

ATA LA

N° 20

2019

Apprendre par le théâtre



Cultures et sciences humaines

Illustration de couverture :
© Pierre GROBOIS 2008
Pascal Collin (la fée)
Le songe d'une nuit d'été/Ateliers Berthier
Odéon Théâtre de l'Europe, 09/11/2008

Léon Chanceler : le théâtre comme dispositif éducatif pour l'avènement de l'Ordre nouveau 1929-1941¹

Christiane PAGE

Résumé

Le projet de Chanceler, élève de Copeau, est de favoriser l'émergence d'une nation pourvue d'une religion civique dans un esprit d'union de « l'Idéal nouveau et de l'État ». Pour ce faire, à partir de 1929, il imagine un dispositif, au sens foucauldien du terme, qui a une fonction stratégique. Les éléments de ce dispositif sont les activités dramatiques par la jeunesse, les spectacles du Théâtre de l'oncle Sébastien et les albums associés, la troupe des Comédiens routiers, une publication, Art dramatique. Cet ensemble s'articule au pouvoir d'un chef détenant le savoir de ce qu'il faut faire pour aboutir à l'idéal nouveau. Cet article analyse ce dispositif et le met en relation avec les événements historiques et politiques de France et d'Allemagne dans la période de l'entre-deux-guerres et notamment avec ce que révèle la tournée en Allemagne de ses comédiens routiers en 1937.

Mots-clés : Jeu dramatique, Chanceler, éducation, idéal, idéologie.

Abstract

The project of Chanceler, a student of Copeau's, was to foster the emergence of a nation with a civic religion in the spirit of a union between the "new ideal and the state". In order to accomplish this, starting in 1929, he imagined a scheme, in the Foucauldian sense of the word, which worked strategically. Its components were dramatic activities for the youth, shows of the Theater of Uncle Sébastien and their associated albums, the troop of the Comédiens Routiers, and a publication, Dramatic Arts. It all rotated around the power of a leader with the knowledge of what must be done to reach the new ideal. This article analyzes this scheme and contextualizes it in the historical and political events in France and Germany in the interwar period and especially the revelations of the tour of the comédiens routiers through Germany in 1937.

Keywords: Acting, Chanceler, education, ideal, ideology.

Élève de Copeau, Chanceler réfère son travail dans le champ théâtral à cette première expérience. S'étant, par ailleurs, fait une idée de ce qu'il faut aux hommes pour leur bonheur, il a entrepris de les éduquer au moyen du théâtre. On peut voir en lui un idéaliste passionné mettant tout en œuvre pour atteindre son rêve d'une société fonctionnant selon ses vœux,

1. Chantal Meyer-Plantureux s'appuie sur mes travaux sur Chanceler dans l'introduction puis le chapitre « La collaboration sans peine au théâtre » (sous-chapitre : « La propagande à destination des enfants : le Théâtre de l'oncle Sébastien de Chanceler ») de son ouvrage *Antisémitisme et homophobie. Clichés en scène et à l'écran*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

se positionnant comme chef de file, visant à ce que tous le suivent pour atteindre l'idéal qu'il s'est donné², à savoir œuvrer par le théâtre pour instaurer un véritable esprit de corps « qui tend à diminuer la personnalité de chaque artiste au profit de l'originalité collective de la troupe³ ». Dès 1921, il définit son projet : aider à l'émergence d'une nation pourvue d'une religion civique dans un esprit d'union de « l'Idéal nouveau et de l'État⁴ ». Pour ce faire, il imagine un outil de formation pluriel, un dispositif, au sens foucauldien du terme, c'est-à-dire, une structure composée d'éléments hétérogènes, qui répond à une urgence (la sienne), qui a une fonction stratégique et est inscrite dans un jeu de pouvoir : « C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir et supportés par eux⁵. »

Cet article vise donc à analyser certains éléments de ce dispositif qu'il met en place à partir de 1929, bloquant toute démarche d'émancipation pour développer l'adhésion des jeunes à l'ordre social nouveau, que, dès 1921, il a défini comme but à atteindre. Je me référerai à des jeux dramatiques qu'il donne en exemple et à des textes de théâtre pour la jeunesse qu'il écrit entre 1936 et 1941 dont je dégagerai les principes essentiels. Je me concentrerai sur la question du théâtre comme outil d'apprentissage de comportements et de valeurs⁶.

Le projet de Chancerel

Chancerel conçoit le dispositif qu'il élabore à partir de plusieurs éléments : les activités dramatiques par la jeunesse (jeux dramatiques) pour créer une orchestrique nationale, les spectacles et les tournées du Théâtre de l'oncle Sébastien dont les textes sont publiés dans les albums (*Histoires vécues et racontées par l'oncle Sébastien*), la troupe des Comédiens routiers qu'il va former à partir de 1929 pour assumer ce rôle éducatif du théâtre tel qu'il le conçoit (et dont il oppose le caractère sain à des visions marquées par « la saleté, la crasse accumulée, les moisissures et les rats »), une

2. PAGE (Christiane), « Léon Chancerel et Miguel Demuynck : de l'idéalisme passionné à la question de l'éthique », dans *Le théâtre jeune public : dans les livres mais pas que, Cahiers du Centre de recherche et d'information sur la littérature pour la jeunesse (CRILJ)*, n° 6, novembre 2014, p. 106-119.

3. Article du *Salut public de Lyon*, cité dans *Art dramatique*, n° 3, janvier 1933, p. 40.

4. « Fragment du journal de Léon Chancerel », *Revue d'histoire du théâtre*, numéro consacré à Chancerel, 1968, t. II, p. 111.

5. FOUCAULT (Michel) « Le jeu de Michel Foucault 1977 », *Dits et écrits II, 1976-1988*, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 300.

6. Je reprends ici quelques points développés pour mon habilitation à diriger les recherches (HDR) publiée en 2009 : PAGE (Christiane), *Pratiques théâtrales dans l'éducation en France au XX^e siècle : aliénation ou émancipation ?*, Arras, Presses universitaires d'Artois, 2009.

publication, *Art dramatique, Bulletin du Centre d'études et de représentation*⁷. Il va jusqu'à penser : « Un des premiers pas, dans la voie des réalisations utiles, serait la construction et la dotation d'une telle maison de rééducation, de recherches⁸. » Cet ensemble de dispositions s'articule au pouvoir d'un chef (lui) détenant le savoir de ce qu'il faut faire, et l'autorité nécessaire pour aboutir à l'idéal nouveau.

« La réunion de quelques dévouements vraiment doués, vraiment consacrés corps et âme, autour d'un chef à qui ils accordent toute autorité, [...]. Un fanatique, certes, ayant le goût du martyr. On voit que cela n'a aucun rapport avec ce qu'on appelle dans le langage courant un directeur de théâtre⁹. »

Les thèmes qu'il annonce dans *Jeux dramatiques dans l'éducation*¹⁰ sont : la renaissance de la culture et de la spiritualité françaises, la valorisation de l'esprit communautaire, la soumission au chef, la nostalgie d'un âge d'or unissant théâtre et liturgie, le culte du corps et la mise en garde contre ce qu'il appelle l'intellectualisme, le mépris pour le théâtre d'avant-garde. Il inscrit son projet dramatique dans les genres traditionnels comme la tragédie (le chœur remplissant la fonction de guide de la nation) ainsi que la comédie et la farce (permettant de divertir la nation « en lui dénonçant ses faiblesses¹¹ »). Mais, préalablement, il lui semble nécessaire « de commencer par créer, dans la jeunesse française, le besoin d'une orchestre nationale. C'est parce que la jeunesse grecque possédait une orchestre bien définie, que la Grèce a eu Sophocle, Eschyle, Aristophane¹². »

Sa réforme théâtrale fait donc partie d'un projet global de reconstruction nationale à laquelle il veut participer, dans la limite de ses compétences ainsi qu'il le réaffirme souvent dans l'entre-deux-guerres¹³. Comme le souligne Georges Banu, « Un enseignement théâtral s'appuie toujours sur une certaine vision de l'homme¹⁴ », et Chancerel, en 1939, écrit : « Ne nous y trompons pas. Ce n'est pas d'une "affaire de théâtre" dont il s'agit. C'est d'une œuvre de rénovation française par le moyen de l'art dramatique, d'une entreprise spirituelle et non d'une entreprise commerciale¹⁵. »

7. CHANCEREL (Léon), « Pourquoi ce Bulletin ? », *Art dramatique, Bulletin du Centre d'études et de représentation*, n° 1, novembre 1932.

8. *Ibid.*

9. *Id.*, *Art dramatique*, n° 7-8, mai-juin 1933, p. 132-133.

10. *Id.*, *Les Jeux dramatiques dans l'éducation, éléments d'une méthode*, Juvisy, Éditions du Cerf, 1936, p. 7, 18 et 19.

11. *Id.*, « Dernière heure ou le péril retardé » (Noël 1935), *Art dramatique*, supplément du n° 3, janvier 1936, p. 65-68.

12. *Ibid.*

13. *Id.*, « Objectifs », *Art dramatique*, n° 14, février 1934, p. 265-266.

14. BANU (Georges), *Le Théâtre sorties de secours : essais critiques*, Paris, Aubier, 1984, p. 141.

15. CHANCEREL (Léon), *Art dramatique*, n° 61, hiver 1939, p. 6.

Le dédain du consumérisme théâtral aboutit chez Chancerel à un théâtre aliénant les pouvoirs de l'agir aux normes d'une imitation référée explicitement aux rituels religieux, tout en se dégageant de la religion : « Un ministère du culte laïc. La séparation de l'Église et de l'État, soit, mais l'union de l'Idéal nouveau et de l'État¹⁶. »

Les jeux dramatiques pour former une orchestrique nationale

Il accorde une importance particulière aux activités propres à favoriser le sens de la communauté, l'expression d'une pensée commune et une parfaite unité du groupe. Ces activités se construisent à partir de compétences développées par des exercices de gymnastique exécutés en plein air selon les principes de la « méthode naturelle » du lieutenant Georges Hébert (référence officielle pour l'éducation physique sous le régime de Vichy) pour qui le but de l'éducation est de faire des êtres forts et d'exclure les « anormaux¹⁷ ». Il préconise des exercices permettant d'apprendre « à obéir à un rythme imposé extérieurement : première contrainte artistique, première habitude à faire contracter à l'enfant. Elle devra imprégner tout le travail ultérieur¹⁸. » Il privilégie les marches exécutées « en suivant un rythme donné par un instrument sonore à percussion¹⁹ ». Il s'agit de « se tenir en file les uns derrière les autres, les mains sur les épaules du précédent. Marche ordinaire, puis marche avant arrière ; ensuite même marche en se tenant collés le plus près possible les uns des autres²⁰. » L'objectif est d'obtenir l'obéissance parfaite à la consigne : « Pour l'arrêt, on donnera de même deux coups et au coup suivant, les enfants joindront les pieds en s'immobilisant. On conviendra aussi de quel pied on doit partir. [...] Dans toutes les marches il faut d'abord obtenir que les enfants suivent imperturbablement le rythme²¹ » ; il précise « En plus de la correction individuelle, il faut arriver à une perfection d'ensemble — la file doit toujours rester droite, les distances égales — il faut glisser les pieds pour ne pas marcher sur ceux du voisin — ne pas regarder ses pieds²². »

Chancerel vise à unifier le groupe et s'adresse pour cela à l'être de pulsion qu'est le jeune enfant. Par exemple : « Les enfants représentent

16. « Fragment du journal de Léon Chancerel », *op. cit.*, p.111.

17. Sa méthode s'adresse à des éléments sélectionnés par un examen médical, « mettant à part les anormaux ». Voir HÉBERT (Georges), *L'Éducation physique, virile et morale par la méthode naturelle*, Paris, Vuibert, 1942.

18. CHANCEREL (Léon), *Jeux dramatiques dans l'éducation...*, *op. cit.*, p. 32.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

22. *Ibid.* p. 35.

des fauves qui partent pour attaquer. Un homme tenant du feu les arrête, et ensemble ils avancent ou reculent fascinés par le feu²³. » L'exercice provoque la confrontation entre une force animale brute et un dompteur. Et comme le dit Chancerel, « il faut l'avoir vu faire à un groupe d'enfants emportés dans la fiction pour sentir combien cela les unit²⁴ ». L'expression « emporté dans la fiction » évoque l'idée d'une perte de contrôle. Chacun est un élément de la foule et devient capable de faire des actes qu'il ne ferait pas dans d'autres circonstances. Comme le dit Freud :

« De plus par sa seule appartenance à une masse organisée, l'être humain descend donc plusieurs degrés de l'échelle de la civilisation. Dans son isolement, c'était peut-être un individu cultivé, dans la masse, c'est un barbare, c'est-à-dire un être de pulsions. Il possède la spontanéité, la véhémence, la sauvagerie et aussi l'enthousiasme et l'héroïsme des êtres primitifs²⁵. »

S'il est vrai que tout travail théâtral sollicite un investissement émotionnel, le caractère des émotions suscitées ici est à mettre en lien avec le projet de société de Chancerel. À aucun moment, dans ses publications, il n'est fait état d'une dialectique fiction/réalité. Au contraire, il vise à la confusion des deux registres : de même, les exercices, comme « la marche au supplice²⁶ » proposée aux louveteaux, font appel aux émotions, à la discipline, à l'exécution correcte et collective de mouvements prédéfinis. Obéissance, force, volonté sont des maîtres mots de la méthode. Si parfois les exercices sont l'occasion de recherches personnelles, c'est avec l'objectif de constitution de l'orchestrique. Le moment le plus créatif, basé sur la comédie improvisée, s'adresse aux jeunes après « l'âge ingrat », une fois les habitudes prises. On fabrique un moule pour l'enfant, qui, ainsi formé, conservera le bon pli :

« Pour que mon élève se développe il faut bientôt qu'il se croit [*sic*] lié, que je lui impose des entraves, que je le forme à une technique ; si j'ai été pour lui — non toujours, mais assez souvent — le maître impitoyable qui demande la perfection, une fois revenu à la liberté, il conserve le pli de la discipline imposée sous forme d'habitude, d'habitude de l'effort, surtout²⁷. »

L'enfant est pour lui un être à former par une démarche à l'opposé des principes émancipateurs de plusieurs courants de l'Éducation nouvelle²⁸.

23. CHANCEREL (Léon), *Le Théâtre et la jeunesse*, Paris, Bourrelier [1941], 1953, p. 41.

24. *Ibid.*

25. FREUD (Sigmund), *Psychologie des masses et analyse du moi, Œuvres complètes, Psychanalyse, t. XVI, 1921-1923*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 13.

26. *Art dramatique* n° 2, décembre 1933, p. 227.

27. CHANCEREL (Léon), « Introduction », dans *les jeux dramatiques dans l'éducation...*, *op. cit.* p. 12.

28. Il faut souligner que le terme « éducation nouvelle » recouvre des pratiques et des idéaux pluriels. Je me réfère ici au courant qui vise à favoriser l'émancipation de l'enfant (Montessori, Cousinet, par exemple).

L'adulte décide de tout, jusqu'aux mouvements et déplacements qu'il définit précisément comme nous le voyons dans un jeu dramatique décrit par Chancerel en 1937, le « jeu du blé²⁹ ». Il « nécessite un chœur et 30 ou 40 exécutants » pour faire le laboureur semeur, les épis, les moissonneurs, les glaneuses. Il se déroule selon un protocole précis : les enfants (cheveux blonds) jouant les épis « sont couchées par terre, sur le dos, en cinq lignes parallèles, la tête de l'une aux pieds de l'autre ; les capes les recouvrent entièrement. Lorsque le laboureur passe entre les lignes I et II, les Éclaireuses de la ligne I se retournent sur le côté » et ainsi de suite pour tous les sillons.

Chancerel donne ce jeu à titre d'exemple de ce qu'il est possible de faire en jeu dramatique. Il n'apparaît pas que les enfants aient été sollicités pour inventer ou participer à son élaboration. Le travail est reproductible à l'identique et sera joué plusieurs fois entre 1935 et 1937. Il resserre les liens du groupe dont les membres sont unis autour d'un même objectif défini par les cheftaines. Il s'agit d'une chorégraphie qui demande une exécution parfaite plutôt qu'une interprétation permettant la créativité. L'absence de sollicitation des avis enfantins pour ce qui concerne les thématiques choisies, les constructions des jeux dramatiques ou leurs réactions après coup est frappante³⁰. L'objectif est autre.

Un autre jeu dramatique, *La Cité des jeunes*³¹, érigé en exemple pour ses qualités dramatiques par Chancerel³², donne une idée du contenu éducatif des jeux dramatiques. « Dès leur arrivée à la colonie, les jeunes sont engagés dans un grand jeu dramatique qui durera jusqu'à leur départ » : avant de franchir le portail de la colonie, les enfants « auront à chasser les Boutakis, diables horribles avec le mot "unis" soufflé par un ange blanc, puis à découvrir une grande croix et dire un chœur parlé. Alors et seulement alors, le portier barbu leur ouvrira les portes de la *Cité des jeunes*³³. » Ce type de jeu de fiction, inspiré du scoutisme français, instaure un espace d'aventure où jeu et réalité sont mêlés, ce qui séduit l'imagination des enfants. Mais, ici, le poids de la réalité mêlé à la fiction

29. CHANCEREL (Léon), *Art dramatique* n° 4 et 5, mars-avril 1937, p. 329-330. Un texte à chanter pour ce jeu se trouve à la suite de la description.

30. Citons les expériences initiées par le mouvement d'Éducation nouvelle dirigé par Cousinet dans les années 1920 comme en attestent les publications de *La Nouvelle Éducation*, revue créée et dirigée par Marie-Thérèse Guéritte et Roger Cousinet, qui a paru de 1921 à 1939 et dont l'esprit perdurera avec des associations telles que la société coopérative ouvrière l'Éducation par le jeu dramatique (EPJD), 1946. Voir PAGE (Christiane), *Pratiques théâtrales dans l'éducation en France...*, *op. cit.*, p. 66-80.

31. Voir LENOIR (Claude), *Le Scoutisme français*, Saint-Denis-Paris, Impr. Dardaillon et Dagniaux, Payot, 1937, p. 150.

32. *Art dramatique*, n° 4 et 5, février-mars 1936, p. 101.

33. *Ibid.*

(inventée par l'adulte) est loin d'être anodin puisque le jeu commence par une chasse à l'homme, au diable. Et, si on sait que le « diable » apparaît comme un agent de désunion qui cristallise la haine on ne sait pas toujours que dans le discours antisémite, le diable, « diabolos, celui qui se jette à travers, qui désunit, qui détruit le peuple, détruit ce qui constitue les bases de son existence³⁴ », est associé à la figure du « Juif », notamment dans *Mein Kampf*³⁵. Cela donne un sens et une force particuliers au mot « unis » prononcé dans le jeu cité.

Chancerel souhaite rassembler l'ensemble des âmes sous sa bannière³⁶ et ces jeux dramatiques pratiqués dès l'enfance contribueront à la formation de cette « âme collective » que Freud a décrite dans *Psychologie des masses et analyse du moi*. Ainsi, favorisant la résurgence d'un instinct grégaire, il entraîne ces groupes vers une sorte d'idéologie fusionnelle dans laquelle l'individu n'existe plus et est assimilé à l'ensemble. Il construit une communauté qui agit et réagit collectivement, comme les foules : perte du sentiment du moi, identification à un surmoi collectif représenté par la personne charismatique du chef. L'individu, lorsqu'il s'incorpore à la foule, renonce, même temporairement, à tout ce qui lui est personnel. C'est ce que Chancerel vise pour son orchestrique.

L'orchestrique

La tragédie grecque est une source de sa réflexion sur le théâtre « miroir et [la] conscience de la Nation³⁷ ». Il retient, non pas la fonction que ce genre remplit vis-à-vis de la conscience que l'homme peut avoir de lui-même car ce n'est pas le héros tragique aux prises avec son destin qui l'intéresse, mais l'utilisation du chœur pour diriger le peuple. Il le définit comme :

« [...] une manifestation communautaire d'un sentiment pour gagner, vaincre, entraîner dans une même communauté d'idées et de sentiments, d'autres hommes que l'on suppose être frères par essence ou par postulat[...] Supplanter une inertie chez l'auditoire par un sentiment efficace et activiste ; par le sentiment poussé à l'action. De là, valeur agressive de propagande. Exilé de sa torpeur, l'auditoire se reconnaîtra du même bord (manifestation communautaire) que les choreutes³⁸. »

34. DESBROUSSES (Hélène), « *Mein Kampf*, la matrice de la barbarie », *Mauvais temps*, n° 6-7, mars 2000, Éditions Syllepse, 2000, consultable sur le site <http://www.anti-rev.org/textes/Desbrousse00a/>.

35. HITLER (Adolf), *Mein Kampf, Mon combat*, (avec un « avertissement aux lecteurs » tel qu'ordonné par arrêt de la Cour d'appel de Paris du 11 juillet 1979), trad. J. Gaudefroy-Demombynes et A. Calmettes, Paris, Nouvelles Éditions latines, notamment, p. 314 et 318.

36. *Art dramatique*, n° 8, juillet 1936, p. 181.

37. Déclaration de Chancerel, Noël 1935, « Dernière heure ou le péril retardé... », art. cité.

38. *Bulletin des Comédiens routiers*, n° 24-25, mars 1935, p. 476-477.

Il faut, pour le constituer, des individus sains, bien développés. Il veut des athlètes, des êtres humains non déformés. Il trouve dans la méthode d'Hébert, ce qui lui est nécessaire pour former le corps et l'esprit de son orchestre³⁹. Pour le travail de la voix, se référant à nouveau à Hébert⁴⁰, il privilégie, non la qualité ou la nature des voix, mais l'accord émotionnel et moral entre les choristes soigneusement choisis : « Je l'ai éprouvé bien souvent ; il suffit que dans un Chœur l'on introduise un élément *morale-ment désaccordé* [C'est lui qui souligne] pour que l'expression chorale perde toute efficacité, pour que le travail choral devienne impossible⁴¹. » Il ne dit pas ce qu'il entend par l'expression « *morale-ment désaccordé* ». Mais les choristes doivent être formés dès l'enfance par la pratique familière des jeux dramatiques, moyen de mettre en place « les notions élémentaires d'une véritable orchestre nationale⁴² ». Ainsi éduqués dès l'enfance, habitués à penser, réagir et évoluer ensemble, ayant été choisis sans défauts physiques, sans mollesse, avec des corps d'athlètes, ils sont tous moralement « accordés ».

Dans sa conception du chœur, le « Meneur de jeu » tient la place et la fonction du coryphée. Chancerel transpose son interprétation de la tragédie grecque⁴³ à la communauté scout ou française et opère ainsi un passage entre une forme théâtrale et la réalité des comédiens. Les qualités qu'il vise à développer ne concernent pas tant le joueur, l'acteur ou le choriste, pour un travail de représentation, que la jeunesse à former — qu'elle soit sur scène ou dans la salle — pour un acte de célébration afin de diriger ses pensées et ses actes.

« Dans une célébration telle que nous l'envisageons, le chœur entourant le coryphée ou Meneur de Jeu est avant tout la projection vivante, active, de la communauté concernée. Il conduit le drame, le situe, le médite et s'y mêle. Il intervient auprès des personnages dans le dessein de diriger leurs pensées et leurs actes, selon la propre pensée et les propres actes de la communauté⁴⁴. »

Le travail qu'il envisage déborde ainsi le cadre de la fiction et du théâtre tel qu'on l'entend communément, puisqu'il ne garde du théâtre que l'aspect du rituel et de la cérémonie. Les qualités qu'il vise à développer concernent, non pas le joueur, l'acteur ou le choriste, pour un travail de

39. CHANCEREL (Léon), *Le Théâtre et la jeunesse...*, op. cit., p. 34.

40. *Ibid.*, p. 87.

41. *Ibid.* p. 78.

42. *Ibid.* p. 78.

43. Jean Duvignaud a souligné la part d'imaginaire dans les références multiples au théâtre grec et mis en garde contre les malentendus. DUVIGNAUD (Jean), *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, [1965], 1999 p. 231.

44. CHANCEREL (Léon), *Le Théâtre et la jeunesse...*, op. cit., p. 75.

représentation, mais le peuple à former pour un acte de célébration afin de diriger ses pensées et ses actes. Dans ses textes pour la jeunesse, le chœur, composé des habitants du jardin de l'oncle Sébastien a pour fonction de faciliter l'adhésion du public enfantin à une idée, à un sentiment, une émotion. Il ponctue les aventures des héros, personnages exclusivement masculins : Pouique, Lududu, Sylvestre et Pedro. Les intrus (cloportes, vermines) qui troublent la paix du jardin sont chassés.

– Dans la comédie/féerie *Piphagne*⁴⁵, (nom du personnage principal qui représente Le juif) le chœur accompagne le « Chant du gai labour », et le « Chant des pantins de l'Oncle Sébastien » (chant dans lequel on peut voir une métaphore du projet éducatif de Chancerel). Ainsi, L'Oncle Sébastien qui présente ses marionnettes, explique : elles « évoluent par la force de ma pensée, que j'enferme dans cette boule d'or, laquelle transmet par le moyen des ondes grâce à un procédé que vous m'excuserez de garder secret ». Piphagne lui demande de préciser : « Vous pouvez leur faire exécuter ce qui vous passe par la tête ? Fort bien répond-il. » Et suit la chanson : « Nous sommes les pantins / les pantins, les tout petits pantins / les pantins, les pantins / De l'Oncle Sébastien⁴⁶. »

– Dans *Les 3 leçons de Lududu maître d'école*⁴⁷, pour « essayer de faire oublier ses douleurs et son mal à sa chère maman, madame la France », Lududu prend sa guitare et chante accompagné par le chœur des habitants du jardin : « Nous reviendrons au bois / Les lauriers sont restés / Le Maréchal que v'là / L'honneur a conservé. / Malgré nos souffrances / Crions "Vive la France" / Peinez, priez / La Patrie sera sauvée. »

Les paroles du chant traditionnel sont un peu modifiées, l'air est connu. L'adhésion aux idées est facilitée par la reprise en chœur de chansons calquées sur celles que les enfants apprennent dans les écoles.

– Dans *Oui M. le maréchal*⁴⁸ un chœur de lamentations est constitué par l'oncle Sébastien, les enfants, les animaux et « tous les habitants du cher Jardin de joie ».

45. CHANCEREL (Léon), *Piphagne : histoire vécue et racontée par l'oncle Sébastien, Les Albums de l'oncle Sébastien*, n° 5, Bouasse jeune et C^{ie} éditeurs, [1938], notice n° FRBNF33538947. Ce texte est la version théâtrale. Ce document référencé à la BnF a malheureusement disparu et est disponible à la Bibliothèque de la danse de Montréal (fonds Tembeck) que je remercie de m'avoir envoyé le pdf de ce document.

46. *Ibid.*, p. 24-25.

47. *Id.*, *Les 3 leçons de Lududu maître d'école*, Grenoble, B. Arthaud/La Gerbe de France, non paginé, 1941. Cet album et le suivant ont été publiés par le même éditeur que le journal collaborationniste *La Gerbe* fondé en juillet 1940 par Alphonse de Châteaubriant, admirateur déclaré d'Hitler qui présidait le groupe Collaboration sous l'Occupation.

48. CHANCEREL (Léon), *Oui, monsieur le Maréchal ou le serment de Pouique le gloutin et Lududu le paresseux par l'oncle Sébastien*, Grenoble, Arthaud/La Gerbe de France, non paginé, 1941. Ce deuxième album est absent des bibliographies et biographies officielles les plus récentes.

– Dans son adaptation d'une *Antigone d'après Sophocle* « pour les jeunes Français de ce temps⁴⁹ » (1941), l'utilisation du chœur est particulièrement intéressante. Il en avait fait une première adaptation en 1934, mais le climat n'était pas encore favorable à de telles entreprises, alors que, fait-il remarquer, en 1941 les circonstances sont plus propices :

« On commence à comprendre aujourd'hui l'idée, la démarche et les buts que depuis 1929, nous sommes quelques-uns à poursuivre. Partout au sein des divers mouvements de jeunesse, aux Chantiers et même dans la jeune armée, à l'usine et aux champs, à notre appel, sous notre impulsion première, tendent à se former et à s'instruire des équipes chorales⁵⁰. »

Les Vieillards du Chœur sont remplacés par des jeunes hommes « d'aujourd'hui avec leurs préoccupations d'aujourd'hui, leur vocabulaire et leurs vêtements d'aujourd'hui ». Pour le costume d'Hémon : « Plus son costume sera simple, plus il permettra de voir la splendeur d'un beau corps d'athlète, mieux il se rapprochera de la vision que j'en ai. » Le Coryphée déplore : « la guerre civile, la plus douloureuse des guerres, la guerre entre hommes de même nation, les a l'un contre l'autre jetés. L'un par l'autre le même jour, ils sont morts. » Mais, dit le Chœur : « La guerre est finie, oublions-la et célébrons nos dieux⁵¹. » Le personnage de Créon semble représenter le général de Gaulle qui refuse la paix. Le contexte de la France de 1941 ainsi que l'actualisation des costumes, conduit à interpréter ces lignes au-delà de la pensée de Sophocle.

– Toujours en 1941, dans sa volonté de décentralisation et de formation du peuple français, il s'inspire du folklore régional pour monter une récitation chorale à partir du conte populaire *Orens l'empailleur*⁵². Il y ajoute un poème de Malherbe avec un chœur : « Il semble que cette prière adressée à Dieu pour le roi Henri [...] ait été écrite par un poète d'aujourd'hui et que c'est pour le maréchal que s'élève cette prière. » Le chœur célèbre le roi : « Nous sommes sous un Chef si vaillant et si sage » dans un dialogue avec le « Demi-chœur » qui répond : « La rigueur de ses lois, après tant de licence / Redonnera le cœur à la faible innocence [...] Et sans distinction de richesse ou de race, / Tous, de peur de la peine, auront peur de faillir. / La terreur de son nom rendra les villes fortes⁵³. » Comme dans son *Antigone*, il fait coïncider le sens du texte à l'actualité pétainiste, lui

49. *Id.*, *Antigone d'après Sophocle, version pour les jeunes Français de ce temps*, Lyon, La Hutte, 1941.

50. *Ibid.* « Avertissement », dans *Antigone d'après Sophocle...*, *op. cit.*, p. 3-5.

51. *Ibid.* p. 8.

52. *Id.*, *Orens l'empailleur*, récitation chorale d'après Émile Pouvillon, suivi de la « Prière pour le roi Henri » de Malherbe, Lyon, La Hutte, [1941], 2^e édition, 1943.

53. *Ibid.* p. 15-16.

donnant ainsi, du fait de l'auteur cité (Malherbe) une légitimité qui prend une valeur patrimoniale.

«Apprendre», avec le théâtre de l'oncle Sébastien

Très tôt, il estime que les activités des enfants doivent être soutenues par des histoires racontées susceptibles de les séduire⁵⁴. Dès 1933, il cite Pierre Goutet qui :

«[...] parle du rôle du Conteur au sein de la communauté scout. On ne raconte pas assez *d'histoires*, dit-il en substance. [...] Nous sommes en présence de jeunes garçons. Nous devons agir sur leur imagination et sur leur vie active. Éducation sous la forme *action*. L'action sera *enveloppée, préparée par les histoires*. Histoires et action marcheront ensemble, d'accord⁵⁵. »

Les histoires prennent différentes formes : histoires à jouer (jeux dramatiques), à voir (Théâtre de l'oncle Sébastien), à lire (*Albums des histoires de l'oncle Sébastien*). Il est difficile de rendre compte des spectacles plusieurs dizaines d'années après, sauf à se référer aux témoignages laissés par les critiques, et notamment celles que Chancerel retient et publie dans sa revue, car cela permet de cerner ses objectifs éducatifs. Les informations données par les textes confirment que les fables des albums correspondent aux spectacles. Les enfants, après avoir vu une pièce, retrouvent les personnages dans l'album. Plusieurs éléments sont constants dans le théâtre et les albums de l'oncle Sébastien. Les enfants, porteurs de défauts courants permettant l'identification des jeunes spectateurs (le glouton, le paresseux), sont décrits en position de culpabilité par rapport à leur communauté d'appartenance. Ils sont attirés par des valeurs présentées comme négatives ou dangereuses et finissent par adhérer à celles de l'oncle Sébastien : la soumission à l'autorité d'un chef, le rapport à la nature et à la ville, le renoncement à tout ce qui fait le mouvement de la vie et de la créativité. Ils ne sont pas responsables de ce qu'ils sont, les défauts sont héréditaires et se traitent par des méthodes qui ne sont pas sans évoquer les thérapies comportementales contemporaines.

Je me référerai ici principalement à deux textes parus en 1937 (les albums *Piaf, le cheval enchanté* et *Pouique-le-glouton*⁵⁶) soit, bien avant

54. *Id.*, *Art dramatique*, n° 3, janvier 1933, p. 37.

55. *Ibid.* Pierre Goutet participe à la fondation des Comédiens routiers. Il rejoint Vichy au secrétariat à la Jeunesse (juin-décembre 1940), ce qui lui permet de maintenir l'existence du scoutisme et de soutenir la création de Jeune France par Schæffer.

56. *Id.*, *Piaf, le cheval enchanté, Histoire vécue et racontée par l'oncle Sébastien, Les albums de l'oncle Sébastien*, illustration de René Gabriel, n° 1, Bouasse jeunesse et C^{ie} Éditeurs, 1937, BnF,

l'instauration du gouvernement de Vichy, ainsi qu'aux *Les Trois leçons de Lududu*.

*Piaf, le cheval enchanté*⁵⁷

Piaf, jeune cheval fougueux, est pressenti par le chef vieillissant pour lui succéder. Mais, il ne se sent pas fait pour commander, veut sortir de sa condition de cheval, est épris de liberté, et s'opposant à la volonté du chef, il quitte les siens pour parcourir le vaste monde. Il rencontre les hommes qui le déçoivent puis s'égaré dans le désert et est sauvé par un fakir qui se charge de son instruction (apprendre le langage des hommes) et lui propose de le transformer en homme. Piaf accepte. Malheureusement, le fakir ne savait que la moitié de la formule magique et Piaf ne fut transformé qu'à moitié, payant cher son désir de devenir un homme, c'est-à-dire, autre chose que ce qu'il est. Il est tiré d'affaire par saint Georges : « Tu envies le sort de ce vieux cheval de fiacre qui somnole doucement [...] avec cette sérénité que donne la conscience du labeur quotidien honnêtement et simplement accompli. » Saint Georges l'emmène au jardin de l'oncle Sébastien qui le traitera « avec douceur », et « Piaf mit un genou en terre devant l'oncle et par trois fois il inclina la tête en signe de tendresse ». Pour conclure, le jeune spectateur ou lecteur est rassuré « sachant Piaf en sûreté et parfaitement satisfait de sa nouvelle condition ». Piaf, apprend ainsi, qu'il est impossible de sortir de sa condition, sauf dans le jardin de l'oncle Sébastien qui est un jardin imaginaire.

Pouique-le-glouton

L'intérêt de Pouique est strictement dirigé vers la nourriture, c'est un glouton. Son cas diffère de celui de Piaf, car il est dès le début de l'histoire dans l'enceinte du jardin de l'oncle Sébastien et n'en sort pas. Son échappatoire va prendre une autre forme : il n'a aucune relation, si ce n'est avec la nourriture, et son attitude boulimique apparaît comme le symptôme d'un malaise qui ne fera que grandir. Il est pris en charge par l'oncle Sébastien qui, attribuant son « horrible » défaut à l'hérédité, dit l'excuser et vouloir le guérir. Les méthodes de l'oncle, drastiques, consistent à mettre la nourriture sous clé et à lui faire honte. Cela ne suffit pas, Pouique ne résiste pas au désir de manger et l'oncle intervient de façon radicale, le menaçant d'un pouvoir magique : « Le démon de la gloutonnerie te guette.

Bibl. Richelieu, département des estampes et de la photographie, 4-KA-82, non daté [1937/1941]; *id.*, *Pouique le glouton, Les albums de l'oncle Sébastien*, n° 3, BnF, Bibl. Richelieu, département des estampes et de la photographie, 4-KA-84, non daté [1937/1941].

57. *Id.*, *Piaf, le cheval enchanté...*, *op. cit.*

Il va te tenter à nouveau, en mettant sur ta route certaine bouteille que je sais. Si tu cèdes à la tentation, ah ! Pauvre Pouique ! » Bien évidemment, Pouique ne résiste pas et le voilà « instantanément transformé en un gros cochon », avec l'angoisse de rester ainsi toute sa vie. Mais, le bon Sylvestre défait le charme et Pouique redevient enfant et « fait le solennel serment d'être désormais le plus sobre des gros garçons » ; l'oncle Sébastien conclut : « Le ciel t'entende et t'assiste ! »

Bien que différentes, les situations des héros présentent des similitudes. Au départ, l'enfant n'apparaît ni bon, ni mauvais mais potentiellement l'un et l'autre. C'est au cours de l'aventure présentée au jeune public qu'il basculera du bon côté. Il est tout d'abord attiré par des valeurs présentées comme négatives (la ville), dangereuses (le savoir prospectif, c'est-à-dire, découvrir le monde, les hommes, leurs activités et leurs œuvres, à opposer au savoir commémoratif valorisé par Chancerel), la soif de reconnaissance (la gloire). Chacun réagit de façon instructive pour le jeune public : à partir d'un désir de liberté, mais aussi à partir d'une insatisfaction, il cherche un mieux-être et vit différentes aventures dans lesquelles, du fait de son inconséquence et de rencontres, au bout du compte, nocives, (un fakir pour Piaf, la nourriture pour Pouique), il vit des événements menaçant son intégrité physique, morale et psychologique. Il se trouve alors dans une impasse dont il ne peut sortir que grâce à un adulte qui le prend en main. Chaque héros finit donc son aventure sous la tutelle de l'oncle, qui offre, comme l'atteste son titre, une famille protectrice où il sera enfin possible de vivre, à l'écart du monde et des tentations, en renonçant à ses aspirations (Piaf), dressé à la renonciation (Pouique). Le terme des aventures des héros apparaît comme ce retour en arrière dont Lacan traite dans « Les complexes familiaux », en soulignant que le fait de renoncer à la quiétude familiale pour prendre son envol reproduit le même type de renoncement que lors du sevrage et est nécessaire au jeune qui s'émancipe : « Tout retour, fut-il partiel, à ces sécurités peut déclencher dans le psychisme des ruines sans proportion avec le bénéfice pratique de ce retour. Tout achèvement de la personnalité exige ce nouveau sevrage⁵⁸. »

Le parcours des héros témoigne ainsi d'une régression et non d'une conquête d'autonomie comme dans les romans d'apprentissage. On pourrait presque parler d'antiromans d'éducation, car le discours des *Histoires vécues et racontées par l'oncle Sébastien* s'oppose à celui que l'on trouve dans les récits de voyages initiatiques. Dans ces derniers, les héros, s'ils contestent l'autorité au début de leurs aventures et partent vivre leur vie,

58. LACAN (Jacques), « Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu », dans *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 36.

font, à cette occasion, un parcours qui les fait grandir, leur permet d'accéder à l'autonomie, et leur procure, *in fine*, l'estime des adultes. Ce n'est pas le cas ici. Le lecteur/spectateur, comme le héros, comprend qu'il ne fait jamais bon de vouloir ou même d'accepter de s'élever hors de sa condition. La seule solution qui leur est proposée est la soumission à l'autorité de l'adulte, l'autorité étant entendue comme un pouvoir coercitif.

Chancerel vise l'efficacité d'un conditionnement inculquant à l'enfant une culpabilité qui le conduit à se penser seul responsable et coupable des mésaventures. Tout ce qui est de l'ordre du désir est condamné, reste le devoir envers la communauté : dans *Les Trois leçons de Lududu*, à la question portant sur ce qu'on peut faire quand on aime sa maman, le personnage se jette à plat ventre pour embrasser la terre, « corps de la Patrie » dans une attitude de soumission. Lududu explique aux enfants qu'on « lui donne tout ce qu'on a, toutes ses forces, tout son courage, tout son travail et sa vie s'il le faut ». Puis il leur demande s'ils sont prêts à cela ; à quoi tous répondent par l'affirmative. L'oncle renchérit et propose de commencer immédiatement : « Ce furent les lapins qui donnèrent les premiers l'exemple du sacrifice. Ils allèrent d'eux-mêmes se mettre à la broche pour que ne meurent pas de faim les bons ouvriers français de la reconstruction de la Patrie française. » Les habitants du « jardin de joie » ont intégré la leçon qui dit que l'individu n'a de place et d'existence que s'il remplit le rôle dont la Patrie a besoin, même si ce rôle est de disparaître.

Les spectacles avaient un grand succès. Il s'agit d'un théâtre participatif dans lequel la rampe (qui a une fonction de séparation entre l'objet et le regard) est supprimée comme le soulignent plusieurs articles. Il provoque la fusion entre les personnages et les petits spectateurs dont la participation enthousiaste se traduit par des cris de joie : « la rampe ne crée pas une barrière entre spectateurs et acteurs. Ceux-ci se mêlent à ceux-là et ainsi se crée une atmosphère de joie saine et de belle qualité⁵⁹. » Le critique de *L'ami du peuple* souligne l'identification des spectateurs aux héros : « Je voudrais vous dire l'enthousiasme délirant de la salle et surtout la participation au jeu dramatique de tous les petits spectateurs. » Il insiste sur la communion entre la scène et la salle. Il signale que la rampe « n'existait plus. Mille petits doigts faisaient "non ! non !" mille petites voix criaient "ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai" quand le fourbe Glaïeul essayait de tromper notre brave oncle Sébastien⁶⁰. » Cette question de la suppression de la rampe est intéressante car elle signifie l'abolition de la clôture entre

59. « Spectacles pour enfants », *Nouvelles de Rennes*, 21 janvier 1935, Société d'histoire du théâtre, cote R 48, théâtre de l'oncle Sébastien 1934-1936.

60. *L'Ami du peuple*, 1936, Société d'histoire du théâtre, cote R 48, théâtre de l'oncle Sébastien 1934-1936.

l'espace théâtral et la réalité et rejoint ce que Chanceler vise avec son orchestrique comme nous l'avons vu plus haut.

La tournée en Allemagne

En 1937, Chanceler envoie ses Comédiens routiers en tournée en Allemagne et publie des extraits des notes de tournée d'Olivier Hussenot (un des Comédiens routiers) dans *Art dramatique*⁶¹. Ce qui ressort de ces notes n'est pas une critique du régime nazi, (« le public [...] applaudit si fort qu'il ne nous entend pas lui lancer le seul mot allemand que le chœur ait appris : "Freundschaft" »), mais le compte rendu d'une réception amicale (« Le directeur du théâtre offre à Dorimène un beau bouquet avec un ruban rouge. Sur le ruban, il y a des lettres d'or qui disent : Bienvenue aux Comédiens routiers, et aussi un rond blanc avec la croix gammée dedans. [...] le maire nous parle et les mots qu'il dit viennent sûrement du cœur »), d'une expérience familière, (« Comme chez nous »), enrichissante (« la bataille rudement gagnée ») nouvelle et exaltante (« de ma vie cette aventure ne m'était arrivée ») émouvante (« si je n'ai pas bégayé »). Un peu plus loin, lors de l'étape à Hanovre, où ils sont reçus Hussenot écrit :

« À Hanovre nous sommes les hôtes de la BDA (Association pour le rapprochement intellectuel avec l'étranger) et de *La Force par la Joie* (Organisation qui s'occupe des loisirs ouvriers). Les chefs de la jeunesse hitlérienne pensent qu'il n'est en France qu'une force vive, une chance de sauver le pays : le Scoutisme. »

L'auteur, lui-même scout catholique, se voit gratifié des hommages des chefs de la Jeunesse hitlérienne, acceptant l'assimilation entre le projet hitlérien et celui de Chanceler. Précisons que *La Force par la joie* (*Kraft durch Freude*) est une organisation créée en 1933 par le gouvernement d'Hitler, pour encadrer le temps libre et les vacances de tous.

À Cologne, ils reçoivent un compliment : « Le maire [...] salue en nous les premières hirondelles. » Pour quel printemps ? L'auteur ne le dit pas. Ils sont reçus par le professeur Niessen, directeur de l'Institut et musée d'art dramatique (et chef d'escouade des SA de 1933 à 1939). En note, Chanceler insiste sur l'honneur fait aux Comédiens routiers par l'éminent professeur avec qui il est en relation depuis 1933⁶². À Düsseldorf, les honneurs continuent. Ce ne sont pas n'importe quels petits notables qu'ils

61. *Art dramatique*, n° 6, mai 1937, p. 349-350.

62. Voir l'éloge qu'en fait Chanceler en 1933 et qu'il maintient dans *Art dramatique*, n° 12, décembre 1933, « Bibliographie ».

rencontrent, mais des personnalités qui font un compte rendu de la soirée en haut lieu : « Au souper, j'ai pour voisin le représentant du *Propaganda Ministerium*. Nous parlons des spectacles pour les enfants. »

L'épreuve ne semble pas avoir été insurmontable pour Olivier Hussenot ni pour ses camarades : « déjà la route du retour » atteste que le séjour en Allemagne a paru bien court. Ils traversent Sarrebrück au moment d'« une grande fête de la jeunesse » (hitlérienne). Un douanier s'étonne qu'ils aient pu traverser l'Allemagne, ce qui confirme qu'il n'était pas simple d'y séjourner en 1937 mais que le régime nazi les a laissés voyager et accueillis avec les honneurs.

Ces extraits du journal d'Olivier Hussenot, choisis pour être publiés par Chancerel, ne relèvent pas d'un discours critique, et ceci dans le contexte d'un *Bulletin* qui se donne pour objectif de diffuser les buts, la doctrine, les méthodes et l'histoire de l'effort de Chancerel et de ses collaborateurs. Olivier Hussenot et ses compagnons ont fait un bon voyage dans un contexte que personne n'ignore en 1937. Cette expérience est pour eux positive. Mais, plus encore, Chancerel offre ce récit à l'approbation de ses lecteurs dans le numéro de mai 1937. Puis, dans le numéro 7-10 de juin-décembre de la même année, il insiste en se glorifiant de la réalisation de son programme conçu en 1929, ainsi que de son développement. Il revient à deux reprises sur la tournée, se félicitant du succès remporté en Allemagne et célébré par la presse allemande. Or, en 1937, la censure était vigilante outre-Rhin et il fallait montrer patte blanche pour avoir des articles élogieux :

Dans le même numéro, Chancerel se flatte d'avoir reçu la visite de personnalités au nouveau Centre dramatique de Kellermann (qu'il devait à l'exposition internationale de 1937) lors de la session de dix jours ouverte à tous les membres des associations de jeunesse reconnues, aux travailleurs sociaux et aux éducateurs :

« Des visiteurs étrangers, et non des moindres — tel le chef de la jeunesse hitlérienne ou le délégué de l'URSS au Jury de la Classe — Les hauts fonctionnaires Commissaires de l'Exposition, ses architectes en chef, les représentants des divers ministères intéressés reconnurent la nouveauté, la nécessité, l'attrait d'un tel organisme, ainsi que le dévouement et la compétence de nos collaborateurs. Pour beaucoup ce fut "une révélation"⁶³. »

Il se flatte que le chef de la Jeunesse hitlérienne et un envoyé de Staline reconnaissent dans son œuvre une démarche qui les intéresse au plus haut point, le vocabulaire employé ne fait pas de doute (« la nouveauté,

63. *Art dramatique*, n° 6, *op. cit.*, p. 383-384.

la nécessité, l'attrait d'un tel organisme, ainsi que le dévouement et la compétence»).

Il revient sur la question en 1939 et, dans le *Bulletin* n° 61 (publié en hiver 1939), il continue à assumer cette tournée parmi les autres, précisant le travail réalisé en amont par les instances accueillantes. Or, entre le moment où la tournée a eu lieu et 1939, des événements se sont produits (par exemple, l'annexion de l'Autriche en mars 1938, la Nuit de Cristal en 1938) qui auraient amplement justifié, si Chancereel l'avait jugé opportun, une prise de distance, une explication. Mais pas un mot.

En conclusion

Ces différentes activités que Chancereel a mises en place pendant les années de l'entre-deux-guerres, et jusqu'en 1941, sont autant d'éléments du dispositif qu'il a élaboré avec l'objectif de l'avènement d'un ordre social nouveau, et, ainsi que l'écrit le critique de *L'ami du peuple* :

« Léon Chancereel a de grands projets, les conditions matérielles dans lesquelles il se débat pour présenter ses programmes actuels ne lui en permettant pas la réalisation, il faut lui venir en aide... au moins que la Ville ou le Gouvernement, prenant conscience de leur devoir envers l'enfance, fasse pour lui ce qu'Hitler, Staline et Mussolini firent en leur pays pour d'autres qui, eux aussi avaient pénétré le sens profond et fécond de la féerie enfantine⁶⁴. »

Il s'agit de la mise en place d'un dispositif hostile aux principes de l'Éducation nouvelle (qui met l'autonomie de chaque enfant au centre de son travail, comme le proposaient Cousinet⁶⁵ et Decroly, par exemple) et de former les enfants à obéir à la figure de l'autorité, à entrer dans le moule imaginé par Chancereel, sans poser de question, dans une attitude de soumission totale. C'est très précisément ce que Imre Kertész, (prix Nobel 2002) dénoncera dans son roman *Être sans destin*⁶⁶ allant jusqu'à mettre en cause une conception de l'éducation dont il était le résultat et qui l'avait préparé à accepter Auschwitz sans jugement. Il ira jusqu'à dire à sa femme : «Auschwitz m'est apparu par la suite comme une exacerbation des vertus qu'on m'inculquait depuis ma prime jeunesse⁶⁷. »

64. *L'ami du peuple*, Société d'histoire du théâtre. cote R 48, théâtre de l'oncle Sébastien 1934-36.

65. COUSINET (Roger), *Le travail libre par groupes*, Paris, Cerf, [1925], 1945.

66. KERTÉSZ (Imre), *Être sans destin*, traduit du hongrois par Charles Zarembo et Natalia Zarembo-Huzsvai, Arles, Actes Sud, 1997.

67. *Id.*, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, traduit du hongrois par Charles Zarembo et Natalia Zarembo-Huzsvai, Arles, Actes Sud, 2003, p. 133.

