

Jean-Claude Marrey*

Strasbourg : d'André Clavé à Michel Saint-Denis

L'histoire de la fondation du Centre dramatique de l'Est et le rôle tout à fait capital qu'y joua Michel Saint-Denis, directeur de 1952 à 1957, illustrent de façon concrète la politique de décentralisation.

ALSACE ET SON HISTOIRE

La situation de l'Alsace était très particulière à cause de son histoire. Les trois départements de l'Est, la Moselle, le Haut-Rhin et le Bas-Rhin, avaient été annexés et rattachés au Grand Reich après 1910. Le système allemand s'y appliqua donc pendant la guerre avec toutes les contraintes (et notamment les interdictions) propres à un pays soumis plus que le reste de la France au système nazi. Paradoxalement, cela explique aussi que Strasbourg, Colmar, Mulhouse et Metz aient eu une troupe dramatique, une troupe lyrique et un orchestre permanent durant les hostilités. (Un chef comme Hans Rosbaud, prestigieux pour sa direction des Mozart au Festival d'Aix-en-Provence d'après-guerre, fut chef permanent à Strasbourg pendant le conflit.)

Lorsque la démocratie et la liberté françaises furent rétablies, tous ces théâtres ont fermé pour devenir des théâtres municipaux, sans activité propre, hormis l'Opéra de Strasbourg. Par une démarche unique et originale, les élus locaux (notamment ceux de Colmar, avec leur maire M. Rey) demandèrent à Jeanne Laurent de "faire quelque chose pour ces théâtres municipaux". "Il faut, disaient-ils, qu'il y ait du théâtre en Alsace, du théâtre français !"

* Ecrivain, ancien secrétaire général du Centre dramatique de l'Est.

A partir de cette demande, saisie avec empressement par Jeanne Laurent, se créa un "syndicat intercommunal à vocation culturelle", le premier et longtemps le seul, comprenant les villes citées plus haut auxquelles s'ajouta Haguenau. Ce fut la base du premier centre dramatique national – sur le plan formel du moins – puisque des hommes de théâtre comme Sarrazin et Dasté étaient déjà au travail par ailleurs. Pour la première fois, en 1947, Paris et l'Etat reconnaissaient et créaient un centre dramatique national, dénommé Centre dramatique de l'Est et basé à Colmar.

Son financement était particulier. Longtemps, l'apport des villes fut d'un franc par habitant et par an, le reste provenant des subventions versées par l'Etat (dans un rapport très disproportionné à l'époque, de l'ordre de dix pour cent pour les collectivités locales et de quatre-vingt-dix pour cent pour l'Etat). Les subventions d'Etat provenaient de la direction des Arts et Lettres et des crédits spécifiques en faveur de la langue française en Alsace, étant donné que durant ces quatre années d'occupation, la pratique et l'enseignement du français avaient été interdits. Rappelons enfin cette mesure, peu connue : dans chacune des trois préfectures de l'Est, l'Etat nomma à l'époque un "attaché culturel".

Pour des raisons essentiellement pratiques, la base du centre dramatique national fut donc Colmar et son petit théâtre municipal, en attendant de pouvoir le transférer à Strasbourg, métropole politique, administrative et universitaire. Il faudra dix ans pour formuler et réaliser ce projet.

Le premier directeur, oublié depuis, fut Roland Piétri. Collaborateur de Jean Anouilh, il monta six spectacles en quelques mois, dont le premier fut une pièce de Jean-François Noël, auteur d'origine lorraine lui aussi oublié : *le Survivant* d'après l'histoire de Charles le Téméraire. Louis Ducreux, fondateur (avec André Roussin) du Rideau gris de Marseille, une des premières troupes de création théâtrale en province vers 1937-1938, fut pressenti pour la succession mais se récusa.

ANDRÉ CLAVÉ, LE DÉFRICHEUR

André Clavé fut le premier vrai directeur du CDE, de 1947 à 1952. Il effectua un travail considérable de défrichage du public, avec une cadence impressionnante de montage de spectacles (de l'ordre de six spectacles par saison !), aux côtés de gens qui depuis ont fait carrière : François Darbon, Magali Noël, André Ginzburger (son administrateur à Colmar), Francine Gaillard-Risler, sa décoratrice, devenue par la suite sa femme.

Tout ce travail fut mené dans des conditions très difficiles, tant sur le plan de l'infrastructure que dans le domaine de la gestion. Le Centre dramatique de l'Est était à l'époque sous le régime municipal de la "gestion directe", ce qui signifie que les agents comptables municipaux délivraient l'argent directement, en espèces. (Exemple : l'un d'entre eux se vit confier la charge de suivre la troupe dans ses tournées, de l'accompagner jusqu'à deux heures du matin avec pour simple fonction de distribuer les pourboires aux machinistes à la fin de la représentation... !)

Sa mission était une mission de décentralisation, comme elle était entendue à l'époque : jouer ce qui, sur le plan national, était considéré comme le "bon théâtre". Cette mission reposait sur un paradoxe auquel seraient à nouveau confrontés les fondateurs des maisons de la culture dix ans plus tard : mener une action régionale contre le régionalisme et, dans une certaine mesure, contre les agents culturels locaux.

André Clavé fut finalement contraint de quitter les lieux, sur une campagne de presse menée de Strasbourg, après l'échec d'un ou deux de ses spectacles. Lors de son départ se posa un vrai problème de succession et, malgré les candidatures locales, Jeanne Laurent choisit Michel Saint-Denis.

MICHEL SAINT-DENIS, DE LONDRES À STRASBOURG

Michel Saint-Denis était le neveu de Jacques Copeau. Après avoir participé à la réouverture du Vieux-Colombier en 1919, puis à l'aventure des Copians en Bourgogne, il avait fondé la Compagnie des Quinze, créé la pièce d'André Obey, *Noé* (véritable succès, avec un comédien qui s'appelaît Pierre Fresnay). Devant la difficulté de faire vivre une compagnie de quinze

comédiens, sans autre apport financier que les recettes, il partit s'installer en Angleterre vers 1936-1937.

Il y mena une véritable carrière fondée à la fois sur ses mises en scène et sur la création d'une école d'acteurs, devenue rapidement très célèbre dans le monde anglo-saxon (en sont sortis ou y ont collaboré : Laurence Olivier, Alec Guinness, Peggy Ashcroft, Michaël Redgrave, George Devine), qui allait jouer un rôle fondamental dans le renouveau du répertoire anglais.

Durant la guerre, Michel Saint-Denis resta à Londres où il occupa la fonction de directeur des services français de la BBC, qui remplirent un rôle capital de communication, de patriotisme et de propagande. (On ignore souvent qu'il avait été placé là par Winston Churchill pour contrôler de Gaulle, Michel Saint-Denis, qui se trouvait en conflit fréquent avec Maurice Schumann, porte-parole de la France libre, est le premier résistant antigaulle que j'aie rencontré.)

Après la guerre, il resta à Londres avec l'architecte Pierre Sonrel, remit en état l'Old Vic Theatre détruit par les bombardements allemands, qu'il dirigea avec Laurence Olivier. Il créa une nouvelle école et fonda avec les élèves qui en sortaient le Young Vic, par opposition au premier, rassemblement de jeunes comédiens itinérants qui confortaient leur métier au contact du public. On allait retrouver ce principe au Centre dramatique de l'Est dont il prit la direction en 1952.

TROIS OBJECTIFS

Ses objectifs lors de son arrivée à Colmar furent les suivants :

- 1/ Reprendre ce centre balbutiant, l'affirmer, lui trouver un public ;
- 2/ Créer une école ;
- 3/ Bâtir un théâtre.

Il lui sera en vérité très difficile de réaliser ce programme, car Jeanne Laurent s'en va dans des conditions dramatiques*.

* M. Jaujard, directeur des Arts et Lettres, supportant difficilement que la personne la plus connue de son ministère soit sa sous-directrice, profita d'une opération chirurgicale d'urgence de Jeanne Laurent pour signer le décret de sa mutation.

C'est donc sans ce soutien parisien qu'il lui fallut conquérir Strasbourg, vaincre l'hostilité de la presse, d'un certain milieu professionnel lié à la radio, des abonnés des galas Karsenty... N'ayant pas de théâtre qui lui fût propre (un même abonnement desservait à la fois ses spectacles et ceux des tournées Karsenty), le Centre dramatique de l'Est joua à l'Opéra, dans l'indifférence du milieu professionnel et de la presse parisienne qui, à l'exception de quelques critiques*, ne s'intéressa que très tardivement à la décentralisation.

De leur côté, les collectivités locales étaient mobilisées par d'autres urgences : l'Est de la France devait se reconstruire. Par conséquent, ces équipes théâtrales avaient le sentiment de se battre seules contre tous, d'être des pionniers sans logistique, une sorte d'avant-garde sans troupe. Cela devait durer jusqu'aux années soixante.

Le répertoire était avant tout le "grand répertoire" – Shakespeare qu'avait mis en scène Michel Saint-Denis en Angleterre : *le Songe d'une nuit d'été*, *Roméo et Juliette*, *la Nuit des rois*, les grands classiques, *le Misanthrope*, les Marivaux, *le Mariage de Figaro*, montés par Daniel Levcugle, metteur en scène de talent : les classiques du XX^e siècle enfin – Anouilh, Supervielle, Cocteau, Camus, la première pièce d'un auteur qui devait abandonner le théâtre pour y revenir plus tard brillamment, *Saint-Just* de Jean-Claude Brisville.

Les équipes de comédiens étaient engagées à Paris, généralement pour la saison. Ils étaient considérés par le milieu professionnel comme des "semi-professionnels". (Il fallait être amateur ou débutant pour consentir à quitter la capitale et à s'exiler en province**.)

Avec ces moyens de semi-misère se constitua petit à petit un public différent du public habituel, public de jeunes, d'enseignants, d'intellectuels, basé sur un réseau de correspondants

* Georges Lerminier, Morvan-Lebesque, Emile Gopfermann, Robert Abiraehed, Renée Saurel...

** Pascale de Boysson, Malka Ribowska, Delphine Seyrig, Jacques Seiler, Alain Mac-Moy ont travaillé à Strasbourg. Antoine Vitez y a commencé sa carrière, bien qu'il ait ensuite supprimé ses deux premiers spectacles de sa biographie.

dans les petites villes, à partir d'un travail sur les collectivités développé selon les mêmes principes que ceux imaginés par Jean Rouvet qui fit le succès de Vilar au TNP.

Très vite, la Suisse romande et le Jura suisse ont très bien accueilli les spectacles, sollicitant un dialogue avec la troupe bien plus positivement que les autres départements français. (Les premières générations de l'école provenaient d'ailleurs de La Chaux-de-Fonds, de Neuchâtel et de toutes les villes suisses.) Jusqu'en 1960, dans le reste du circuit – cela a changé après –, on avait le sentiment de s'adresser vraiment à un public qui n'existait pas encore.

UN NOUVEAU LIEU

L'Alsace, annexée de 1870 à 1914, avait un parlement régional, le Landstag, dont le bâtiment devint donc le conservatoire de 1918 à 1940. Bombardé pendant la Seconde Guerre mondiale, ce bâtiment fut reconstruit et transformé en théâtre grâce aux dommages de guerre. La troupe s'y installa, dans des conditions difficiles, en 1954. Le chantier dura trois ans, sous la direction de Pierre Sonrel avec comme adjoint Camille Demangeat, constructeur et scénographe du TNP pendant la période héroïque des premières tournées et du Festival d'Avignon.

Ce théâtre s'inscrit dans l'esprit du Vieux-Colombier et de l'Old Vic, dont on dira qu'il est "une cote mal taillée". Il garde une scène à l'italienne (dont Demangeat est l'auteur) avec deux dessous et un grand gril de vingt mètres de haut. La salle comprend un balcon et une mezzanine qui accueille quatre cents places. Il s'agit donc d'un théâtre à mi-chemin entre le théâtre en hauteur et le théâtre en gradins, avec une scène devenue, selon les normes actuelles, un peu étroite de cadre mais avec une avancée et des portes de chaque côté du cadre*. L'avant-scène entrant dans la salle était un rappel de l'éperon élisabéthain et se démarquait de la boîte naturaliste.

* Dans l'esprit de Sonrel et de Saint-Denis, elles devaient servir au jeu mais, à ma connaissance, elles n'ont jamais servi à cette fin.

C'était le premier théâtre que l'on construisait en France depuis 1914, à part quelques salles des fêtes construites par le Front populaire (comme la future maison de la culture de Bourges). Ce chantier fut difficile car plus personne ne savait construire un théâtre. Il était notamment doté d'ateliers, de lieux de travail, d'une salle de répétition calquée sur ce que devait être le plateau, de locaux pour l'école. Tout cela faisait un ensemble théâtral important, même si cela apparaît aujourd'hui restreint par rapport aux théâtres plus vastes (trop vastes ?) de Nanterre ou de Bobigny.

Ce théâtre faillit être remplacé en 1990 par un théâtre plus grand puisque, disait-on, "un théâtre national doit être comme la Comédie-Française". La Comédie-Française ayant neuf cents places, d'aucuns prétendaient qu'il fallait le même nombre de places à Strasbourg ! Il semble que la nomination de Jean-Marie Villégier et quelques "seuls" budgétaires envoyés par M. Charasse dans le budget de M. Lang aient remis à plus tard, et peut-être définitivement renvoyé aux calendes, ce projet de démolition du théâtre de Strasbourg.

L'ÉCOLE DE STRASBOURG

L'école fut sans doute la réalisation la plus importante de Michel Saint-Denis en France. Dès son arrivée, en 1953, il engagea un premier groupe de dix comédiens comme André Pomarat, Claude Petitpierre (qui fut ensuite directeur de l'école), Gaston Jung, Gaby Blondé... Ce fut une "école supérieure d'art dramatique" et il y eut une grande bataille sur le terme "supérieure" qui indiquait qu'il s'agissait d'un niveau universitaire et que les étudiants avaient droit aux mêmes prestations que les autres étudiants de l'université. Plusieurs projets d'implantation furent prévus, dont un à Saverne.

Strasbourg possédait au départ un certain nombre de spécificités. La première est que Michel Saint-Denis amena avec lui son corps enseignant de Londres. A la stupéfaction des Strasbourgeois, débarquèrent Suria Magito, sa femme, danseuse, Ianni Strasser, professeur de voix, répétiteur à l'Opéra de Glyndebourne, qui a formé un autre professeur de voix, son

successeur André Roos ; Pierre Lefèvre, comédien bilingue ayant joué à la Royal Shakespeare Company (devenu lui aussi directeur de l'école par la suite), Barbara Goodwin, spécialiste du mouvement, John Blatchley, qui fit une courte carrière de metteur en scène en France, signant notamment quelques-uns des spectacles les plus remarquables de la Comédie de Saint-Etienne ; un décorateur enfin, Abdel-Kader Farrak. Arrivait ainsi à Strasbourg un ensemble cosmopolite ayant un réseau dans le monde entier, surtout dans le monde anglo-saxon, au Canada, en Australie, en Nouvelle-Zélande, en Israël, aux Etats-Unis. Cette équipe extraordinaire, vivant un peu en vase clos, fut en fait rejetée par le milieu strasbourgeois.

Cette école se distinguait aussi par sa méthode, à la fois héritée de Copeau et des Russes, mise au point par Michel Saint-Denis, avec un cycle de trois ans d'études. Chaque groupe était engagé comme une troupe de comédiens pouvant jouer ensemble et monter des spectacles. L'enseignement cherchait à être complet et ne se contentait pas de faire travailler des scènes. L'enseignement du corps, du masque, du maquillage, de l'escrime, du chant, du travail choral – ce qui n'était pas courant dans la formation théâtrale en 1954 – en faisait une sorte d'anti-Conservatoire de l'époque. L'école s'affirmait, au moins dans l'esprit de Michel Saint-Denis, comme formant un autre type d'acteur que celui qui était formé à Paris, avec une discipline proche de celle de Copeau. Les comédiens étaient au service de l'école, à plein temps. L'objectif était de préparer un travail de troupe, de faire un nouveau type d'acteur pour un projet (esthétique, moral, idéologique) de théâtre populaire et de décentralisation.

Enfin, dans le cadre de leur scolarité, les élèves étaient mis en contact avec le public par le biais des Tréteaux, version française du Young Vic. A l'issue des trois années, les élèves sortants montaient un spectacle représenté dans une quarantaine de villes et villages locaux. (Notons que trente ans après, les élus locaux, soucieux d'avoir des équipes qui aillent dans ces petites villes, ont donné une subvention particulière à Pierre Barrat, directeur de l'Atelier du Rhin, pour faire des

“régionales” qui consistent à reprendre ce réseau abandonné. Le Centre dramatique de l’Est, devenu théâtre national, n’a plus joué ensuite (qu’à Strasbourg.)

L’école existe encore aujourd’hui, elle doit en être à son quarantième groupe d’élèves. Un nombre considérable de comédiens et de metteurs en scène y ont été formés. Dans le premier groupe, une quinzaine de comédiens postulaient pour douze places, aujourd’hui mille candidats se présentent pour le même nombre de reçus. Je pense souvent aux neuf cent quatre-vingt-cinq autres et à la manière dont ils affrontent la scène après ce premier échec !

Michel Saint-Denis abandonna la direction du centre en 1957, pour des raisons de santé, avant même que le théâtre ne soit ouvert. Hubert Gignoux lui succéda pour l’inauguration, le 1^{er} octobre 1957 avec *Hamlet*, joué par lui-même dans des décors et des costumes de René Allio. La même saison, Roger Planchon créait son premier spectacle, *Henri IV*, au Théâtre de la Cité à Villeurbanne. Planchon allait être le premier directeur de théâtre décentralisé à ne plus tourner, à jouer uniquement à son siège. A partir de là, commence une seconde histoire de la décentralisation, avec une nouvelle génération, différente, même si elle a travaillé dans l’esprit des fondateurs de la décentralisation théâtrale.