l'implication de soi. Etre l'initiateur d'un projet pour soi est la condition pour que les autres puissent exister. C'est bien pourquoi l'engagement artistique du conseiller technique est en jeu. C'est aussi cette capacité d'implication personnelle qu'il transmet. L'implication personnelle n'est pas la motivation professionnelle, c'est le degré d'inconnue, de déstabilisation ou de mise en danger de soi-même auquel l'acteur consent de façon à ce que son action soit instituante avec lui et non pas instituée par lui. Cette posture est fondamentale. Elle permet entre autre de comprendre pourquoi les "dispositifs" institués depuis plusieurs années, n'ont aucun caractère instituant. On s'y coule, mais on n'en est pas acteur.

A l'inverse, les procédures d'intervention culturelle que l'on acquière dans les stages de réalisation ont ce caractère instituant, par la posture d'implication et d'engagement commun qu'ils supposent pour les responsables des actions, et c'est ne rien comprendre à ces stages que de les réduire à une problématique un peu luxueuse d'épanouissement artistique. Ces stages entraînent à une implication et une mise en danger personnelle beaucoup plus conséquente que le travail dans le cadre d'un dispositif institué.

Dans sa modalité, le stage de réalisation permet d'éviter le faux débat création-expression. La question posée aux stagiaires est : dans quelles conditions historiques pouvons nous faire de la médiation démocratique comme médiateurs culturels ? L'action future tendra à ce que les personnes dont on parle soient tôt ou tard elles-mêmes mises en position de production culturelle (et non pas de consommation culturelle même si cela peut passer par un détour ou une phase de type consumériste). Culturel est ici utilisé au sens générique du mot. Cela va de la connaissance à toutes les autres définitions de la culture que nous voudrions lui attribuer.

Cette production culturelle n'est donc pas sa propre finalité. Ici, l'action culturelle ne se donne pas "la culture" pour finalité. Elle doit réinterroger le mode de production, c'est-à-dire l'expérience de vie produite par la socio-économie. Le stage de réalisation ne se donne pas pour but de former des artistes, mais de conduire à la conscience que des actions métaphoriques, qui ont donc un statut de type symbolique, rendent possible l'organisation de la confiance, la transformation symbolique du réel. Le stage de réalisation indique la force d'une action de type métaphorique (artistique) dans les processus de médiation démocratique, et donc de transformation sociale. L'action ne doit

⁸⁵Jean Pierre Brière. CTP Théâtre. Entretien avec l'auteur.

⁸⁶Je m'appuie dans ce qui suit sur l'analyse développée par Luc Carton pour caractériser une action culturelle dans un cadre d'éducation populaire. (Voir séminaires de recherche sur l'éducation populaire / FFMJC-DJVA. 1995-1996).

donc pas devenir "autonome". L'objectif d'un stage utilisant la danse ou le théâtre, n'est pas de créer une fascination pour la danse ou pour le théâtre comme champs séparés, mais de signaler des outils pour des actions qui doivent accoucher de nouveaux conflits producteurs de nouvelles représentations.

Le terme de conflit est ici entendu au sens où l'élaboration d'une représentation du monde antagoniste, permet de donner une explication à une situation sociale, par exemple de comprendre une "exclusion" plutôt comme une "domination", et recrée du mouvement social. Il s'agit de comprendre et d'expérimenter en quoi l'art peut susciter de l'action collective, à une époque où nous en manquons cruellement. Par "action collective", nous n'entendons pas une action faite à plusieurs mais une action d'un groupe social pour contribuer, face à d'autres, à transformer la régulation d'une série d'enjeux de société.

Dans cette perspective, l'émeute est ce qui reste quand le conflit a été rendu impossible. L'émeute est le signe d'une absence de conflit. Tant que le rapport n'est pas conflictualisé, il est pathologisé (drogue, suicide, délinquance, etc.). L'émeute est cette incapacité à se désigner un adversaire, à dialectiser sa situation. Le mouvement ouvrier proposait un cadre explicatif (la lutte des classes) à la place que l'on occupait dans le rapport social. Son affaiblissement signifie l'effacement des mouvements capables de donner un sens à la domination subie. Tout le problème est qu'il est impossible de construire une lutte quand on est défini négativement, en creux, par un manque (RMI, ZEP, Quartiers en difficultés, etc, etc, etc.) et que sa situation individuelle n'est plus "informée" par du collectif. La "rage", l'autodestruction et un certain retour d'une logique de classes "dangereuses" parce qu'imprévisibles, traduit cette incapacité d'accrocher une situation marginale et décomposée à des significations positives de l'action sociale.⁸⁷

Si une société peut en effet être définie comme un système de rapports dans lequel les acteurs interprètent conflictuellement les orientations culturelles communes, elle peut être définie à la fois comme un mode d'intégration et comme un mode de conflit. L'exclusion produit l'émeute car elle ne conduit vers aucun mouvement social. Peut-être serait il temps de réinterpréter l'exclusion comme une domination ? Recréer du mouvement social, même à l'échelle d'un quartier, suppose de recréer une mobilisation consciente et organisée développant des objectifs précis et entretenant des liens spécifiques de pressions ou de conflits avec le système politique.

En 1945, dans l'euphorie qui a pu faire penser que la société civile participait à la reconstruction de la société et de l'Etat, l'éducation populaire était ce qui pouvait faire marcher la démocratie si les gens avaient de la culture après l'école et en plus de l'école. Aujourd'hui, il y a de la culture, beaucoup plus, mais est-elle mobilisée pour la démocratie ? Or la démocratie n'avance que dans un rapport de forces et dans des mouvements d'actions collectives. Pour cause de modestie et de complexité, cette action collective ne peut être conçue que comme alliance (qu'il ne faut pas confondre avec partenariat). Il s'agit d'alliance contradictoire, c'est-à-dire d'une action commune qui peut se construire à partir d'institutions et d'ordres différents, contradictoires ou antagonistes, pourvu qu'elle se construise. Aujourd'hui l'alliance urgente à réaliser est celle de la société civile et de la puissance publique contre le marché. (Par exemple, dans les quartiers, quelles opérations culturelles peut-on imaginer pour civiliser les pratiques désastreuses du parc privé immobilier ?). En terme de civilisation, nous ne pouvons pas nous contenter d'attendre que la puissance publique répare les dégâts du marché.

⁸⁷Je fais ici référence évidemment au livre de François Dubet : "La galère : jeunes en survie". Paris. Point Seuil 1994.

Réinterpréter le rôle historique de l'éducation populaire est possible en ce moment où la puissance publique est assez faible pour que le civil opère une intrusion culturelle dans le marché.

Enfin, faire en sorte que ce que l'on peut générer entre soi (y compris dans le petit monde clos des associations) puisse créer de l'espace public, des débats publics, cela consiste à repolitiser - dans le plus beau sens du mot - ce que l'on a entamé sur un autre registre (culturel, social, économique). Quelque soit le temps que cela prenne, l'objectif ultime est bien d'élargir la démocratie, de créer plus d'espace public de débats sur la façon dont nous orientons la vie. Ce n'est pas le simple fait d'apparaître sur la place publique ou de discuter entre soi qui constitue un élargissement de la démocratie. C'est un arbitrage consécutif à l'expression d'un conflit et à sa mise en délibération, dans une situation réelle.

on voit bien comment cette définition de l'action formatrice de jeunesse et sports s'apparente beaucoup plus à des stratégies de transformation sociale que de réparation sociale. Non pas que la réparation n'ait sa propre légitimité : elle est utile - ô combien - mais elle ne doit être envisagée que comme première étape vers la transformation, et non comme une fin en soi. C'est bien le danger qui guette la puissance publique (et Jeunesse et Sports en particulier) dans les stratégies dites "d'insertion".

Scénario noir : L'éducation populaire s'instrumentalise dans l'Etat "inséreur" : la politique de la ville est alors un simulacre de discrimination positive. L'ambivalence des "discrimination positives" est de rendre impossible la remise en cause de la raison principale qui est à l'oeuvre dans ce à quoi on s'attaque. A ceux qui ont moins on donne plus, par des pédagogies compensatoires du type ZEP (plus d'enseignants, plus d'encadrement, plus de ce qui a déjà produit de l'échec scolaire). Donner deux fois la même chose a malheureusement un effet de stigmatisation. On passe rapidement de : "donner plus à ceux qui *ont* moins" à : "donner plus à ceux qui *sont* moins. Si une ZEP, c'est 5 professeurs + 1 orthophoniste + 1 juge + 1 travailleur social, cela revient à reproduire le même situation d'aliénation, corrigée d'un orthophoniste !

La politique de la ville, dès lors ne peut s'envisager autrement que comme une politique du sens, au sens poétique qu'en donne Jean Christophe Bailly : "La Ville c'est l'oeuvre d'être ensemble". A ce point, la culture devient un enjeu politique majeur : le sens que l'on attribue à la société.

Voici quelques balises que l'on peut utiliser comme analyseurs des stages de réalisation, du point de vue des rapports entre éducation populaire, l'action artistique et démocratie : une action impliquée de production culturelle en relation avec la socio-économie accouche, avec des alliances, de conflits producteurs pour élargir la démocratie.

Ici l'éducation populaire agit principalement au niveau de la procédure de production culturelle, (d'échange réciproque de savoirs), c'est à dire d'accouchement cognitif, symbolique ou artistique de l'expérience des gens dont on parle.

La multiplication des "programmes" semble aller à l'encontre de ce que l'on pourrait qualifier "opération culturelle". Leur invention fait reculer la préoccupation éducative, et l'invention d'actions originales. "On fait du chiffre et on est sur des rails" déplore Denise Barriolade, responsable du département "initiatives et insertion" au ministère. La volonté de remettre en route des procédures permettant d'inventer des opérations culturelles (tels les Projets Locaux d'Actions Jeunes en 1994) veut précisément s'opposer à l'habitude désormais rassurante des programmes du type "Projets Jeunes".

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 doivent 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 démarche. 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.

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 rassurées par des outils déjà bien rodés⁸⁸

Contrairement à ce qu'elles peuvent penser, il apparaît clairement, au moins au plan d'une théorie de l'action publique, que les directions départementales de la Jeunesse et des Sports ne sont pas là pour "appliquer des programmes" mais pour imaginer des opérations culturelles.

4. "Rendre le peuple à la culture" !

Ces problèmes ont trouvé déjà leur mise en forme dans les années soixante-dix, dans le cadre du débat entre démocratisation culturelle et/ou démocratie culturelle, et nous n'y reviendrons pas. Le travail des Conseillers d'éducation populaire dans les stages de réalisation aujourd'hui est fait d'une synthèse de démarches et de courants qui ont trouvé une forme de décantation sur plus de cinquante ans.

On retrouve autant le souhait de rapprocher le peuple de la grande culture, celle définie par les instances légitimes, (démocratisation culturelle) qui a caractérisé l'action des instructeurs dramatiques des années quarante à cinquante, que de donner aux productions du peuple un statut culturel (démocratie culturelle) travail qui commence vraiment avec la fin des années soixante et s'épanouit dans les années soixante-dix.

Les années quatre-vingt (et maintenant quatre-vingt dix) voient une synthèse de ces tendances. Il reste rare de voir proposer en stage de réalisation de monter en tant que tel un grand texte du répertoire, mais les grands textes du répertoire n'ont pas disparu des stages de réalisation. Ils sont plutôt revisités dans le sens de la mise en opération culturelle du mythe qu'ils renferment.

Les opérations de démocratie culturelle - quant à elles - du type "histoire d'une cage d'escalier", ou "Brèves de pallier" appuyées sur un travail d'animation de proximité, de collecte de mémoire, d'intimité quasi anthropologique, et dont le prototype reste le Bal de Jean Claude Penchenat (projet FIC : "une ville se raconte") se définissent moins, eux, en réaction contre la culture légitime, mais tendent à y faire pénétrer la production des acteurs invités à réaliser.

⁸⁸Denise Barriolade. Entretien avec l'auteur.

Il y a un travail qui consiste à donner un *statut culturel* à une histoire, à une mémoire, à un lieu, en le faisant passer par une forme artistique (théâtre ou autre) dans le stage de réalisation.

Le cas du travail de Jean-Pierre Toublan est représentatif de cela :

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 cela n'arrive qu'aux "autres". ; de préférence d'ailleurs à de grands personnages, en relation avec le pouvoir...même si il y a beaucoup d'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 eux 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'animations, d'actions 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 réalisé et écrit à partir d'un travail d'enquête sur l'histoire des forgerons dans les corons 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, et donc à partir du cas de ce fait divers sordide, il s'agissait d'étudier ce qu'était la justice au moment de la révolution française, en 1789. A 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.

"Le rêve géant de Louise Michel" : dans une zone rurale en perdition comme on en connaît tant en France, dans ce 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 quoiqu'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.⁸⁹

Traverser la frontière entre producteurs et consommateurs de sens, c'est aussi comme cela qu'on peut lire la belle expression d'Armand Dreyfuss : "les hommes frontière" à propos des conseillers d'éducation populaire. Ceux qui font passer la frontière entre les titulaires de la production culturelle et de la "masse" des profanes, simplement invités à contempler le mystère. C'est aussi comme cela qu'il faut comprendre le stage de réalisation : comme le passage d'une frontière que n'autorise pas le stage de premier degré ni aucun des stages de formation ou d'information où les personnes ne sont pas *in fine* invités à produire du sens.

S'autoriser à construire un sens et à le nommer (de la dramaturgie à la représentation) dans un espace public, franchir l'espace privé du stage, c'est cela qui, nous semble-t-il, constitue la raison d'être de la réalisation.

⁸⁹Jean Pierre Toublan. CEPJ Art dramatique. Entretien avec l'auteur.

A ce prix, alors oui, le ministère de la Jeunesse et des Sports peut prétendre être le ministère de la citoyenneté entendue comme la production d'un espace public, véritable ministère de la société civile qu'il organise.

Ici intervient évidemment la caractéristique fondamentale du stage de réalisation : L'être ensemble. On a beaucoup écrit sur la dimension collective du stage de réalisation. Dimension de "communauté" au début, de "convivialité", puis de "collectivité"...les termes évoluent pour désigner ce qui dépasse de beaucoup une simple incidence pédagogique.

"L'effort réalisé en commun" cher aux premiers textes des années quarante relatant les premiers stages de réalisation, et que l'on pourrait croire teintés d'une sorte de naïveté pétainiste, d'un scoutisme de clan, est en réalité la seconde des conditions (après la réalisation) de l'émergence d'un sens.

"Le sens, cela n'a lieu qu'à plus d'un" rappelle Jean Christophe Bailly.⁹⁰

Le caractère totalement singulier du stage de réalisation est également déterminant. Il n'est pas reproductible. Il n'appartient qu'à ce groupe là et la réalisation cesse d'exister quand cesse d'exister le groupe. (On ne "tourne" ni ne "reprend" aucun des spectacles présentés en stage de réalisation).

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.⁹¹

L'effet démultiplicateur enfin : 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 reproduction du répertoire. Là encore une différence essentielle avec le ministère de la culture réside dans la volonté de ne pas se contenter d'interpeller des individus dans leur rapport secret à une oeuvre, mais dans leur rapport collectif à l'art, c'est-à-dire dans leur capacité future à *agir* eux-mêmes de l'art dans la cité, à imaginer eux-mêmes la manière d'intégrer la dimension d'un rapport esthétique au monde dans l'élaboration d'espace public.

Pour toutes ces raisons, le stage de réalisation est puissamment emblématique. Il ne ressemble à rien d'autre, et ne peut en aucun cas s'assimiler à la simple élaboration d'un spectacle ou d'une production culturelle dans un cadre simplement artistique.

20.000 F. de subventions de Jeunesse et Sports sur un total de 250.000 F., c'est peu et pourtant c'est décisif ! Les Conseillers d'éducation populaire ne s'en plaignent pas plus que cela, et sont même relativement indulgents vis-à-vis de leur ministère dont ils savent le manque chronique de moyens financiers. Résolus, ils ont appris à aller chercher de

⁹⁰Jean Christophe Bailly, Jean Marie Vincent : la comparution, politique à venir.

⁹¹Jean Pierre Brière. (ex CTP Théâtre Basse Normandie) Entretien avec l'auteur

l'argent ailleurs. Mais ils veulent revendiquer l'appellation Jeunesse et Sports, car elle signifie une éthique, et que ce n'est qu'à ce prix qu'ils trouvent un SENS à la réalisation. Les CEPJ sont moins exigeants sur l'argent que sur la reconnaissance et l'engagement moral de leur travail par leur administration.

Comment Jeunesse et Sports peut-elle ignorer une telle ferveur à défendre Jeunesse et Sports ? C'est un mystère disent les uns, c'est un gâchis ajoutent les autres.

Quand j'ai proposé le projet "racines perdues" au directeur départemental en 1989 j'ai joué le jeu. J'ai dit : je suis conseiller technique, on va travailler avec la ville d'Evreux, 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 démultipliateurs, ou pouvait y glisser des projets jeunes, etc. c'était un théâtre des opérations extraordinaire.

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".

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'Etat du type "Projets Jeunes" 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 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, les missions du type "projets jeunes" étaient prioritaires.*⁹²

5. Jeunesse et Sports : Un laboratoire de pédagogie, un ministère expérimental

Quand on interroge Mlle Christiane Guillaume, il est clair pour elle que les instructeurs nationaux spécialisés de culture populaire 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, ceux qui ne rejoignent pas Jeanne Laurent ni Malraux, mais qui revendiquent de rester à Jeunesse et Sports, et qui le font parce qu'ils ont découvert la pédagogie. et ont envie de s'y confronter.

On peut penser que dans les années soixante la tendance se serait inversée, et que la pédagogie se prenant elle-même pour objet, on aurait de plus en plus 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 ? Jeunesse et sports ayant beaucoup développé les recherches en ce sens, (années de la polyvalence contre la spécialité, de la non-directivité, des pédagogies non-didactiques, etc.) il y a pu y avoir un effet en retour de délégitimation de la transmission de savoir ou de techniques établies sur un rapport de maître à élève, tel qu'il a manifestement existé tout au début.

*Sous l'influence de la psychologie moderne et des doctrines pragmatiques, la pédagogie est devenue une science de l'enseignement en général, au point de s'affranchir complètement de la matière à enseigner. Est professeur celui qui est capable d'enseigner...n'importe quoi. Sa formation lui a appris à enseigner et non à maîtriser un sujet particulier. (...)
au cours des récentes décennies, cela a conduit à négliger complètement la formation des enseignants dans leur propre discipline.*⁹³

Henri Cordreaux fera son dernier stage de réalisation quand, à l'intérieur de celui-ci, les stagiaires auront voulu prendre le pouvoir et se lancer dans la création collective (1972). S'agissant des stages de réalisation, c'est la fin d'une génération.

Dans les années quatre-vingt, avec le retour en force de la "création" comme valeur déterminante, sous l'impulsion exemplaire du ministère de la culture, Jeunesse et Sports qui est en pleine expérimentation de la priorité à "l'expression" au détriment de la création finalisée, passée au second plan des préoccupations, subit encore un processus de délégitimation.

De plus, cette création est encouragée pour elle-même, en dehors de toute recherche d'un sens, ce qui laisse Jeunesse et sports, construite à l'inverse sur l'expression et l'articulation d'un rapport social, singulièrement démunie.

L'attitude de la DRAC par exemple dans le cas d'un stage de réalisation comme celui de Christine de Toth à Grasse, en juillet 1994, sur le siècle de Fragonard, (figure locale) spectacle didactique, explicatif, illustratif, mobilisant des amateurs dans une réalisation de type "son et lumières" ne fait aucun doute. Pour la DRAC un tel spectacle est exempt de "création artistique" au sens où cette administration peut l'entendre : l'apport d'une recherche ou d'une esthétique nouvelle, venant enrichir le patrimoine contemporain

⁹²idem

⁹³Hannah Arendt. Op. Cit.

théâtral déjà existant. Pour la DRAC, seul ce qui est nouveau ou vient grossir un effet de patrimonialisation dans une discipline donnée a droit de cité.

Dans le cas cité, la volonté d'interroger avec les valeurs du 18ème siècle une ville où la population immigrée quasi-ghettoïsée a été "installée", avec ses propres valeurs, sa culture d'origine, dans une architecture 18ème siècle devenue une coquille vide : c'est-à-dire la tentative de travailler une opération culturelle interrogeant cette juxtaposition ou cette fracture socioculturelle, ne constitue pas pour l'administration culturelle un acte artistique. Réussie ou non, (du point de vue de la représentation publique) cette tentative est cependant parfaitement légitime au sein d'une administration dont la préoccupation consiste à travailler la question de l'insertion.

On pourrait multiplier les exemples de stages de réalisation qui, ces dernières années, ont investi des terrains de recherche touchant aux questions de l'identité, de la mémoire, des cultures, etc. selon des dynamiques absolument originales, avec un savoir-faire n'appartenant qu'à Jeunesse et Sports, mais ne rencontrant qu'un intérêt poli dans le meilleur des cas ou condescendant le plus souvent de la part de l'administration culturelle, pourtant partenaire obligé étant donné la faiblesse de l'engagement financier de Jeunesse et Sports sur ces dispositifs.

Du fait de cette attitude, l'atout de Jeunesse et Sports : sa capacité de recherche pédagogique, à travers ses stages de réalisation, finit par se retourner contre lui.

L'une des dernières réalisations que j'ai organisées 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 grimpeur 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 Lefèvre (DRAC) 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"⁹⁴

Outre que cette dialectique du pur et de l'impur laisse rêveur, il serait néanmoins dommage que le ministère se prive de cette innovation en s'alignant sur des spectacles artistiquement "purs".

6. La perte par non capitalisation de l'expérimentation

La question de la réflexion est absolument centrale.

⁹⁴Claude Decailot. CEPJ Danse. Entretien avec l'auteur.

Comme vitrine (éducation théâtre, cahiers de l'inep, Cahiers de l'animation, etc...) mais aussi et surtout comme laboratoire.

Ce ministère théorise énormément dans le cadre de ses multiples stages (centaines annuels, tous types de stages, toutes régions et toutes actions confondues), mais la récollection de cette réflexion n'est pas organisée de façon à rendre compte du formidable caractère de laboratoire en sciences de l'éducation, de ce ministère.

L'administration ne connaît pas sa propre histoire. Ceci est préjudiciable.

La plus grande partie des agents connaissent mieux l'histoire de ce ministère que les cabinets.

Il n'y a là rien que de très fréquent mais en même temps, dans un ministère fragilisé par un problème d'identité, la transmission interne de l'histoire est une tâche essentielle. L'INJEP devrait la maintenir.

C'est aussi un point qui contribue à effacer la légitimité des stages de réalisation aujourd'hui : leur relatif anonymat, le cercle restreint où ils s'expriment, l'absence de mise en relation des résultats et des expérimentations entre elles, l'absence d'une "praxéologie" (science de la théorie élaborée à partir de la pratique et de l'expérience), qui contribue à ne pas donner de ce ministère son image réelle : celle d'une administration expérimentale dans ses méthodes, inventive, et productrice d'une forte innovation pédagogique depuis cinquante ans.

Pour Michel Simon (CEPJ Cinéma) :

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.

Par exemple 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 parti 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 70 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.

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.⁹⁵

Ainsi, au delà de la non-capitalisation de l'expérimentation, il y a même un phénomène de fuite de l'innovation produite dans ce ministère. L'identité de Jeunesse et Sports passe aujourd'hui par :

- la reconnaissance du caractère actif et expérimental de cette administration,
- la capitalisation et la conceptualisation de cette expérimentation.

Pour Denise Barriolade, la spécificité d'expérimentation pédagogique propre à ce ministère et à lui seul, est en recul depuis la fin des années soixante-dix :

Quand j'ai vu sortir les épreuves du concours de recrutement des inspecteurs en 1976, je me suis dit que c'était la fin, que l'on allait avoir des technocrates. Et on les a ! ceci 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 corps d'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

⁹⁵Michel Simon. CEPJ Cinéma. Entretien avec l'auteur.

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, 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 précédait 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.

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.

Le DECEP est un diplôme imposé à Robert Bricet par le ministère des finances pour pouvoir payer les instructeurs sur une grille correspondant à une fonction de cadre intellectuel. A l'époque, aucun instructeur ne possède de diplôme universitaire - et pour cause, le recrutement s'étant fait sur une compétence artistique - et les Finances repoussent les recommandations de rémunération des instructeurs déposées par Bricet. A contrecœur devant l'absurde de la situation, celui-ci imagine de faire passer un diplôme à ses instructeurs, dont les contenus seront essentiellement pratiques et pédagogiques, et qui laissera le champ libre à la découverte de nouveaux moyens de la transformation sociale.

Le CAPASE, puis le DEFA qui lui suivront, peuvent se lire à l'inverse comme une technocratisation de ce dispositif, par une réduction de l'éducation populaire au champ de l'intervention sociale de réparation, et selon des modalités scolaires ou théoriques laissant de moins en moins de place à la recherche et à l'expérimentation de terrain.

Et je pense que tout 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 on a cela dans les directions départementales. Les Directeur Départementaux recherchent des assistants pour faire un certain nombre de boulots, 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.⁹⁶

La demande de reconnaissance du caractère expérimental de terrain de ce ministère, et la revendication d'une conceptualisation mise en oeuvre en haut lieu ne date pas d'aujourd'hui.

Déjà dans sa réponse au questionnaire de février 1945, Mme NICOLE LEFORT DES YLOUSES, Instructrice spécialisée chargé des questions de pédagogie, fait déjà

⁹⁶Denise Barriolade. Entretien avec l'auteur

remarquer combien l'éducation populaire a un caractère EXPERIMENTAL, et attire l'attention de la direction sur l'utilité d'une équipe de pédagogues expérimentateurs passionnés qui fassent en commun leurs recherches et essaient leurs méthodes.

A la question des attentes des instructeurs vis-à-vis de la direction de l'éducation populaire, Mme Lefort des Ylouses répond que les instructeurs attendent :

- 1° Une DOCTRINE sur le rôle des instructeurs, leur influence, leur pénétration dans les mouvements, leur participation aux expériences et recherches en pédagogie populaire, leur position vis-à-vis des inspecteurs principaux ou départementaux et vis-à-vis des grandes associations culturelles.

2) Des DIRECTIVES sous la forme de contrôle et d'appréciation de leurs activités, de critique de leurs méthodes, d'utilisation de leurs compétences pour les questions ayant trait à leur spécialité, d'information sur les expériences d'éducation populaire en cours et sur l'orientation générale de la direction, des contacts établis par l'intermédiaire de la direction entre eux et les organismes susceptibles de les utiliser.

3) Des MOYENS DE TRAVAIL

Par des réunions régulières d'instructeurs spécialisés pour la mise au point de leur travail et de leur perfectionnement,

- des possibilités de travail en équipe pour l'approfondissement de leurs méthodes

- des occasions de rencontres avec des "pionniers" d'éducation ouvrière, des philosophes, des spécialistes,

des possibilités pratiques de travail : documentation, dactylographie de leurs rapports, etc.⁹⁷

7. Les stages de réalisation sont ils en danger ?

Les réponses à cette question sont variées. Le spectre des réponses va du plus alarmiste au plus optimiste. Pour les plus inquiets (en général des CEPJ de spécialité affectés en direction départementale) la déconcentration de crédits, la fonctionnarisation des CEPJ et la multiplication des dispositifs de jeunesse sont autant de facteurs qui contribuent à la disparition plus ou moins inévitable des stages de réalisation.

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 étaient différentes 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 sur 25 régions), cela n'avait pas de sens. Par ailleurs, 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 de [...] n'a par

⁹⁷Nicole Lefort des Ylouses. Document d'archives reproduit en annexe.

*exemple pas souhaité au départ affecter de l'argent au stage de réalisation. Il considérait que cela n'était pas dans ses priorités.*⁹⁸

Pour les plus optimistes (en général des directeurs régionaux), il y aura toujours des stages de réalisation dès lors qu'existeront de bons projets (et de bons CEPJ ajoute-t-on). Les directeurs départementaux que nous avons interrogés sont plus nuancés, ayant souvent tendance à considérer dans une sorte de "rapport qualité-prix", qu'une action de fonds en faveur de la lecture vers 1.200 enfants des centres de loisirs du département a plus de poids et d'effet culturel qu'un stage de réalisation pour vingt adultes privilégiés.

Dans un texte de son congrès de Talence en 1991, connu sous le nom de "motion des quatre Jean-Pierre" le syndicat SNCTPEP-FEN tente - au regard de l'urgence sociale et des menaces qui pèsent sur les stages de réalisation - de minimiser le clivage entre les CTP de spécialité et les généralistes. :

*"Le temps et l'histoire ont déjà fait leur oeuvre par rapport aux recrutements de 81 et 82 et il est désormais possible de parler de "spécialités" et de "non spécialités" sans que cela prenne des allures de passéisme aux yeux des uns, ou d'exclusion aux yeux des autres."*⁹⁹

Pourtant, les propos les plus durs à l'égard des stages de réalisation ont été entendus évidemment chez des CEPJ non-spécialisés affectés en direction départementale. La disparition du dispositif n'est pas seulement envisagée, elle est parfois souhaitée. Son obsolescence est affirmée. Les CEPJ spécialisés affectés en Direction régionale y sont caricaturés sous la forme d'individus "coupés du terrain" associatif local, se cachant derrière le stage de réalisation pour pratiquer leur art professionnellement, s'en servant comme d'un "sas", et préserver leurs compétences.

Le verdict le plus couramment entendu est que les stages de réalisation ont "perdu leur pertinence", et ne "correspondent plus à la demande sociale". On leur oppose les classes A3, ou la nécessité de travailler avec les nouveaux publics, notamment les jeunes en insertion.

Le syndicat, à l'inverse, fait remarquer avec une certaine ironie dans sa motion de 1991, combien les stages de réalisation répondent point pour point aux exigences des stratégies nouvelles d'insertion :

Depuis quelques temps, les explosions de violence dans les banlieues chaudes ont incité les pouvoirs politiques à accélérer la recherche de solutions aux problèmes d'intégration des jeunes. Les programmes mis en place semblent redécouvrir la vertu des classiques de l'éducation populaire : les disciplines et les pratiques artistiques.

Par ailleurs, depuis quelques années, les pratiques sociales débouchent sur une demande exponentielle d'encadrement pour des ateliers artistiques, particulièrement en direction de l'enfance et de la jeunesse. La formation de ces animateurs pose parfois question.

Le ministère de la Jeunesse et des sports porte une lourde responsabilité dans cette situation puisque pendant 16 ans (de 1973 à 1989) aucun formateur

⁹⁸Denise Barriolade. Entretien avec l'auteur

⁹⁹Contribution dite "des quatre Jean-Pierre" (Jean pierre Bigot, Jean Pierre briere, Jean-Pierre Dupuy, Jean-Pierre Toublan). SNCTPEP Congrès ordinaire de Talence, 25/27 juin 1991

technique et pédagogique n'a été recruté explicitement dans les disciplines artistiques, et qu'aujourd'hui encore, les recrutements sont notoirement insuffisants. Ainsi a été laissé en friche tout un champ de vie sociale ; ainsi a été sabordé un remarquable outil d'intervention.

A l'heure de la transversalité et de l'interministérialité, nous exigeons que le Ministère de la Jeunesse et des Sports, le Ministère de la Ville et le Ministère de la Culture se coordonnent pour remédier à cette situation, en recrutant et en formant des personnels techniques et pédagogiques dans les disciplines artistiques, avec la même diligence et avec plus de sérieux que la mise en place de 1000 équipements sportifs de proximité". ¹⁰⁰

On peut tout aussi bien faire observer que les stages de réalisation n'ont jamais prétendu, ni eu pour objet de répondre à une quelconque "demande" sociale. Il ont été proposés en vertu d'un parti-pris éducatif, soutenu par une certitude de l'ordre d'une politique éducative formulée par l'administration à son plus haut niveau.

Mais il convient également de faire remarquer que derrière la question du maintien ou non des stages de réalisation, se profile toute la question de la pertinence de l'action artistique aujourd'hui dans des stratégies d'insertion.

La "modernité" des stages de réalisation ne réside pas seulement dans la capacité intemporelle de l'action artistique à construire du sujet, à instituer de l'identité - ce qui suppose déjà qu'il soit compris clairement que la priorité de l'acte d'insertion n'est pas d'ordre économique, mais identitaire - mais également dans la capacité de l'art à métaphoriser un conflit, une situation sociale de façon à en déplacer les enjeux pour les rejouer et les arbitrer au plan symbolique, ce qui est un préalable à la négociation du rapport social envisagé. Ceci place évidemment la citoyenneté comme processus conflictuel, comme la capacité de mettre un conflit en expression, en délibération, puis en arbitrage. La transposition symbolique d'un conflit dans un groupe, puis l'apprentissage de la capacité de gérer de tels conflits pour les rendre producteurs est la base du travail de formation de formateurs de Jeunesse et Sports.

La défense des stages de réalisation passe par la capacité des CEPJ de faire cette démonstration, dans le cadre d'une action publique qui a tend à légitimer une définition économiciste de la citoyenneté, au terme de laquelle ne serait citoyen que celui qui est inséré dans le processus de production - fût-il artistique - . Ceci nous paraît dangereux.

Le stage de réalisation est là pour donner une "réalité" sociale et non pas une "fonction" sociale, pour ne pas limiter comme c'est le cas actuellement la définition de la citoyenneté à sa dimension économiciste.

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. Ce n'est pas parce que l'on est plâtrier-peintre : 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 ne fait pas du social avec du social. ¹⁰¹

¹⁰⁰"Motion des quatre Jean Pierre" Déjà cité.

¹⁰¹Claude Decaillot. CEPJ Danse Lyon. Entretien avec l'auteur.

Démontrer que "l'on ne fait pas du social avec du social" est aujourd'hui la tâche complexe à laquelle les CEPJ doivent s'atteler si ils veulent préserver ce qu'ils considèrent être leur mission. D'une façon comme d'une autre, et surtout en cas de déconcentration, ce dispositif dépendra bon vouloir, des priorités, et donc de la conscience du directeur régional. L'évidence veut que seuls continueront d'exister les stages de réalisation pour lesquels le directeur régional a un propos, un parti-pris, une analyse ou une volonté allant dans le sens de cette évidence. La disparité entre régions aidant, il risque d'être de plus en plus difficile de reconstruire un propos global dans l'ordre d'une discipline artistique pour le ministère.

A titre d'encouragement, dans l'ordre des directions régionales qui ont néanmoins un propos sur ce dispositif, on peut citer pour conclure sur une note optimiste l'analyse de la DDJS du Vaucluse :

Je tiens à rappeler que les stages de réalisation sont depuis plusieurs années et à plus d'un titre l'un des supports les plus fondamentaux de la politique menée par la direction départementale Jeunesse et Sports du Vaucluse.

Les stages de réalisation en effet nous permettent :

- de contribuer à une politique de développement culturel essentiellement dans le milieu rural. De ce fait, le service Jeunesse et Sports n'a cessé de participer ainsi à une politique équilibrée d'aménagement du territoire, certes dans son champs limité de compétence mais de façon à paraître aujourd'hui en harmonie avec les orientations nationales actuelles en la matière ;

- de contribuer à une politique d'éducation permanente par des actions de formation et de perfectionnement proposées aux personnes désireuses de participer aux réalisations entreprises ;

- de contribuer à une politique d'insertion sociale par le brassage des publics, et parfois professionnelle des stagiaires. Des jeunes ont chaque année participé soit comme comédiens, soit comme techniciens aux stages. Certains TUC ou CES ont pu trouver dans les stages de réalisation les premiers éléments de leur orientation professionnelle.

L'ensemble de ces différents éléments positifs est dû à la spécificité des stages de réalisation qui, sortis d'un contexte où ils peuvent apparaître comme une technique d'animation passagère où l'activité peut sembler une fin en soi, privilégient la production, et le savoir faire, souvent collectifs, comme moyen d'insertion. Ceci est particulièrement déterminant lorsqu'on s'adresse à un public jeune, d'où la détermination de la direction départementale du Vaucluse à se servir des stages de réalisation comme outils privilégiés de son action et le succès rencontré à ce jour.

*Pour le directeur départemental,
l'inspecteur départemental Gérard Nocella.*

EN GUISE DE CONCLUSION PROVISOIRE...

L'éducation populaire : une notion qui n'en finit pas de mourir !

Un certain nombre de mesures d'ordre administratif permettent de rendre compte du recul régulier de la notion d'éducation populaire au ministère de la Jeunesse et des Sports. Il conviendrait - mais ce serait plus difficile - de mettre en regard les raisons qui président à l'étonnante longévité de ce concept, notamment comme référence explicite dans le discours et dans le travail des CEPJ.

Si l'on y prend garde, il peut y avoir à terme une incompatibilité radicale d'intervention entre ces deux conceptions du rôle de Jeunesse et Sports que sont les politiques de jeunesse, et les politiques d'éducation populaire.

Les grands CTP fidèles à la tradition de ce corps restent des "hommes-frontière" habilités à faire traverser les frontières du social, du culturel, et de l'économique, quand les CEPJ "jeunesse" semblent résignés à confiner leur action dans le champ réduit de la réparation sociale, mono-sphère de la redistribution, séparée des systèmes d'attribution de sens, et domaine de l'urgence.

L'absence de discours, de budget, et d'équipements culturels à J&S est un des facteurs déterminants du paradoxe culturel dans ce ministère. Mais 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 a dans les stages de réalisation de Jeunesse et Sports un caractère d'expérimentation qui permet pour la société civile d'avoir des points de repère, et dont l'addition des expérimentations - pour peu qu'on veuille la mettre en oeuvre - pourrait en surprendre plus d'un par sa pertinence et son efficacité aujourd'hui.

Le paradoxe est aujourd'hui le suivant : si l'on souhaite qu'il soit mis fin aux stages de réalisation en tant que dispositif, toutes les conditions sont aujourd'hui réunies pour cela. La déconcentration de leur crédit semble une façon "passive" - c'est-à-dire non conflictuelle, - d'arriver à ce résultat. La disparition des stages de réalisation réalisera alors la vieille prophétie de l'animation : "disparaître quand le besoin n'est plus" (l'école est devenue moderne, le rayonnement culturel est assuré...)

Mais si l'on souhaite à l'inverse qu'ils soient maintenus, toutes les conditions sont également remplies pour cela ! L'administration culturelle est arrivée à une puissance et un développement sans précédent, mais avoue son impasse radicale pour ce qui est de la dimension sociale de son action.¹⁰² Le ministère de la Ville multiplie des dispositifs de prise en charge directe des habitants qui plongent le monde populaire dans un silence politique sans précédent. La citoyenneté réduite à la définition économiciste d'une insertion dans le processus de production fait basculer le contrat social et remet la République en doute sur ses propres fondements. Ré instituer de la république, suppose

¹⁰²CF les derniers discours de Mr Jacques Toubon lors du CIAT à Troyes. Documents MRT Culture

de remettre rapidement en oeuvre des stratégies de délibération au sein de la société civile, ce que Jeunesse et Sports est le mieux placé pour faire. Intégrer un jeune désœuvré dans un groupe de rap n'en fait pas un citoyen. Cela en fait un rappeur. Le citoyen n'est pas celui qui se tient tranquille, mais au contraire celui qui interroge sa situation : "est citoyen celui dont la volonté produit du droit".¹⁰³ Quand nous aurons cessé de confondre la paix sociale, (c'est-à-dire l'acceptation d'un minimum de règles qui rendent possible la vie en commun) avec la citoyenneté (c'est-à-dire la participation au conflit social), nous aurons fait un grand pas. Si fabriquer de la citoyenneté, cela revient à fabriquer un espace public, c'est à dire "la réunion en un public de personnes privées faisant un usage public de leur raison critique"¹⁰⁴, cela revient à générer puis à gérer du conflit. C'est la travail démocratique pour lequel des médiations culturelles sont nécessaires. Cela dépasse aussi le simple travail d'aide à l'expression, cher à l'animation socio-culturelle : La démocratie, ce n'est pas seulement la liberté d'expression. Loin de là. Que tout le monde ait le droit de "s'exprimer" sans que cela n'emporte de conséquence, ne fabrique aucune espèce de démocratie. Une société est démocratique quand elle se reconnaît divisée, c'est-à-dire traversée par des contradictions, et qu'elle se fixe comme procédure d'associer chacun de ses membres à part égale dans l'expression de ces contradictions, dans leur mise en délibération, et dans leur arbitrage (qui ne veut pas dire leur résolution : une société dans laquelle les contradictions seraient résolues serait une société fasciste)¹⁰⁵. La démocratie ne consiste pas à fabriquer du consensus et de la paix sociale (ce que font trop d'animateurs socioculturels) mais à faire émerger du conflit pour le gérer. On le voit bien, l'expression n'est que le premier temps de la démocratie. La délibération est en réalité le coeur du système démocratique. Les animateurs qui ont renoncé à favoriser des procédures de délibération dans leur commune par crainte de froisser le pouvoir, n'ont que peu à voir avec un travail démocratique. L'animateur ou le médiateur culturel doit accepter aujourd'hui d'être un travailleur de la contradiction.

Nous sommes donc dans une situation éminemment paradoxale, dans laquelle les stages de réalisation n'ont jamais été aussi pertinents... et aussi mal compris dans leur actualité. Les transformations du corps des CTP, ainsi que les résistances à ces transformations ont fait de ce corps un ensemble d'agents remarquablement outillés pour une intervention adaptée et de qualité : ils ont appris à s'adapter tout en ne négociant jamais sur l'essentiel, en ne reniant jamais les valeurs fondatrices de leur action. Il se pourrait que nous ayons rapidement besoin de leur savoir préservé.

Dans une période de déroute intellectuelle et dans une ambiance de capitulation générale, le corps des conseillers d'éducation populaire de Jeunesse et Sports représente aujourd'hui une force d'action, de réflexion, d'innovation et d'intervention parmi les plus pertinentes, les plus originales, les plus audacieuses dont puisse rêver une administration pour mettre en oeuvre une mission de service public.

Un certain courage politique consisterait donc à revenir sur une distinction et un partage du territoire de l'action "culturelle", dont toutes les intelligences s'accordent à reconnaître aujourd'hui qu'il n'est pas pertinent, voire qu'il est dommageable aux uns comme aux autres. On ne peut bâtir aucune politique culturelle sur une séparation aussi radicale entre la pratique et la diffusion, entre les amateurs et les professionnels, entre le social et l'artistique, etc, et l'éducation populaire sous tutelle de Jeunesse et Sports reste

¹⁰³Louis Sala-Molins. "Le déficit démocratique". Journées d'Etudes de la FFMJC. 1991

¹⁰⁴Jürgen Habermas. "La publicité comme dimension constitutive de l'espace public bourgeois". Paris. Payot. 1962

¹⁰⁵Selon la définition célèbre de Paul Ricoeur.

le chaînon manquant de cette politique introuvable. A l'inverse, aucune action d'éducation populaire digne de ce nom ne saurait se passer de l'art et de la réflexion sur le sens de l'action par la culture.

Le reste est une question de volonté politique.

ANNEXES

ANNEXES

En annexe à ce rapport , on trouvera à l'INJEP, outre les entretiens, la reproduction reliée des fac-similés suivants :

1) - Etat des versements DJVA / Stages de réalisation / Statut des CTP

2) 1945/1968 : la première génération

- Agrandissement papier à en-tête du ministère : "jeunesse, arts et lettres" recyclé : "éducation nationale"

- Questionnaire de 1946 (adressé à tous les instructeurs)
réponses de Cordreaux, Cochin, Lefort des Ylouses, Hussenot

- Rapport sur le stage d'information sur les techniques d'éducation populaire organisé au centre éducatif de Terrenoire du 7 au 16 juillet 1946. Par l'inspecteur départemental des mouvements de jeunesse. Saint Etienne.

- Rapport stage 1er degré Charles Antonetti (Montry) 1945

- Rapport stage 1er degré Charles Antonetti (Jemmapes), correspondance Ludolf Child.

- A propos d'un stage avec les Ajistes. Charles Antonetti. 1945

- Bulletin de notes de l'instructeur Yves Joly. Centre Jemmapes. 1945

- Rapport d'inspection sur le stage de Lantenay 1er degré, 1946. Témoignages des stagiaires.

- Rapport sur le stage d'art dramatique de Clerlande (1946) par Henri Cordreaux.

- Rapport du stage de 3ème degré. Décembre 1946 Saint Cloud. Cordreaux et Hussenot.

- Stage de réalisation 2ème degré de Terrenoire 1949. Lettre et presse.

- Stage de second degré Romagne 1950. (crocq, Cordreau, D'Esoughes, Chesneau). compte rendu succinct.

- Stage de chant choral. César Geoffray. 1950. coupure de presse.

- Henri cordreaux en Algérie. Emploi du temps janvier 1950.

- "Le théâtre dans l'éducation populaire" une série d'émissions réalisées par Robert Barthès, stage de réalisation théâtre et radio. Saint Amancet. août 1951

- **René Jeauneau.** Récapitulatif de carrière : créations et stages de réalisation.

2) 1968 : le tournant

- "Notre tâche dans l'Education Populaire". Aide mémoire sur la situation des CTP Anonyme (Syndicat septembre 1967)

- Avignon 1967. Rapport des journées d'Avignon à Jean Nazet par Henri Cordreaux. (original : lettre manuscrite 23 pages)

3) 1978 : le paroxysme

- "Un CTP en 1978". Non signé non daté. 71 pages.

4) 1981 et après...

- La fonction de Conseiller d'Education populaire et de jeunesse. 11 pages non datées, non signées. (Denise Barriolade. 1984 ?)

- Session formation CEPJ/CHEPJ Aix en Provence 16 mars 1990. : CTP et projet culturel. Par Paul Raïtcheff.

- Compte rendu du regroupement des CTP/CEPJ/CHEPJ promoteurs de stages de réalisation à l'INJEP décembre 1990

- Les CTP, CEPJ et CHEPJ. Note technique. Elie Le Port. 1991

Annexe 2

Questionnaire de 1946
adressé à tous les instructeurs.
Réponse de : Henri Cordreaux

Paris le 22 février 1946

HENRI CORDREAUX
Instructeur de spécialité (art dramatique)
à
Monsieur le directeur des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire

CORDREAUX HENRI, 32 ans

Diplômes :

Licencié en droit, diplômé d'études supérieures (droit), certificat de licence es-lettres, diplômé de l'École libre des sciences politiques.

Professions antérieures :

Militaire (7 ans) comédien (Cie des Comédiens routiers, radio, metteur en scène)

Professions exercées :

metteur en scène, comédien, marionnettiste. Instructeur de culture populaire depuis août 1945.

Technique :

Art dramatique (mise en scène, lectures, formation du comédien, etc...).

Répertoire habituel :

Histoire du théâtre - le théâtre dans l'éducation - le théâtre amateur - le répertoire (étude du répertoire et lectures) - les techniques dramatiques : la voix, le geste, interprétation d'un texte, mise en place, etc...les techniques annexes : le décor, les costumes, les accessoires, la régie. - problèmes pratiques et psychologiques posés par l'activité d'une équipe dramatique (enseignement tiré des expériences de captivité).

Méthode :

Variable avec le sujet exposé. Le plus souvent pratique pour tout ce qui touche à la mise en scène et à la formation des acteurs et quand cela est possible à la fabrication (décors costumes accessoires)

Raisons qui ont guidé ce choix :

les activités antérieurement exercées : de 1932 à 1939 au sein de la compagnie des comédiens routiers comme acteur, régisseur général et chef d'atelier. de 1940 à 1945 comme directeur de troupe et metteur en scène (en captivité).

Textes rédigés :

Un traité de la fabrication du masque (éditions Bourrelier), comptes rendus dans le bulletin des comédiens routiers, articles dans les cahiers du centre dramatique. Pièces de théâtre (en collaboration avec José van des Velde)

Milieus dans lesquels s'est

exercé l'action éducative : scoutisme - militaire (guerre 39-40 et captivité) (stage à Montry) instituteurs (captivité) école de cadres (captivité et Strasbourg), ouvriers (usine Astra)

Éléments les plus réceptifs :

étudiants et instituteurs.

Équipes dirigées :

équipes de captivité - stages d'écoles des cadres (captivité) équipe de l'usine Astra.

Rôle**de l'instructeur spécialisé :**

Formation à Paris et en Province d'un tout petit nombre de moniteurs doués, (*souligné deux fois. NDLR*) recrutés dans tous les milieux, qui continueront sur place le travail ébauché par l'instructeur. (Moniteurs dans les écoles, à l'armée, dans les usines, dans les mouvements de jeunesse). Ne pas chercher pour le moment à former techniquement la masse, mais simplement à orienter son goût par des conseils et des lectures.

Moyens utilisés**pour se cultiver :**

Tous (lectures - concerts - spectacles - conversations, etc.).

Culture populaire**dans l'éducation nationale :**

actuellement séparation regrettable des enseignements primaires, secondaires, supérieurs et de la culture populaire. Il faut pénétrer dans les écoles normales, les lycées, les facultés.

problème de la formation**des cadres de l'éducation populaire**

1) pour les instructeurs de spécialité, l'exercice régulier du métier initial ; architecte, peintre, acteur ou metteur en scène, est le plus sûr garant de la qualité de son enseignement. L'instructeur de spécialité n'est pas seulement un éducateur mais aussi un technicien qui ne doit pas perdre contact avec son métier.

2) Pour les cadres qui ne dépendent pas administrativement de l'éducation populaire, chercher à former des moniteurs dans tous les milieux sociaux. Etablir une liaison étroite avec les instituteurs et les professeurs, et leur donner une formation artistique.

L'éducation populaire**et les transformations sociales :**

Le milieu ouvrier, ou tout au moins l'élite du milieu ouvrier prendra inévitablement la tête du mouvement culturel. Déjà des signes précurseurs se manifestent. Si l'on veut que cette culture soit de qualité, il faudra les aider.

Dans toutes les usines, les groupements se forment qui s'intéressent à la peinture, à la sculpture, à l'architecture, à la musique.

Grosses difficultés en ce qui concerne l'art dramatique, les résultats ne sont généralement pas brillants en cette matière par suite de l'inexistence totale d'un théâtre populaire moderne. L'absence de répertoire adapté paralyse cette activité.

Annexe 3

Lettre d'Henri Cordreaux à Jean Nazet, rendant compte des journées d'Avignon des 26 et 27 juillet 1967

Henri Cordreaux
15 rue de Lagny, paris XX
le 30 août 1967.

Cher monsieur Nazet,

J'ai donc assisté comme nous en étions convenus aux séances d'avignon des 27 et 28 juillet organisées par la Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux, dont le but essentiel était de permettre une libre confrontation des élus municipaux avec les directeurs des centres dramatiques, des Maisons de la Culture et des troupes conventionnées.

La présidence de ces séances était assurée par M. GEORGES JEAN de Peuple et Culture.

Du 29 juillet au 4 août se sont ensuite déroulées dans le même cadre et avec une assistance à peu près comparable, une série de séances qui n'étaient pas directement organisées par la FNCCC, mais auxquelles celle-ci participait efficacement, et qui étaient consacrées à l'étude des activités culturelles de sept villes-test : Annecy, Avignon, Rennes, Aubervilliers, Grenoble, Bourges, Strasbourg, pour lesquelles les dossiers complets avaient été établis par des économistes et des sociologues au cours de la saison 1966-1967.

L'administration centrale n'avait officiellement délégué aucun représentant aux journées des 27 et 28 juillet, la politique poursuivie jusqu'à présent par la FNCCC étant, sur certains points du moins, en désaccord avec celle du ministère des affaires culturelles. M. DEHERPE, bien que présent, n'assistait pas aux réunions du palais des papes. Toutefois, Melle JEANNE LAURENT, à titre privé sans doute, fut très assidue à ces réunions et intervint fréquemment dans les débats.

Par contre, il faut signaler la présence lors des "rencontres du festival d'Avignon" du 29 juillet au 4 août, auxquelles la FNCCC ne participait qu'au titre d'invitée, de hauts fonctionnaires de la rue Saint Dominique comme MM. MOINOT et RAISON.

Parmi les municipalités représentées aux journées des 27 et 28 juillet, notons Colmar, Mulhouse, Strasbourg, Metz, Aubervilliers, Nevers, Boulogne-Billancourt, Mâcon, Nantes, Grenoble, Le Havre, Nanterre, Annecy...

Les Centres dramatiques, Maisons de la culture, et troupes conventionnées avaient délégué : MM MONNET, TREHARD, THIRY (Amiens), JEAUNEAU, BERAUD, GOUBERT, PLANCHON, VALVERDE (St Denis), BATAILLON (administrateur Aubervilliers), VIELESCAZE (Boulogne-Billancourt), LESAGE, BERNARD FLORIET, DOUCHEZ, le secrétaire général du CDE.

Bien que présent à deux séances sur quatre, M. Jean Vilar ne prit jamais la parole, ses fonctions de directeur du festival l'accaparant entièrement.

A noter également la présence d'animateurs de jeunes troupes théâtrales : Ariane MNOUCHKINE, J.P. TAILHADE, Patrice CHEREAU..., les représentants de Travail et Culture, et diverses autres associations.

Le sérieux avec lequel furent abordés les problèmes, la sincérité, et parfois la violence des confrontations, la compétence du président de séance M. Georges JEAN, la passion que mirent les représentants des Centres Dramatiques et des Maisons de la Culture à défendre leurs points de vue, l'honnêteté de la plupart des délégués des municipalités qui écoutèrent avec un vif intérêt la critique (parfois violente) et les suggestions émises par PLANCHON, MONNET, TREHARD, BERRAUD, VELVERDE, etc.etc; et y répondirent souvent avec pertinence, donnèrent à ces journées des 27 et 28 juillet un grand intérêt.

Qu'il me soit permis pour ma part de regretter l'absence de tout représentant qualifié de l'éducation populaire, non seulement aux séances organisées par la FNCCC, mais également aux rencontres du festival qui se poursuivent depuis plusieurs années déjà et où s'élaborent peu à peu une doctrine et une politique dont nous sommes totalement exclus

Si ces journées d'études nous ont beaucoup appris sur la marche et la progression d'une direction culturelle qui, grâce aux directeurs de centres dramatiques, des centres culturels communaux et des maisons de la culture, grâce à certains élus municipaux particulièrement clairvoyants, nous a semblé en plein essor, elles nous ont montré par contre le grand vide de l'éducation populaire qui depuis de trop nombreuses années a abandonné dans ce domaine du moins, tout combat,, toute confrontation

Tous les problèmes traités dans l'un ou l'autre cycle auraient dû intéresser au premier chef un service d'éducation populaire qui se serait voulu fidèle à ses ambitions premières. Des questions ont été posées, des solutions proposées au cours des colloques antérieurs qui n'auraient pas dû nous laisser indifférents. Mais le fossé s'est creusé peu à peu et paraît aujourd'hui infranchissable

Les positions se sont durcies au cours des années, sans que nous intervenions, ou si mollement et d'une façon si sporadique que cela n'a servi à rien. Toute une politique s'est définie sans nous, en dehors de nous, et maintenant contre nous. Et ce n'est ni Jeuneau ni Monnet qui ont pensé à prendre notre défense. Bien au contraire.

A tous points de vue l'éducation populaire a été la grande absente, on ne l'a jamais nommée, on n'a jamais fait allusion à elle. Elle n'existe pas. Quelques fois, mais bien rarement, au cours de la discussion, quelqu'un parlait avec condescendance de la jeunesse et des sports, mais pour bien laisser entendre qu'il n'y avait rien de commun avec ce ministère. A deux ou trois reprises seulement des élus ou fonctionnaires municipaux évoquèrent le problème des Maisons des Jeunes et de la Culture pour déplorer l'ambiguïté de cette appellation, et l'impossibilité pour la FFMJC de définir une position face au problème culturel

A part cela, rien. On ne peut se défendre d'une certaine angoisse. Nous ne représentons plus pour tous ces gens qu'une maison morte, du moins dans le secteur de l'éducation populaire qui est le nôtre et le seul qui m'intéresse ici. "La Jeunesse et les Sports" peut continuer d'exister, cela ne fait aucun doute. Mais notre rôle, du moins tel que nous l'avons défini au départ, ne correspond plus à rien dorénavant. La place est ouverte à une nouvelle catégorie d'instructeurs avec laquelle nous n'avons rien de commun, qui ne nous est pas inférieure, que je respecte infiniment, mais est totalement différente, instructeurs de jeunesse, polyvalents, non techniciens, non spécialistes, non créateurs.

Il est intéressant de noter à propos de cette nouvelle orientation socio-éducative ou socio-culturelle qui semble devoir nous être assignée désormais, l'intervention ce 3 août au matin d'un représentant de la Caisse des dépôts et consignations qui, s'étendant un peu longuement sur les crédits alloués aux équipements socio-culturels des grands ensembles et villes en pleine extension, s'entendit rétorquer vigoureusement par Planchon que ces séances étaient consacrées aux problèmes des maisons de la culture et centres culturels communaux, aux préoccupations artistiques bien déterminées, et que toutes ces

considérations sur des locaux fourre-tout, indéterminés, souvent inutilisables, étaient ici hors de propos. C'était en peu de mots, délimiter très catégoriquement les domaines respectifs.

Nous connaissons trop les dangers qui guettent nos camarades des centres dramatiques ou des maisons de la culture : danger de création d'un nouveau mandarinat semblable à celui qui s'est installé parmi les artistes des pays de l'est au lendemain de la guerre ; coupure avec le spectateur moyen et surtout avec les organismes de jeunesse auxquels ils apparaissent déjà comme trop lointains, et avec lesquels ils n'auront bientôt plus guère que des rapports d'acteurs à spectateurs (CF le témoignage du directeur de la Maison des Jeunes et de la Culture d'Avignon) ; culture "diffusée", "distribuée" et non culture vivante cherchant à plonger ses racines profondément dans le peuple, monopole de fait, non de droit (tendance Tréhard)... et bien d'autres dangers encore, que nous avons souvent signalés et dont certains directeurs sont parfaitement conscients.

Le danger du mandarinat a été évoqué par plusieurs d'entre eux. La nécessité d'une action plus profonde, par cours, temporaires ou permanents, et même par stages semblables aux nôtres s'est fait sentir ici et là, sans qu'il ait été besoin de faire appel aux CTP...le personnel des centres dramatiques et maisons de la culture est bien suffisant. Et cette tendance ne fera que se développer rapidement.

En dépit de tous ces dangers et de tous ces défauts, il semble bien que c'est aux directeurs de centres dramatiques et de maisons de la culture qu'appartient l'avenir. Le dynamisme est de leur côté et non du nôtre. Ils ont de puissants moyens (et beaucoup de municipalités semblent prêtes à leur en donner de plus grands encore), une grande ambition, de la vitalité, de l'enthousiasme et surtout de la combativité. Leurs interventions, parfois contestables, étaient loin d'être médiocres, et toujours très claires et d'une grande force. Ils ne se perdent pas dans des arguties. Leurs buts sont simples, bien définis. Et ils ne s'embarrassent ni de scrupules ni de détours pour les atteindre. Au besoin ils sont capables de s'entre dévorer pour y parvenir plus vite.

Et surtout, phénomène nouveau dans l'administration, on les écoute. La politique des affaires culturelles ne saurait être définie sans eux ; il semble impossible et impensable d'aller contre eux ; ils sont trop forts. Pour une fois, les spécialistes, les techniciens, les artistes ont vraiment voix au chapitre. Il est impossible d'ignorer ce nouvel état de choses. Il n'est que de voir les réactions assez timides, et somme toute favorables, des délégués municipaux pour comprendre leur ascendant. Et si des critiques ont été formulées, ça n'a été le plus souvent que sur des points de détail, jamais sur les grandes options ou sur la politique générale pour laquelle ils semblent leur faire confiance.

L'influence de Vilar, Planchon, Monnet, Gignoux (absent à ces réunions mais présent par le poids des délégués municipaux de Strasbourg, Mulhouse, Colmar et Metz et par la voix de Mlle J. Laurent), Dasté (au Canada en juillet), et peut-être aussi mais dans une moindre mesure, de Théhard, et de Garran (également absent) se fait ici nettement sentir. Les journaux, les radios en ont parlé, quelques uns ont connu de retentissants échecs mais aussi de très grands succès qui ont été portés à la connaissance du public. Les moyens de propagande ne leur ont pas fait défaut. A notre époque, c'est une grande force. On ne peut rien contre. D'où leur ascendant sur leurs interlocuteurs. Ils sont écoutés avec intérêt, phénomène nouveau sur lequel je ne saurais trop insister. Et ils ont presque toujours un langage simple, direct, violent de gens qui sont en pleine bataille. Nier cela, nier cette puissance, c'est nier l'évidence, et ne rien comprendre à ce qui est en train de se construire. Tout cela je l'ai dit et répété, soit directement, soit dans les rapports, depuis 1958 (premiers contacts avec des collaborateurs de Malraux). Mais on n'a pas voulu voir la réalité en face, ou bien on l'a minimisée.

Evidemment les choses ne vont pas toujours aussi bien. On connaît les difficultés de Tréhard à Caen et surtout de Dasté à Saint Etienne. Demain d'autres difficultés surgiront dans d'autres centres. Mais les mises au point virulentes qui ont été faites au cours de ces journées contre Durafour et contre le conseil municipal de Caen, et qui n'ont entraîné que peu de réactions du côté des délégués municipaux, semblent présager un changement d'orientation générale. Les municipalités communistes (Aubervilliers, Boulogne-Billancourt, Saint-Denis et autres), si elles sont opposées au ministère des affaires culturelles pour des raisons souvent purement politiques, sont favorables aux créateurs (du genre Planchon, Dasté, Garran, Gignoux) et à leurs revendications, et sont loin d'épouser les querelles de Durafour à Saint Etienne.

* * *

La matinée du 27 juillet fut en grande partie occupée par un exposé complet, dense et précis de Monsieur Georges Jean, président des débats, dont voici rapidement énoncées les principales têtes de chapitre :

- 1) recherche d'une définition du mot culture. La culture dans ses rapport avec la vie quotidienne : la culture définie comme un art de vivre.
- 2) La notion de créateur. Distinction entre créateur et diffuseur de la culture. Nécessité d'une avant-garde culturelle.
- 3) A l'époque actuelle, pluralité et non unicité des publics.
- 4) Importance croissante et envahissante de moyens de communication de masse. Tenir compte de leur existence. Ne pas les nier.
- 5) Nécessité du concours des experts (juristes, économistes, sociologues, etc.) et d'une participation démocratique.
- 6) Il n'y a pas de culture sans communication réelle, sans recherche d'un langage, sans recherche de médiation, de relais, d'animateurs à tous les niveaux : les médiateurs pouvant être définis comme des animateurs.
- 7) Le développement culturel est actuellement à l'ordre du jour - pour ne pas dire à la mode - ce qui entraîne les constatations suivantes :
 - le droit à la culture est une revendication complexe mais exigeante.
 - Générosité des intentions mais confusion des notions et des termes : clarification au niveau de l'administration, et au niveau des municipalités (par exemple confusion croissante à cet échelon entre MJC et Maison de la Culture).
 - Incohérence des actions, chacun travaillant dans un extraordinaire isolement. Tous les aspects du développement culturel sont liés.
- 8) Multiplicité des agents de développement culturel, qui ne comprennent pas seulement les créateurs, mais aussi les écoles, les églises, les partis, les syndicats, les commerçants, etc.
- 9) l'action culturelle, si elle n'est pas intégrée à la vie, devrait peser sur toute action au niveau municipal.

Le programme ainsi tracé par l'exposé de Monsieur Georges Jean est défini plus précisément par la lettre circulaire du 27 juin adressée par la FNCCC à tous les participants, devait se révéler à l'usage beaucoup trop vaste et trop lourds, pour une période aussi courte, et ne fut traité qu'en partie.

Le 6ème point qui traitait du rôle des médiateurs, des animateurs relais, qui me paraît particulièrement important, a été posé, il m'a semblé, d'une façon très floue, très

ambiguë, tant par M. Jean que par les directeurs de centres et de maisons de la culture. Qu'entend-on exactement par médiateurs ou animateurs ?

On n'a pas voulu voir le problème en face, et le traiter à fond, franchement. Beaucoup d'hypocrisie et de lâcheté subsistent sur ce point. On a trop l'air de croire aux miracles en ce domaine, et que les choses se feront toutes seules.

* * *

De manière concrète, la discussion fut ouverte sur des problèmes précis posés par le président à l'assemblée :

1) rapports des municipalités, de l'Etat et des créateurs. Les rapports entre l'Etat et les municipalités notamment apparaissent très complexes.

2) Liberté du créateur ou du diffuseur culturel. Comment résoudre les conflits avec le groupe de notables.

En son nom personnel Tréhard éleva une protestation quant à l'emploi du mot créateur, trop équivoque et ambitieux, et proposé de le remplacer par des termes plus simples : metteur en scène par exemple, maître d'oeuvre, chef de troupe, etc. Cette intervention ne soulevant aucun écho favorable ou défavorable, le terme de créateur fut maintenu, malgré son ambiguïté. On verra par la suite qu'il n'était pas inutile qu'il le fût.

Après quelques discussions assez académiques mais non dépourvues d'intérêt, entre représentants des municipalités et diverses autres personnalités à propos des relations de l'art et des municipalités en matière culturelle, le débat prit un ton plus vif, parfois violent, à la suite d'une intervention vigoureuse de Planchon, qui devait dominer la suite des entretiens. Planchon coupa court à toutes les palinodies de Durafour à Saint Etienne qui a mis en échec la candidature de Dasté, et pour prévenir de semblables errements (Tiry à Amiens, Béraud à Grenoble, etc.), Planchon réclama qu'à la tête des maisons de la culture et centres culturels communaux soient placés des créateurs (metteurs en scène, musiciens, chorégraphes, etc...), et des créateurs seulement, que tous les; pouvoirs culturels de la commune où sont implantées les maisons leur soient confiés, qu'une liberté totale d'action (ligne politique générale, choix des répertoires, grandes options) leur soit reconnue, qu'ils aient la libre gestion financière et administrative de leur affaire, quitte à rendre compte réglementairement devant les instances municipales et gouvernementales compétentes.

Après diverses interventions, les délégués municipaux, qui, tout en reconnaissant le bien fondé de sa proposition voulaient y apporter des modifications susceptibles d'en altérer la portée, Planchon écarta résolument toute solution de direction collégiale (créateurs et administrateurs conjointement responsables par exemple) ou de direction unique contrôlée étroitement par une commission municipale qui aurait en fait tous les pouvoirs, et empêcherait le principal responsable d'agir librement.

Si direction collégiale il peut y avoir (directeur, secrétaire général, administrateur, régisseur, etc.), ce n'est qu'au sein de la maison même qu'elle peut s'exercer, dans son fonctionnement interne et non dans son rapport avec les pouvoirs publics, ou un seul patron doit représenter l'ensemble, avoir seul la responsabilité. Et il importe que ce patron soit un créateur.

Des propos très vifs furent échangés à ce propos entre Planchon et Didier Béraud auquel il était reproché d'avoir accepté un poste qu'il n'aurait pas du briguer, et qui pour l'avenir peut représenter un très dangereux précédent. Demain, toutes les municipalités ne seront-elles pas tentées, pour écarter les problèmes que pourraient poser leurs rapports avec les créateurs peu enclins aux concessions, soucieux de maintenir une ligne artistique et idéologique ferme, de leur substituer des administrateurs bons à tout, dociles

aux directives des maires, des conseillers et des notables, et qui faisant la politique de tout le monde, ne feront la politique de personne.

Ainsi Planchon et la plupart des communes rejettent toute idée de Maison de la culture-garage uniquement faite pour la diffusion culturelle. Une maison de la culture est avant tout un endroit privilegié de création, qui, parallèlement, en faisant appel à d'autres troupes, à d'autres créateurs, à d'autres artistes choisis par elle, sous sa seule responsabilité, peut être amenée à faire de la diffusion culturelle.

Ces discussions parfois très vives se reproduisirent tout au long des journées des 27 et 28 juillet, et furent repris le 3 août au matin, en présence de monsieur Raison, Didier Béraud ayant pensé qu'il était de son devoir de définir sa position vis-à-vis de la tendance Durafour qu'il combattait vigoureusement, Planchon lui répondit qu'en acceptant le poste de directeur de Grenoble, ce n'était pas une manière de la combattre.

Tréhard, Monnet, Valverde intervinrent fréquemment dans les débats, ainsi que les délégués de Colmar, Metz, Mulhouse, Strasbourg, Nanterre, Nantes, Aubervilliers (Jack Ralite), Boulogne Billancourt....

A noter le silence de Tiry qu'à Amiens on trouve dans une position semblable.

Finalement, après bien des discussions et des mises au point (intervention très maladroite du maire de Mâcon qui provoqué un tollé général), les délégués municipaux par la voix de Jack Ralite se rangèrent à peu près unanimement (du moins quant aux municipalités représentées à ces réunions, celle de Saint-Etienne ayant cru bon de s'abstenir), aux propositions de Planchon et de ses camarades.

A ce problème de l'entière responsabilité du créateur doit être joint le problème de l'architecture des maisons de la culture et centres culturels communaux. Il semble que dans de très nombreux cas, ces maisons soient conçues, voire édifiées en dehors de tout accord avec les futurs directeurs qui n'ont le plus souvent pas été consultés, ou dont on n'a pas suffisamment écouté les dires. La tendance actuelle serait même de projeter de nouveaux centres, avant que besoin se fasse sentir, et sans que la moindre personnalité ait été pressentie pour en prendre la direction, politique déplorable, condamnée par toute l'assemblée, mais qui n'en continuera pas moins d'être appliquée de plus en plus couramment.

Mlle Jeanne Laurent intervint longuement pour regretter que les maisons de la culture soient le plus souvent confiées à des hommes de théâtre. Elle aurait souhaité que les peintres, sculpteurs, musiciens, chorégraphes soient mieux représentés. Enfin elle attira l'attention sur l'importance en France pour le public populaire, des théâtres lyriques auxquels devraient être affectés plusieurs maisons. Certains délégués municipaux semblèrent se rallier au point de vue de Mlle Laurent qui, par ailleurs ne souleva que peu d'échos dans l'assistance.

Par bribes, au cours des débats, les directeurs de maisons de la culture et de centres dramatiques lui firent connaître leurs positions que l'on peut ainsi résumer :

1) le théâtre lyrique coûte cher et il faudrait d'énormes moyens pour faire vivre les maisons qui leur seraient affectés ; peut-être n'est-il pas inutile de rappeler également que les responsables de théâtres lyriques ne se sont pas imposés comme artistes, novateurs et hommes de culture.

2) ce n'est la faute de personne si les hommes de théâtre sont les plus dynamiques, les plus entreprenants et les plus proches du public (CF notre expérience de captivité).

3) Les peintres, sculpteurs et musiciens sont le plus souvent des solitaires, mal préparés à des fonctions directoriales aux multiples imbrications et auxquels les contacts avec le public ne sont guère familiers.

Mais tout en reconnaissant cet état de choses contre lequel on ne peut rien, tous souhaitent une répartition meilleure des arts et des artistes au sein des maisons en voie de création, si du moins la chose est possible.

Des allusions ont été faites ici et là au rôle des médiateurs, à ce qui a été appelé des animateurs (?!?!).. Ainsi que je l'ai signalé précédemment, rien dans ce domaine ne m'a paru très clair et la discussion ne s'est pas engagée suffisamment pour que je puisse apprécier ce qui se cache derrière cette logomachie très vague. Du moins peut on signaler une répugnance instinctive ou raisonnée selon le cas, à l'égard de tout ce qui peut apparaître comme didactique, ou même simplement pédagogique (au meilleur sens du terme).

De la part de Tréhard, Monnet, Jeuneau, cette attitude ne fait aucun doute. Monnet s'est seulement abrité quand lui a été posé la question du rôle de l'artiste dans ses rapports avec le public, et la valeur de son "enseignement", derrière la notion assez vague "d'exemplarité du travail du créateur" qui semble lui suffire. Cette notion nous a toujours été très chère et nos premiers stages de réalisation à Clerlande, à Romagne, à Terrenoire, au Tourvéon, ont précisément été fondés sur elle. D'où notre souci d'arriver, quelle que soit la valeur des éléments recrutés, à une quasi-perfection, la création artistique ne pouvant souffrir d'à peu-près, du moins dans les intentions.

Cette attitude nous a même été vivement reprochée à Houlgate en 1951 par Dumazedier à propos de "Huon de Bordeaux". Mais ces reproches, je ne les ai jamais acceptés et je ne les accepterai jamais.

Lorsque l'an dernier à propos de notre mise en scène d'Ivanhoé, M. Missoffe, sur le conseil sans doute de M. Bricet, m'écrivit pour me remercier, il fit très précisément allusion à l'exemplarité de mon travail de metteur en scène.

Tout cela est admis depuis longtemps et doit faire partie de notre pédagogie. Mais on ne voit pas très bien comment cette exemplarité de la création peut jouer vis-à-vis de gens qui ne participent pas intimement à ce travail, qui n'y collaborent pas. Ce qu'ils verront, ce n'est pas le travail de création, c'est l'objet créé, l'objet fini qui peut être admirable et avoir une grande portée, mais qui n'aura pas la même valeur d'enseignement, ou pour reprendre l'expression de Monnet, "d'exemplarité".

Les rapports de Planchon, de Monnet et de quelques autres avec le public, du moins d'après ce que j'ai pu en juger à travers des propos assez vagues qu'ils ont tenus à ce sujet, se bornent le plus souvent à des réunions, parfois nombreuses, des discussions, des échanges de vues. C'est mieux que rien, et il y a là un louable effort. Mais à mon avis, c'est nettement insuffisant.

J'ai eu l'occasion un soir à la Sorbonne d'assister à un exercice de ce genre avec Planchon et tout son état major à propos de "Troïlus et Cressida". J'ai été loin d'être convaincu. Les colloques, les cercles d'études, les conférences les débats, en trop grand nombre lassent et me paraissent appartenir à un univers pédagogique singulièrement dépassé. Tout cela est très morne pour ne pas dire très mort.

Il semble que Dauchez à Firminy, et avant cela à saint Etienne, ait tenté un effort plus intéressant et plus profond. Peut-être faudrait-il étudier de très près à Thonon les rapports de Jeuneau instructeur d'éducation populaire et de jeunesse, directeur de la maison de la culture, avec son public, si du moins il ne trahit pas ses origines.

Voici donc cher monsieur Nazet quelques impressions éparses laissées par ces journées d'études des 27 et 28 juillet.

Tout cela bouillonne dans ma tête et évoque d'interminables combats maintenant perdus. Ce n'est pas gai. Depuis de nombreuses années je ne pense qu'à ce gigantesque échec qu'a connu notre action, et j'ai bien conscience d'avoir raté ma vie. Ma dépression des

mois de juin et juillet n'était pas entièrement due à la fatigue physique et à la maladie. Le moral était profondément, gravement atteint et j'ai bien cru perdre la raison.

La dernière réunion des CTP à Marly, entre autres choses, m'a laissé une terrible impression dont je ne me suis jamais remis. Et je crois que beaucoup de mes camarades comme Crocq, Duché, et d'autres vieux pionniers de l'éducation populaire ne sont pas près de s'en remettre. Cette suite de bons rapports bien académiques d'étudiants studieux de l'école des sciences politiques, lus sans passion, sans chaleur ; cet alignement sur l'estrade de pions ou de profs, prêts à rappeler à l'ordre tout étudiant indiscipliné, ou qui se laisserait aller à quelque écart de langage ; cette répétition depuis des années des mêmes doléances écoutées d'une oreille distraite par une administration bien décidée à n'en pas tenir compte, et à poursuivre imperturbablement sa ligne de conduite, tout cela dépasse singulièrement la dose acceptable.

Excusez cette franchise. Vous êtes le seul de la maison à qui je puisse dire ces choses. Je sais que vous les comprendrez. Je vous demanderai de ne livrer ces notes à personne, du moins sous cette forme, surtout aux gens de la maison "d'en face". Ils ne comprendraient pas.

Peut-être monsieur Gédéon qui est en rapport constant avec la FNCCC peut-il en prendre connaissance.

Je vais partir ces jours-ci pour Grenoble (Crolles) où je resterai jusqu'au 10 septembre. Pour ne rien arranger, le découpage de la nouvelle de Steinbeck "la perle" qu'ils comptent monter et qu'ils m'ont adressée, m'a paru sans grand intérêt. C'est de la lecture ou de la récitation pure et simple, et je ne vois pas très bien comment m'en tirer. Si j'avais su je n'aurais pas accepté.

Je vois souvent Jean-Pierre Ronfard en ce moment. Beaucoup de changements se préparent de son côté. Il a bien de la chance. Il vous tiendra au courant.

Avec mes amitiés et mes excuses pour cette lettre pessimiste.

Henri Cordreaux.

