Horizons/Théâtre
Revue d'études théâtrales

1 | 2012
Des théâtres populaires

Le Théâtre sur la Place à Bordeaux de 1962 à 1972

Dominique Paquet

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/ht/1985
DOI : 10.4000/ht.1985
ISSN : 2678-5420

Éditeur
Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée
Date de publication : 1 janvier 2012
Pagination : 44-55
ISSN : 2261-4591

Référence électronique
Dominique Paquet, « Le Théâtre sur la Place à Bordeaux de 1962 à 1972 », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 10 mai 2022, consulté le 05 juillet 2022. URL : http://journals.openedition.org/ht/1985 ; DOI : https://doi.org/10.4000/ht.1985

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Dominique Paquet

Actrice, docteur en philosophie et en esthétique, chargée de cours à l'Université de Paris VIII.

Mail : paquetdominique@free.fr

Résumé : De 1962 à 1972, le Théâtre sur la Place fut une manifestation de la politique culturelle de la ville de Bordeaux et la concrétisation d'un projet de théâtre populaire porté par le Centre régional d'art dramatique de Guyenne, compagnie amateur, puis par la Compagnie dramatique d'Aquitaine, troupe professionnelle et leur directeur Raymond Paquet. Cette communication relate l'historique de cette manifestation située dans la programmation prestigieuse du Mai musical de Bordeaux et montre en quoi cette volonté de faire un théâtre populaire participe de la généalogie de l'éducation populaire, des idéaux humanistes issus de l'après-guerre. Il analyse aussi comment une telle initiative est illustratrice de la seconde décentralisation théâtrale de la France, celle d'André Malraux, et des représentations mythologiques du théâtre populaire d'une époque, qui n'excluent cependant pas les dimensions sociale et politique.

Mots clés : Education populaire, Théâtre, Décentralisation, Mai musical de Bordeaux.

Abstract : From 1962 to 1972, the Theatre on Places was a a manifestation of the artistic politic of Bordeaux and the realization of a popular theatre supported by the Centre régional d'art dramatique of Guyenne, an unprofessional group, then by the Compagnie Dramatique d'Aquitaine, a professional one and their director Raymond Paquet. This text tells the history of that experience included in the prestigious program of Mai musical of Bordeaux, and shows how this will of producing a popular theatre belongs to the genealogy of popular education, humanistic ideals born after the Second World War. Its analyses how such initiative illustrates the second French theatrical decentralization, André Malraux's cultural politic, and the mythological representations of a popular theatre of a period, that don't exclude the social and politic dimensions.

Keywords : Popular Education, Theatre, Decentralization, Mai musical de Bordeaux

Le Théâtre sur la Place à Bordeaux de 1962 à 1972

Pendant dix ans, le Théâtre sur la Place à Bordeaux s'est inscrit dans la vie des quartiers les plus populaires en proposant des spectacles de qualité visant à faire connaître un répertoire au plus grand nombre. Ayant vécu cette expérience, j'ai souhaité témoigner de cette aventure fugace mais passionnante, qui appartient à la fois à l'histoire de la ville de Bordeaux et à celle d'un théâtre populaire de proximité, inscrit dans l'aventure de la seconde décentralisation dramatique.

Généalogie du Théâtre sur la Place

L'origine du Théâtre sur la Place tient à la généalogie des CRAD et de l'éducation populaire. Mis en place par Léon Chancerel en 1947, les CRAD, Centres régionaux d'art dramatique, ont pour mission d'unir les recherches artistiques et pédagogiques, d'opérer une sélection face à la médiocrité et de développer les techniques d'information et de liaison dans le domaine de la culture populaire et de l'art dramatique en particulier[1]. C'est-à-dire de créer une vie dramatique de qualité dans des villes qui ne possèdent pas encore de centre dramatique national. Ce dispositif s'inscrit dans le mouvement politique de l'éducation populaire, un vaste projet de démocratisation de l'enseignement et de la culture porté par des associations dans le but de compléter l'enseignement et de former des citoyens.

Dirigé depuis 1947 par Jean Lagénie, le CRAD de Guyenne obéit aux principes de Chancerel et développe un vaste programme de formation, conférences, stages et spectacles. En juin 1951, Jean Lagénie, appelé à d'autres fonctions, cède la direction à Raymond Paquet. Instituteur jusqu'en 1957, ayant trouvé sa vocation en jouant pour le « non public » comme on le nomme alors, il a débuté en 1947 dans la troupe des Compagnons du Jeudi, une troupe d'instituteurs. Il devient en 1957 instructeur régional d'art dramatique[2]. Le CRAD sous son impulsion, présente plusieurs spectacles par an (Molière, Molnar, Casona, Mérimée, Brecht, Ghelderode, Ionesco, Pirandello, Shaw, Gorki, Behan, etc…), assure des formations, des lectures

et des soirées de conférences sur le théâtre contemporain. C'est une troupe reconnue qui passera peu à peu des petites salles (salle Gouffrand, salle du lycée Michel Montaigne) aux salles plus importantes comme le Théâtre Français.

Au début des années soixante, Raymond Paquet a l'idée de soumettre à Georges Delort[3], commissaire du Mai musical de Bordeaux depuis sa création en 1950, l'idée d'un Théâtre sur la Place proposant des représentations dans les quartiers de Bordeaux, tout en s'inscrivant dans ce festival, qui se situe entre la fin de la programmation du Grand Théâtre et avant la Foire Internationale de juin.

Cette manifestation prestigieuse, à vocation internationale, « rencontre d'une vieille cité et d'un jeune maire » selon l'expression de François Mauriac citée par Christian Charron dans son étude sur le Mai musical[4], réunit des artistes et des interprètes d'une grande notoriété dans une programmation musicale, chorégraphique et théâtrale. Il accueille des orchestres et des solistes réputés, ainsi que des troupes et des corps de ballet internationaux. Se succèdent depuis sa création, le Grenier de Toulouse, la Compagnie Renaud/Barrault, le TNP, la Comédie française, l'Odéon Théâtre de France.

En suggérant, en tant que directeur du CRAD, la programmation d'une compagnie amateur, Raymond Paquet propose une rupture dans le projet du Mai musical. Si le CRAD est connu à Bordeaux et dans la région pour ses spectacles et ses actions sur le terrain, il ne correspond pas *a priori* aux critères de notoriété ou d'excellence des manifestations du Mai musical. Jacques Chaban Delmas est enthousiasmé par la proposition de Raymond Paquet et Georges Delort dès 1962, intègre dans sa programmation les spectacles de plein air que le CRAD monte spécifiquement pour quatre à cinq représentations. Il est clair que cette inclusion participe de la volonté municipale de former et de développer un plus large public sur la ville et ne pas confisquer à la population l'accès à la culture. La démarche du CRAD et de son directeur s'inscrit aussi dans celle de l'éducation populaire issue des réflexions de Léon Chancerel et des théories vilariennes. « Information, formation, liaison », les injonctions de Chancerel ont irrigué les réflexions des enseignants, formés dans l'idéologie de l'éducation populaire.

Après l'expérience de Jeune France où se sont formés nombre de futurs metteurs en scène et d'animateurs d'après guerre, une prise de conscience s'est faite à l'échelon national avec Jeanne Laurent, de la nécessité d'entreprendre une politique culturelle en province. Raymond Paquet s'inscrit dans ce

mouvement. Elève, puis assistant de Jean Lagénie, il a animé nombre de stages de formations et de stages d'été, tout en poursuivant son métier d'instituteur. En regard des liens qu'il a noués sur le terrain avec le public grâce à une troupe composée d'amateurs, où se comptent des instituteurs, des membres de la Ligue de l'enseignement, des conseillers techniques et pédagogiques d'art dramatique, et des élèves du CRAD, Raymond Paquet utilise le vecteur du Mai musical pour élargir le public bordelais et faire participer celui des quartiers, puis des cités à la connaissance des œuvres du répertoire. Sa démarche est celle d'un militant de l'éducation populaire, quand celle de Georges Delort sera celle d'un homme cultivé, qui pressent que la culture musicale un peu compassée du Mai musical qui propose des représentations dans les châteaux du bordelais, doit essaimer au-delà du périmètre des vignes. Son geste s'inscrit dans un partage de la culture patrimoniale, et dans un élargissement plus humaniste que politique.

Raymond Paquet souhaite avec cette proposition décentralisatrice inscrire dans une institution qui a douze ans, le théâtre populaire. En quoi s'agit-il de théâtre populaire et de décentralisation ? Emile Copfermann dans *Enjeux politiques et sociaux du théâtre populaire*, souligne que les termes décentralisation et populaire ont été confondus vraisemblablement parce que les metteurs en scène depuis 1945 les ont liés. Le Manifeste des amis du théâtre populaire de 1955 en rappelle les principes : « un public de masse, un répertoire de haute culture, un art de la scène libéré et exigeant »[5]. Nul doute que le CRAD de Guyenne est fidèle à ce programme. Mais pourquoi Raymond Paquet choisit-il d'inscrire paradoxalement le Théâtre sur la Place dans le contexte du Mai musical qui réunit un public bourgeois, international et surtout mélomane ?

Son travail sur le terrain s'est étayé depuis le début des années cinquante sur le modèle esthétique et politique du TNP de Jean Vilar, le rejet des productions marchandes de mauvaise qualité dont Bordeaux n'a pas été épargnée et l'exaltation d'un théâtre de service public. Il souhaite aussi poursuivre une démarche pédagogique et proposer les spectacles d'une compagnie régionale, afin de répondre aux attentes d'un autre public qui ne fréquente pas ou peu les spectacles du Mai musical pour des raisons financières, mais aussi culturelles. La programmation de la plupart des spectacles dans les lieux de prestige que sont le Grand Théâtre ou les châteaux, exclut de fait une partie de la population qui n'ose pas fréquenter ces lieux parce qu'elle ne s'y reconnaît pas.

Les spectacles du CRAD

De 1962 à 1972, le CRAD présentera dans le cadre du Mai musical onze spectacles. Cinq d'auteurs français : auteurs anonymes de farces du Moyen Age, Théophile Gautier pour *Capitaine Fracasse,* Beaumarchais pour *Le Mariage de Figaro*, Labiche et Marc Michel pour *Un chapeau de paille d'Italie*, Victor Hugo pour *Mille francs de récompense.* Six auteurs étrangers : Shakespeare pour *Beaucoup de bruit pour rien* et *les Joyeuses commères de* Windsor, Tirso de Molina pour *Le Timide au palais*, Goldoni pour *Arlequin, serviteur de deux maîtres*, Kleist pour *Le Prince de Hombourg*, Plaute pour une adaptation contemporaine des *Ménechmes*). Le choix de Raymond Paquet qui les mettra en scène, s'inscrit dans un répertoire français et étranger classique qui est encore peu accessible au public de province. Il s'agit de privilégier des textes forts dont la dimension littéraire et universelle est fondamentale, dont la dramaturgie et la scénographie conviennent au plein air, et qui comportent de grandes distributions.

Capitaine Fracasse comptera ainsi trente et un comédiens. Le scénographe attitré est Jean Roquelaure en alternance avec Guy Péhourcq, puis Morgan Boff dont on peut souligner pour le premier et le second l'influence de Léon Gischia, scénographe de Jean Vilar, et pour le troisième une exubérance baroque mâtinée de surréalisme et de burlesque. Raymond Paquet fait aussi appel à Claude Mourthé, réalisateur de radio et romancier, auteur de romans publiés chez Gallimard et d'ouvrages de poésies, pour adapter *Capitaine Fracasse* et traduire *Les Joyeuses commères de Windsor*.

Chaque répétition générale est d'abord jouée dans l'un des châteaux du bordelais ou dans la cour de la mairie de Bordeaux, – le Palais Rohan –, devant un public d'invités du Mai musical. Il tourne ensuite dans la ville : dans l'un de ses jardins, soit sur la Place du Champ de Mars ou devant la Gloriette au Jardin public, ou sur une pelouse du Parc bordelais ; puis au cœur des quartiers la Place Amélie Raba-Léon dans le quartier Saint-Augustin, Place Ferdinand Buisson dans le quartier de la Gare Saint-Jean et de Nansouty, devant la salle de la Pergola à côté de la mairie à Bordeaux-Caudéran ; enfin dans les cités de construction récente, la Cité de la Benauge construite dans les années cinquante, la Cité du Grand Parc dans les années soixante et même dans un stade dans le quartier de Bacalan, quartier du port, des entrepôts, des usines et des bassins de radoub.

Les services techniques de la ville installent le plateau et le dispositif technique pour une seule représentation, qui est reportée lorsque la

météo est pluvieuse. Le spectacle coûte un franc, alors que les tarifs pour les représentations du Mai musical s'échelonnent par exemple en 1963, de 3 francs à 23 francs au Grand Théâtre, de 8 à 13 francs plus le transport dans les autres lieux (églises ou châteaux). L'achat des billets pour le Théâtre sur la Place se fait au Grand Théâtre, mais aussi dans les boutiques proches du lieu du spectacle : crèmeries, drogueries, bars, boulangeries, alimentations, épiceries, tabacs, bonneterie, kiosques, etc., mobilisant la population du quartier.

Le public qui assiste aux représentations, (350 à 450 selon les lieux, plus les gens aux fenêtres !), descend directement de son immeuble ou sort de son échoppe, ces maisons bordelaises de plain-pied, avec toute sa famille.

Pour avoir participé et joué dans plusieurs spectacles, je me souviens des météos inclémentes, mais aussi de la douceur dissolvante de certains soirs où le public se pressait aux représentations. La troupe se préparait dans des loges de fortune, des halls d'immeubles, des salles municipales, les plus jeunes de la troupe distribuaient le programme. Il y avait une sorte de magie propre à la soirée, à la situation des tréteaux au cœur de la ville, au public dont on sentait qu'il n'était ni prisonnier de préjugés culturels, ni de cadres de perception et de compréhension esthétique et venait en voisin. Sans exagérer le souvenir et la nostalgie, on sentait qu'il se vivait là une expérience de partage immémorial et de réconciliation citoyenne.

Néanmoins, Emile Copfermann rappelle que ce sont les classes moyennes qui ont accédé dans ces années-là à la culture classique, et non le public ouvrier ou artisan. Si cette classe moyenne pouvait constituer le public des jardins bordelais avec la proximité des maisons bourgeoises, celui des cités rassemblait la population ouvrière, les petits commerçants de quartiers et les artisans du quartier. Cet aspect populaire tenait aussi à la proximité de la manifestation d'avec la population : toute la journée pendant le montage du plateau, des décors, le quartier vivait à l'heure de la future représentation, se préparant à une fête nocturne et joyeuse. La modicité du prix de la place (un franc de 1962 à 1968, 2 francs ensuite) a joué également dans la fréquentation d'un public peu argenté.

Marion Denizot va plus loin dans l'analyse du concept de théâtre populaire et démontre dans *Théâtre Populaire et représentations du peuple*[6], que la perspective strictement sociologique de théâtre populaire, ne peut à elle seule rendre compte de ce mouvement artistique.

Au-delà des querelles historiques sur la nature du public et sur la nature du répertoire à représenter, (…), l'analyse des projets et des expériences de quelques représentants du mouvement du théâtre populaire permet de déplacer ces lignes de fracture et de faire surgir des problématiques d'une tout autre nature (élaboration de mythes, volonté de rénovation esthétique, inscription dans une perspective de revendication nationale, hésitation entre rôle éducatif, moral ou émancipateur du théâtre …), qui témoignent, par leur diversité, que l'enjeu du théâtre populaire ne peut se restreindre à la seule question du public, mais qu'il engage une double dimension, à la fois esthétique et politique.

Le Théâtre sur la Place s'inscrit précisément dans la construction de ce mythe, porté par son directeur et les acteurs du CRAD, militants et pédagogues, qui se retrouvent dans une représentation du théâtre héritée du théâtre grec antique, où une population se rassemble pour revivre ensemble ses mythes sous les étoiles. L'obsession météorologique des journalistes que l'on retrouve dans nombre d'articles de presse relatifs au Théâtre sur la Place, est lisible dans la déploration du froid : « (…) un froid quasi hivernal »[7], ou au contraire dans l'exaltation de la douceur des soirs de mai : « soirée printanière[8] ». Ces exemples participent de cette exaltation mythologique des retrouvailles du peuple et fonctionne, à l'instar du désert pour les mystiques, comme le creuset d'une communion profane et citoyenne. Le choix des grands textes fondateurs à portée universelle de la culture et de l'histoire ajoute à ce partage magique, à la constitution d'un égrégore, qui dépasse les clivages idéologiques du public et des acteurs.

Mais la fin des années soixante va contribuer à dissoudre ces illusions.

Un changement radical : la professionnalisation

En 1967, le CRAD disparaît et donne naissance à la Compagnie Dramatique d'Aquitaine, compagnie professionnelle. Si la CDA continue d'animer le Théâtre sur la Place, une rupture est consommée. Depuis 1965, la première semaine de Sigma fondée par Roger Lafosse propose une programmation d'avant-garde, avec notamment en 1967, l'accueil du Living Theater et permet au public bordelais d'accéder à d'autres formes théâtrales. Mai 68 constitue aussi une coupure culturelle et politique, puisque les représentations du *Prince de Hombourg* au Parc bordelais seront interrompues par les manifestants au sein desquels se trouvent d'ailleurs des acteurs formés par le CRAD. « Nous étions les Rouges » se souvient Guy Labadens[9], comédien, « et nous nous sommes éloignés de la CDA pour créer notre propre troupe. » Ensuite, parce

que la professionnalisation de la troupe change sa relation aux tutelles et à la presse. Elle est identifiée comme la compagnie de la ville, de son maire et du ministère de la Culture, c'est-à-dire comme l'émanation directe d'une politique de droite, paradoxalement agent de la décentralisation animée par des artistes de gauche. Et elle commence à être critiquée par la presse plus exigeante sur la qualité, qui, en outre, voit dans la CDA une annonceuse de la communication institutionnelle[10].

Malgré tout, le succès du Théâtre sur la Place ne se dément pas. Il est renforcé par l'article de Jean-Jacques Gautier dans Le Figaro du 9 juin 1969 à propos du *Chapeau de paille d'Italie* qu'il a vu Pace Amélie Raba-Léon. Cet article représente une consécration pour la CDA, et offre dans la foulée au critique une tribune idéologique. Ce spectacle est « un antidote au néo-surréalisme », au brechtisme, « tout cela nous désintoxiquait du théâtre à théories », aux théâtres nationaux, « quand on pense maintenant que dans maintes capitales, il faut envoyer chercher les gens en autocars Pullman pour les transformer en spectateurs », et aux premières politiques d'actions culturelles, « Je viens de voir le véritable théâtre populaire ! (…) ». Le critique souligne la modestie du lieu, « une placette », la simplicité des spectateurs, « sur 350 chaises une petite foule pas tellement emmitouflée ». Il s'interroge sur le plaisir qu'il a pris à cette représentation. « D'où vient le miracle ? Dans le fait que les spectateurs se soient spontanément rassemblés autour de l'estrade ? (…) ». Non, c'est dans le fait que le spectacle soit « à la bonne franquette ! ». Il souligne, comme d'ailleurs tous les critiques, que ce soient Jean-Gérard Maingot dans *Sud-Ouest*, ou Simone Pereuilh dans *La France*, ce qui fait la spécificité des mises en scène de Raymond Paquet, la truculence du rythme, la virtuosité, une énergie mâtinée de rêve et de poésie. Outre ses préoccupations idéologiques, Jean-Jacques Gautier démontre encore la force du mythe du théâtre populaire et s'appuie sur son émerveillement pour en légitimer la validité. Sa critique fait du spectacle un grand succès, conforte la CDA auprès du public et des tutelles, et la crédite sur le plan national.

Le mythe populaire et météorologique continue de produire ses effets dans les années suivantes. Jean-Gérard Maingot dans *Sud-Ouest* du 13 mai 1970, souligne à propos des *Joyeuses commères de Windsor,* que « le smoking et la robe du soir ne sont plus de rigueur et que pour 2 francs on se paye une bonne soirée sous les étoiles. ». Il ajoute : « Cette année, (…) les comédiens de la Compagnie dramatique d'Aquitaine, renouent avec la tradition des anciens bateleurs en plantant leurs décors aux quatre coins de la ville (…).

Pour ceux- j'en suis- qui regrettent que le Mai musical ait toujours affiché ses distances vis-à-vis de quatre vingt dix neuf pour cent des Bordelais, c'est une heureuse nouvelle[11]. » Il se fait l'écho d'une formule ancienne qui veut que Bordeaux ait été victime de son Grand Théâtre et que la professionnalisation des compagnies ait particulièrement tardé. Cet article démontre qu'en 1970, le Théâtre sur la Place entretient toujours l'idée du théâtre populaire et de l'accès à tous à la culture.

Les deux derniers spectacles remportent un grand succès, mais le Théâtre sur la Place va disparaître. Georges Delort meurt brutalement pendant le Mai musical de 1972. Epuisé par les problèmes techniques posés par l'installation du chapiteau du Théâtre sur la Place sur les Quinconces et l'accueil ricaneur du public bordelais à la première représentation d'un Nô au Grand Théâtre, il décède dans la nuit. Les années suivantes, la CDA jouera désormais en salle, ne retrouvant le plein air qu'en mai 1977 pour *L'Eventail* de Goldoni, Place Saint-Pierre située au cœur du « secteur sauvegardé », ensemble de quartiers réhabilités. De plus, la CDA programme des saisons d'une dizaine de spectacles qui mobilisent toute son énergie et pour davantage de représentations dans plusieurs départements de l'Aquitaine et au delà. Un certain charme est rompu, celui de la communion sous les étoiles ! La France des années soixante-dix change. Le premier choc pétrolier de 73, l'accession des classes moyennes à la consommation, l'après mai 68 rendent obsolètes les tournées dans les quartiers. D'autres dimensions apparaissent : la nécessité de construire des programmations et non plus des soirées sporadiques de formation, qui seront déléguées aux Conservatoires et plus tard aux Ecoles nationales de théâtre ; la structuration raisonnée des actions culturelles ; la recherche et la sensibilisation du public des écoles, des comités d'entreprises, le partenariat avec les relais spectateurs et les associations, tout ce qui constitue les fondements de l'action culturelle, concept qui va remplacer celui d'éducation populaire. Un certain mythe est mort, une idéologie s'installe au nom de la démocratisation culturelle, celle d'une recherche marketing et clientéliste du public, masquée par l'engagement politique radical des animateurs qui font perdurer cette idée d'un service public malgré tout.

Comme l'ensemble de l'action culturelle, le théâtre populaire deviendra dans les années 80 l'enjeu des politiques locales de gauche et de droite, renforcé par la décentralisation du pays et la délégation régionale de la compétence culturelle. Il se déclinera en « cinéscénies », sons et lumières, spectacles patrimoniaux de valorisation du terroir grâce aux bénévoles locaux pour le meilleur

et pour le pire. Le concept de théâtre populaire devient obsolète, comme celui d'éducation populaire. Cependant des troupes itinérantes se sont réapproprié ce concept ces dernières années, tout comme des associations telles que l'ANRAT (Association nationale de recherche et d'action théâtrale) ou Scène(s) d'enfance et d'ailleurs qui tendent à repenser l'éducation populaire. Ainsi le Théâtre de l'Etreinte animé par Philippe Fenwick et William Mesguich, qui porte à pied de village en village, de Barcelone à Bruxelles et de Vladivostok à Brest via le transsibérien, une certaine idée de la rencontre entre les citoyens et le théâtre. S'agit-il de la résurgence d'un mythe ? D'une réponse artistique et politique à la mondialisation ? Ou du rêve nostalgique d'une impossible communion malgré les étoiles ?

Repertoire du Théâtre sur la place

Avec le CRAD :

1962 : *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare Château Haut-Brion, Place du Champ de Mars contre le Jardin public, Place Amélie Raba-Léon, Cité de la Benauge, Place Ferdinand Buisson.

1963 : *Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier, adaptation Claude Mourthé, Château de Terrefort, Place du Champ de Mars contre le Jardin public, Cité de la Benauge, Place Amélie Raba-Léon, Place Ferdinand Buisson.

1964 : *La Foire aux farces (Farce de Maistre Pathelin, Farce du cuvier, Farce du Pont aux Anes, Farce de l'aveugle et du boiteux, Farce de Maistre Mimin),* Château Haut-Brion, Place Amélie Raba-Léon, Place du Champ de Mars contre le Jardin public, Place Ferdinand Buisson.

1965 : *Arlequin, serviteur de deux maîtres* de Goldoni, Château Tauzia, Place du Champ de Mars contre le Jardin public, Cité de la Benauge, La Pergola Bordeaux-Caudéran, Place Amélie Raba-Léon, Place Ferdinand Buisson, Stade Charles-Martin à Bacalan.

1966 : *Le Timide au palais* de Tirso de Molina, Château Talbot, Cour du Palais Rohan, Place Amélie Raba-Léon, La Pergola Bordeaux-Caudéran, Cité du Grand Parc, Cité de la Benauge.

1967 : *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, Château Sogeant à Saint-Caprais de Bordeaux, Cour du Palais Rohan, Place Amélie Raba-Léon, La Pergola Bordeaux-Caudéran, Cité de la Benauge, Cité du Grand Parc.

Septembre 1967 : le CRAD devient la COMPAGNIE DRAMATIQUE D'AQUITAINE, compagnie professionnelle.

1968 : *Le Prince de Hombourg* de Kleist, cour du Palais Rohan, Parc Bordelais, annulation des autres représentations en raison des événements de mai 68.

1969 : *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche, Parc Bordelais, La Pergola Bordeaux / Caudéran, Cité du Grand Parc, Place Amélie Raba-Léon.

1970 : *Les joyeuses commères de Windsor* de Shakespeare, traduction Claude Mourthé, Gloriette du Jardin public, La Pergola Bordeaux/Caudéran, Cité de la Benauge.

1971 : *Mille francs de récompense* de Victor Hugo, Gloriette du Jardin public, Cité du Grand Parc, La Pergola Bordeaux/Caudéran, Cité de la Benauge.

1972 : *Les Archidoubles* d'après Plaute, adaptation Raymond Paquet, sous chapiteau Place des Quinconces.

Bibliographie

Archives Raymond Paquet (1923-1996) et Dominique Sandrel : Théâtre sur la Place : CRAD et CDA : presse, programmes, photos.

Philippe Fenwick, *Un théâtre qui marche, 7 000 kilomètres à pied à la suite d'un théâtre,* Actes Sud, Arles, 2010.

Jean Lagénie, *Les Cahiers d'un homme de bon vouloir*, Bordeaux, William Blake and CO- Les amis de Jean Lagénie, 2 vols., 2001, Vol.1.

Dominique Paquet, *Jean Lagénie (1908-1993), théâtre en Aquitaine,* Le Festin, n° 13, Bordeaux, 1993, 144 pages.

Philippe Rouyer, *Le Théâtre en* Gironde, *les troupes et leurs productions 1945-1991,* La Mémoire de Bordeaux, Bordeaux, 1998. Epuisé.

Philippe Rouyer, *Bordeaux : les difficultés de la décentralisation théâtrale,* in *Le Théâtre du Port de la Lune (1986-2003)* sous la direction de Dominique Paquet, Théâtre du Port de la Lune/Editions Confluences, Bordeaux, 2004, 56 pages.

Bio-Bibliographie

Dominique Paquet : *Alchimies du maquillage* Chiron, 1989 ; *Miroir, mon beau miroir, une histoire de la beauté,* Gallimard, 1997, traduit en 10 langues ; *La Dimension olfactive dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, 2005 ; *Le Théâtre du Port de la Lune*, Confluences, 2003 et plus de soixante articles dans des revues. Co-directrice du Groupe 3/5/81, compagnie théâtrale, elle est l'auteur de pièces pour le jeune public : *Les Escargots vont au ciel,* (1997), *Son Parfum d'avalanche* (2003), *Petit-Fracas* (2005) aux éditions Théâtrales ; *Un*

hibou à soi (1999, Manège éditions), *Les Echelles de nuages,* (2002), *Cérémonies* (2004), *La Consolation de Sophie* (2011) à l'Ecole des Loisirs, *Un amour de libellule, Les tribulations d'une pince à glace, Général Courant d'air* (2005) à L'Avant-Scène/Les quatre vents), *Passage des hasards* (2006, Lansman), *Les Cygnes sauvages/L'Ile des poids mouche,* Retz) ; pour le tout public, *Congo-Océan* (1990, Chiron), *La Byzance disparue* (1994, Le Bruit des autres), *Cambrure fragile* (2002, Comp'Act), *Froissements de nuits* (2002), *Terre parmi les courants* (2007) aux éditions Monica Companys, *Nazo Blues* (2001), *Votre boue m'est dédiée* (L'Amandier, 2006). Lauréate de plusieurs bourses et prix, elle est actuellement déléguée générale des Ecrivains associés du Théâtre et codirectrice de l'Espace culturel Boris Vian des Ulis.

Notes :

1. Jean-Marie Mignon, *Une histoire de l'éducation populaire*, Alternatives sociales, La Découverte, Paris, 2007. (épuisé)
2. Le Secrétariat d'État à la Jeunesse et aux sports a créé un corps d'instructeurs d'éducation populaire qui deviendront par la suite Conseillers techniques et pédagogiques.
3. Georges Delort fut organisateur de spectacles à Paris avant de devenir commissaire du Mai musical.
4. Christian Charron, *Le Mai musical de Bordeaux 1950-1980*, Centre d'études et de recherches théâtrales, Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, sous la direction de Philippe Rouyer, 1980, p.7.
5. Émile Copfermann, *Enjeux politiques et sociaux du théâtre populaire, La Décentralisation théâtrale, Le Premier âge 1945- 1958,* sous la direction de Robert Abirached, Actes Sud-Papiers, 1992, p. 41.
6. Marion Denizot, *Théâtre populaire et représentations du peuple,* collection Le Spectaculaire Théâtre, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 9.
7. *Sud Ouest*, 14 mai 1962.
8. *Sud Ouest*, 14 mai 1965.
9. Entretien avec l'auteur du 20 août 2011.
10. Entretien avec Dominique Sandrel, actrice et chargée des relations publiques de la CDA, août 2011.
11. Sud- Ouest 13 mai 1979.