

Georges LERMINIER

MICHEL SAINT-DENIS

1954

Presses Littéraires de France

Tirant de temps en temps sur sa pipe éternellement recommencée, attentif aux mille virages qui font de la route de Lons-le-Saunier à Besançon une sorte d'attraction foraine, conduisant vite, mais d'une main sûre la voiture que ses amis britanniques lui ont offerte à son départ de Londres, Michel Saint-denis me parle de sa troupe, de ses projets, de ses voyages en Allemagne, en Suisse, en Italie, de ses luttes, de ce qu'il a fait, de ce qu'il veut faire. Il me dit ses expériences renouvelées avec une ténacité qu'il puise dans la certitude de se battre pour le meilleur des théâtres possibles. Tout à l'heure à l'étape, goûtant le vin d'Arbois, il me confiera les soucis que lui donnent tel comédien ou telle comédienne, ou son impatience de voir mener à bien les travaux du Théâtre-Ecole de Strasbourg, son futur instrument.

Tard dans la nuit, après la représentation, dans le petit salon de l'hôtel où la troupe de la Comédie de l'Est s'est réunie autour du « patron », il bavarde, à bâtons rompus « *Voici comment « ils » travaillent à Milan au Piccolo* ». Et ses jeunes comédiens l'écoutent enviant d'abord leurs camarades italiens, admirant leurs méthodes, s'extasiant sur leur organisation. Saint-Denis, adroitement, remonte le cours de ses souvenirs. Ce qui se fait à Milan ? Mais les *Quinze*, les « Copiaus », l'Ecole du Vieux-Colombier, en ont donné l'exemple. « *A notre tour, avec le Centre, nous allons reprendre l'expérience. Tous les cinq ou six ans, il faut repartir à zéro.* » Saint-Denis philosophe gentiment. Il sait ce qu'on peut attendre des entreprises humaines. Rien ne dure. « Ils » me le disaient, la semaine dernière à Milan. « *Ils* » en sont arrivés au point où il faut faire un sincère examen de conscience, où il faut réviser la machine. » Philosophie d'un homme, flegmatique et passionné, qui sait marier la patience, fruit de l'expérience, et l'impatience d'un cœur et d'un esprit toujours jeunes. *Ma vie*, me confie-t-il, *est curieusement composée de périodes de cinq à six ans, qui en sont comme la respiration. Chaque fois, le destin m'invite à reprendre haleine et je repars du bon pied.* »

Je pense, à part moi, au mythe de Pénélope. Il n'est pas seulement celui de la fidélité. Il enseigne aussi que la fidélité se fortifie aux gestes d'un travail inlassablement recommencé. Savoir faire et défaire la tapisserie de sa vie, sans trahir, ni se trahir, n'est-ce pas à cela qu'on reconnaît les véritables artistes !

L’Air de Pernand.

« Voici les Quinze sur le point de paraître devant vous. Je souhaite que vous éprouviez pour eux cette estime, cette affection directe et chaleureuse qu’ils ont su inspirer à un écrivain comme Obey, à un comédien comme Fresnay. Je voudrais que tous ceux qui ont été mes amis fussent les leurs. Le chef du groupe Michel Saint-Denis, est né, a grandi tout près de moi. Il a été, jeune encore, et dans beaucoup des moments les plus difficiles, un second courageux, ardent et fidèle. Depuis qu’il a pris en charge les Quinze, je ne suis pas intervenu une seule fois dans son travail. Si le succès le couronne, qu’on veuille bien n’y rien chercher du mien, si ce n’est un air de famille, toujours plus plaisant à relever sur les jeunes traits du fils que sur ceux du père. Je me tiens pour satisfait si, parmi les souffles qui vont enfler la voile de Noé, l’air de Pernand se retrouve. »¹

L’air de Pernand ? Saint-Denis, neveu du « Patron », l’a respiré jusqu’à l’ivresse. Je ne pense pas me tromper en affirmant qu’il éprouva un besoin analogue à celui des fils de Noé, lorsque, l’arche enlisée sur le mont Ararat, ils abandonnèrent le « patron » et s’en allèrent quêter ailleurs, sur la terre offerte à leur jeunesse impatiente, leur propre destin.

Michel Saint-Denis² a passé son enfance, son adolescence et le premier âge de la maturité dans l’ombre du fondateur du Vieux-Colombier. « Copeau était pour moi, s’avoue-t-il, une sorte de héros ».

¹ Copeau – Souvenirs p.123 (Nouvelles Editions Latines. 1931.) Conférence prononcée au Théâtre du Vieux-Colombier le 15 Janvier 1931 ;

² Né le 13 Septembre 1897 à Beauvais (Oise), patrie de Jeanne Hachette et de Villiers de l’Isle-Adam.

C'est vers 1904 qu'il arrive à Paris. Il a sept ans. Son père, ruiné dans des affaires malheureuses, est obligé de faire de la représentation de meules industrielles puis de bandages herniaires. Il le perdra en 1924. *« Nous menions une vie extrêmement pauvre. J'allais à l'école communale de la rue Louis Blanc, derrière la Gare de l'Est. C'est avec l'appui de Copeau que ma famille décide de me faire passer un concours de bourses. C'est ainsi que j'entrai en 1907, au collège Rollin. J'ai fait toute mes études avec cette bourse ».*

C'était le temps où Copeau était employé à la Galerie Georges Petit. Il n'avait pas encore atteint la trentaine. Mais il était « lancé » dans les milieux artistiques. Aux yeux du potache de Rollin, il représentait le luxe. Il habitait un appartement situé rue Montaigne, près du Rond-Point des Champs Elysées. C'est là que Michel allait jouer avec les enfants de Copeau, Marie-Hélène, Edi Pascal. L'été 1907, Copeau l'emmène en vacances à Saint-Brelade's Bay, dans l'île de Jersey. Le garçonnet de dix ans se trouve ainsi mêlé au milieu où s'élabore la jeune *N.R.F.* Gide, Schlumberger, Ghéon sont là, ainsi que Madame Théo Van Ruyselbergh, sa fille Elisabeth, le peintre Paul-Albert Laurens. Cette année-là, Copeau écrivait son adaptation des *Frères Karamazov*, créée au Théâtre des Arts de Jacques Rouché le 6 Avril 1911.

« Copeau, qui m'avait déjà emmené voir Firmin Gémier dans Sherlock Holmes au Théâtre Antoine¹... et Piff Paff Pouff au Châtelet, me permit d'assister à la répétition générale des Frères Karamazov. C'est là que je vis pour la première fois Louis Jouvet et Charles Dullin. »

Quand le Théâtre du Vieux-Colombier s'ouvre en Octobre 1913, Michel Saint-Denis vient d'entrer en rhétorique au Lycée Hoche à Versailles. Songe-t-il alors au théâtre ? Dès sa plus tendre enfance, il a rêvé d'être écrivain. La première saison du Vieux-Colombier va le confirmer dans sa vocation théâtrale. *« Je prenais régulièrement le train en cachette pour*

¹ Antoine, nommé Directeur de l'Odéon, avait cédé son Théâtre du Boulevard Strasbourg à Firmin Gémier, en Mai 1906. (André Antoine. Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon. Grasset 1928. p. 282).

Paris et j'assistais à tous les spectacles du Vieux-Colombier. » La première année de la Grande Guerre le trouve en classe de philosophie. Il « séchait » la plupart des cours pour faire répéter sa première pièce « *Jeunesse* ». Une seconde, écrite aussitôt après, a pour titre *La Douleur de l'enfant*. Il passe l'année 1915 au Limon dans la petite propriété que Copeau vient de quitter pour voyager en Italie, où il rencontre Craig à Florence. Au retour de Copeau, un soir pendant le dîner, la conversation roule sur son avenir. « *Que veux-tu faire dans la vie, lui demande-t-on ? – je veux être acteur.* »

Mais la guerre dure, ne laissant point aux rêves des jeunes gens loisir de prendre corps. En 1917, Michel Saint-Denis aborde sa majorité. Copeau fait un premier séjour aux Etats-Unis. « *André Gide s'offre à remplacer mon oncle auprès de moi* ». Mais le jeune homme est bientôt mobilisé. L'épreuve de la guerre le transforme. Il en subit fortement l'empreinte. Après la fin des hostilités sur le front français, où il sert dans les chasseurs alpins, il est envoyé, à travers l'Italie, la Grèce, la Turquie, le Bosphore, la Mer Noire et la Roumanie contre l'armée rouge à Bender. « *Je ne puis dire ce que fut cette aventure avec un groupe de deux cent cinquante hommes de l'Infanterie Coloniale, sur lesquels soixante-dix étaient condamnés aux travaux forcés et quatre ... condamnés à mort. Mon expérience humaine fût prodigieusement riche pendant cette période et je n'eus guère le temps de regarder la littérature N.R.F.* » que j'avais emportée avec moi. »

Après trois mois d'occupation en Bulgarie, le sous-lieutenant Michel Saint-Denis rentre en France. Copeau venait de rentrer lui-même des Etats-Unis, fatigué, découragé. Nous sommes à la fin de 1919. Le Vieux-Colombier va rouvrir en Février 1920. Quinze jours après avoir débarqué à Marseille, Saint-Denis entre au Vieux-Colombier. Le vœu qu'exprimait le jeune commensal du Limon quatre ans plus tôt est comblé. Il commence son apprentissage. Acteur ?

Pas encore ! Il pratiquera d'abord tous les métiers du théâtre, tenant même la caisse et le contrôle. Ce n'est qu'en 1924 qu'il fera ses débuts de comédien dans un vrai rôle, celui du docteur dans *Les plaisirs du hasard* de René Benjamin. Mais Copeau songe à quitter Paris. Saint-Denis lutte de toutes ses forces pour empêcher le « patron » de fermer le Vieux-Colombier. On connaît la suite : l'aventure de Copiaus à Morteuil, puis à Pernand-Vergelesses en Bourgogne.

Parmi les événements de cette période de cinq années, nous retiendrons celui-ci, que Saint-Denis se plaît à évoquer.

Lorsque Stanislavski vint jouer à Paris, à la fin de 1922, les jeunes élèves de l'école du Vieux-Colombier se précipitèrent aux représentations de *La Cerisaie*, laissant là leurs masques de Nô curieux et sceptiques à la fois. Le naturalisme minutieux du jeu des acteurs ne pouvait que les faire sourire. Il les impressionna cependant. Un détail avait frappé Saint-Denis. Au troisième acte, l'actrice qui interprétait le rôle de Madame Ranievski, la propre femme d'Anton Tchekov, Olga KNIPPER TCHEKOVA, se brûlait en prenant une tasse de thé et la laisser tomber, avec une telle vérité que ce jeu de scène provoquait des applaudissements.

« *Quelques jours après, raconte Saint-Denis, après une ennuyeuse représentation à la Comédie-Française, Stanislavski nous invite à souper à la Régence, Copeau et moi. Le grand maître, un géant avec une abondante chevelure blanche, donne une impression de puissance et d'infinie bonté. Nous marchons à travers Paris par une nuit froide, sans ressentir le froid. Je lui demande : « Comment avez-vous obtenu la parfaite réaction de Tchekova quand elle se brûle et laisse tomber sa tasse. » Il rit et dit : « Nous répétions la scène depuis plusieurs mois, mais Tchekova était toujours gênée à ce moment là. Avec des objets ordinaires, sans liquide dans la théière, elle n'éprouvait aucune sensation, disait-elle. Un beau jour, je dis en secret*

*au régisseur : « Mettez de l'eau bouillante ». Ce qu'il fit et elle ne l'oublia pas ». Et Stanislavski rit à nouveau. « S'est-elle brûlée, demandai-je ? – Assez ! Stupide, pensai-je. Ne peut-on mimer la mort, sans être mort ? Cette anecdote, me donna beaucoup à penser. L'art de Stanislavski était basé sur une recherche passionnée de la vérité...Clichés, conventions étaient bannis. Lui-même et ses acteurs avaient étudié avec une pénétration aiguë tous les chemins par lesquels les secrets de la réalité peuvent être atteints. Une telle attitude n'allait pas sans poésie. » Et Saint-Denis marque le contraste d'une telle orientation avec les expériences du « tréteau nu » des *Fourberies de Scapin*, les méditations nourries de Craig et d'Appia, la découverte de l'univers spirituel du nô, qui exaltaient alors les élèves de l'Ecole du Vieux-Colombier.*

Les Copiaus

« J'avais vingt-sept ans lorsque nous partîmes en Bourgogne. C'est en Bourgogne que j'ai vraiment appris le métier d'acteur et commencé à mettre en scène. »

Saint-Denis a conté¹ les parades villageoises des « Copiaus », leur conquête des vignerons de Demigny, de Fontaines, de Gergy, de Meursault², de Savigny, de Nuits Saint-Georges. C'est lui qui organisa entièrement la Fête des Vins à Nuits et la Célébration de la Bourgogne, donnée dans la salle des Etats Généraux de la Mairie de Dijon.

« Le fidèle abonné du Vieux-Colombier de Paris qui se serait trouvé en vacances à Nuits, aurait été bien étonné, en venant faire un tour à la foire. Il aurait vu, se balançant entre deux arbres, une énorme lanterne lumineuse et il aurait lu, sur un transparent orange, sur une

¹ Revue Française. 22 Mars 1931.

² La Danse de la Ville et des Champs, spectacle en un prologue et trois parties, joué, dansé, chanté et mimé, réglé par Michel Saint-Denis et Jean Villard (4 mars 1928). Lire dans Jeux, Tréteaux et Personnages (n° 1, 150 ??? 1930), le compte rendu du spectacle par Sébastien (Léon Chancerel).

face : Les Copiaus ; sur l'autre : le Vieux-Colombier. C'est l'entrée du Théâtre de la Foire, à l'enseigne des Deux-Colombes. Une grande baraque de toile remplie de chaises de jardin, et au fond, sous les projecteurs posées sur une estrade, un tréteau carré qui domine de haut la salle, se découpe sur un rideau peint de Bonnard... Là, les « Copiaus » ont joué pendant trois jours, à raison de quatre représentations d'une heure par jour, tout leur répertoire augmenté de pièces de circonstance. Trois jours de fatigue, d'exaltation, de joie et d'angoisse... En trois jours, malgré la pluie, nous avons vu passer deux mille spectateurs. »

Cette implantation en Bourgogne des « Copiaus » où il n'est décidément pas exagéré de voir la préfiguration de cette décentralisation, à laquelle Michel Saint-Denis, directeur de la Comédie de l'Est, apporte aujourd'hui son expérience, il ne faut ni en diminuer, ni en exagérer l'importance. Certaines choses n'étaient pas encore mûres. Lorsqu'en Juin 1929, Copeau rend à ses élèves leur liberté, Saint-Denis, qui pressent l'importance unique de ces années de travail collectif, le supplie de surseoir à cette dispersion. Il lui paraît que le moment est favorable pour créer, en Bourgogne, près de Dijon, un Centre dramatique prospère, doublé d'une école internationale. Les « Copiaus » ne sont-ils pas connus en Italie, en Suisse, aux Pays-Bas, en Belgique, en Grande-Bretagne ? Ce n'est qu'en 1954 qu'avec le Centre-Ecole de Strasbourg qu'il verra ce rêve, formé à Pernand prendre corps. En 1929, l'expérience de Bourgogne¹ va s'incarner dans une autre entreprise, l'aventure parisienne de *la Compagnie des Quinze*.

« Pendant cinq ans, nous avons travaillé chaque jour ensemble : gymnastique, acrobatie, chant, danse, improvisation, mimique. Nous avons fabriqué nous-mêmes nos costumes, tous nos masques, tous nos accessoires. Nous pouvons nous dire vraiment une Compagnie d'enfants de la

¹ Jean VILLARD-GILLES se livre dans ses souvenirs (Mon demi-siècle, Payot, Lausanne, 1954) à une véritable vivisection, qui plaira aux amateurs de psychologie. Une nostalgie profonde y tempère une sincérité presque trop crue.

balle. Nous ne sommes point passés par le Conservatoire, mais nous sommes de véritables professionnels du théâtre, et nous nous flattons d'avoir appris notre métier comme on ne le fait plus aujourd'hui »¹.

Un moment dispersés, les « Copiaus », remontés à Paris, sont réveillés par Dullin, par Xavier de Courville, par Falconetti. Bientôt, ils se regrouperont dans les Quinze.

Le « Nouveau Colombier »

*« Nous ne prétendons pas continuer le Vieux-Colombier de Jacques Copeau. Qu'on ne nous attribue donc pas un pareil héritage pour nous en écraser ». Ainsi la jeune Compagnie des Quinze² s'adressait-elle au public, dans sa brochure-programme. Copeau lui-même faisait écho à cette déclaration d'indépendance, et dans la même brochure. Depuis le jour où mes jeunes camarades ont souhaité, non sans audace, courir leur chance personnelle, en affrontant le public parisien, je leur ai laissé leur indépendance entière, avec ce qu'elle comporte de responsabilité. Le travail qu'il vont présenter est donc leur travail, sans atténuation ». Vaine précaution, semble-t-il. Amis et ennemis vont se rencontrer au moins sur un point : tous vont manier le pavé de l'ours. Les informations de presse assez inexactes, ne contribuent pas peu à brouiller les cartes. Dans *la Revue des vivants* (Janvier 1931), Henry Malherbe peut justement parler de « Nouveau Colombier » ; il traduit ainsi le sentiment commun. Les « Quinze » n'en auront que plus de mérite à s'imposer.*

¹ Revue Française. 22 Mars 1931.

² *La compagnie des Quinze. Direction*, Michel Saint-Denis
Compagnie : Suzanne BING, Marguerite CADASKI, Marie-Hélène DASTE, Marie Madeleine GAUTIER, Auguste BOVERIO, Jean DASTE, Aman MAISTRE, Michel SAINT-DENIS, Jean VILLARD.
Elèves : Marthe HERLIN, Suzanne MAISTRE, Pierre ALDER, Pierre ASSY, Jean SARAN.
Secrétaire général : Georges RAEDERS
Direction de la scène : Aman MAISTRE
Technique et décoration de la scène : André BARSACQ
Chef machiniste électricien : Alexandre JANVIER
Atelier et costumes : Marthe FORESTIER

Il est vrai que nombreuses sont les bonnes fées qui se penchent sur leur berceau : *Candide* où René Benjamin publie un article dithyrambique : « *D'ici huit jours on ne parlera dans les loges et les coulisses que de la troupe des Quinze. On en fera d'énergiques éloges ; on les débinera violemment. Les vieux cabots feront entendre des ricanements sublimes, quelques âmes simples se sentiront envoûtées ; tous ceux qui aiment l'ardeur et l'honnêteté seront émus* ». *L'Humanité* qui invite ses lecteurs à suivre le travail de cette troupe artisanale « *Ce sont de bons ouvriers du théâtre. Ils espèrent que vous irez les applaudir.* » La critique, que Noé trouvera presque généralement réticente, ne pourra faire que ce premier spectacle ne soit un succès de public. Le succès tient pour beaucoup à la présence de Pierre FRESNAY. Les recettes atteignent le maximum (8.000 Frs) quand il joue. Même sans lui, elles ne descendent pas en dessous de 5.000 francs. Fresnay que les spectateurs de la Comédie-Française venaient d'acclamer dans *Perdican* et, sur le boulevard, après son départ de la Maison de Molière, dans *Marius* de Pagnol, créé au Théâtre de Paris le 9 Mars 1929, avait jeté dans la balance sa jeune renommée. Pourquoi ? A cette question lui-même répondait ainsi : « *Ca me fait plaisir et ça m'intéresse ; ça me fait plaisir parce que j'aime Copeau et les Quinze ; j'aime l'esprit dans lequel ils travaillent, ce qu'ils exigent du Théâtre et ce qu'ils lui apportent. J'ai toujours eu envie de travailler avec Copeau. En attendant qu'il nous revienne, je me réjouis de voir le Vieux-Colombier reprendre vie par le retour de ceux que Copeau vient de laisser se détacher de lui, comme l'arbre laisse se détacher les fruits qu'il a nourris jusqu'à la maturité. Comment ne pas courir à eux les mains tendues, non dans l'intention généreuse de les aider (ils n'ont que faire d'être aidés), mais dans l'espoir égoïste de partager avec eux les trésors de fraîcheur, de sincérité, d'enthousiasme, qu'ils ont accumulés pendant cinq années de travail dans leur cuverie de Bourgogne.*

« *Ca m'intéresse aussi parce qu'ils rapportent de Bourgogne, outre cette sensibilité attachante, une expérience nouvelle de tous les jeux du théâtre, dont nous n'exploitons qu'une si faible partie à jouer toujours facilement des pièces faciles.*

« *Découvrir des jeux nouveaux, des moyens d'expression nouveaux, des rapports nouveaux entre le public et les comédiens - entre les comédiens eux-mêmes - une nouvelle discipline de jeu imposée par un dispositif de scène nouveau – il y a vraiment de quoi être tenté à l'heure où tant de comédiens se ruent vers le film parlant* ».

On s'étonnera peut-être des derniers mots de cet acte de foi. Mais le bénéfice que « le film parlant » a tiré depuis du talent de Pierre Fresnay nous interdit toute ironie facile, encore que beaucoup regrettent que l'homme du théâtre n'ait pas tenu toutes ses promesses.

« *Des trésors de fraîcheur, de sincérité, d'enthousiasme* » voilà les qualités qui feront aimer d'abord la Compagnie des Quinze. Même ceux qui sont dérangés dans leurs habitudes, malgré les leçons que leur donne le Cartel¹, par l'art des « Quinze », rendent hommage à leur enthousiasme. Edmond See parle d' « *ardeur touchante* », de « *louable ingéniosité* », de « *quelque naïveté aussi* ». « *On ne saurait dénier à une œuvre comme celle-ci une certaine noblesse verbale, mais on eût souhaité un ton plus uni, plus harmonieux et le mélange du style argotique dont l'auteur usa çà et là (jouant à multiplier les anachronismes volontaires et du*

¹ Il nous paraît intéressant de rappeler les principales créations des metteurs en scène du Cartel au cours de la saison Octobre 1930-Mai 1931.

Louis JOUVET met en scène au Théâtre Pigalle *Donogoo-Tonka*, de Jules Romain, décor de Paul Colin (25 Octobre 1930) et *Judith* de Giraudoux (5 Novembre 1931). Entre temps, il crée à la Comédie des Champs-Élysées *l'eau fraîche*, comédie de Drieu la Rochelle et *Un Taciturne*, trois actes de Roger Martin du Gard. Gaston BATY crée au Théâtre Montparnasse, *l'Opéra de Quat'Sous*, de Gay et Brecht, musique de Kurt Weill (13 Octobre 1930).

Charles DULLIN monte à l'Atelier Le Fils de Don Quichotte, de Pierre Frondaie, Musée ou l'École de l'hypocrisie, de Jules Romains, la Quadrature du Cercle, de Valentin Kataïev, Atlas Hôtel d'Armand Salacian (15 avril 1931).

Enfin, les Pitoëff montent au Théâtre de l'Oeuvre (Dir. Lugne-Poe), Maison de Pompée d'Ibsen (2 décembre 1930) et au Théâtre des Arts (Dir. Rodolphe Douzens), Les Hommes de Paul Viarlan (16 janvier 1931) et la Charette des Pommes de Shaw (14 avril 1931).

style lyrique offre quelque chose d'assez gênant et même choquant. Je ne goûte pas beaucoup non plus, je dois l'avouer, ses psalmodies rythmiques, ces répétitions de mots repris en cœur, avec insistance, par les principaux personnages et accompagnées de pas de ballets, d'exercices d'assouplissement tels qu'on les pratique sans doute aux champs parmi les «Copiaus » ! Tout cela nous apparaît un peu oiseux vraiment et assez puéril » (L'Oeuvre. 19 Janvier 1931).

D'autres croient voir dans le choix du sujet une sorte de symbolisme. Franc-Nohain, obsédé sans doute par le genre de la fable à moralité, soupçonne Obey de nourrir une arrière-pensée :
« Je ne suis pas sûr que ce sujet se soit imposé à ses méditations, ni qu'il n'y ait été amené plus simplement par le plus innocent des calembours : la colombe et le Vieux-Colombier. »
Obey et Saint-Denis ont toujours protesté contre cette interprétation, séduisante il est vrai. C'est ainsi qu'on écrit l'histoire ; et nous-mêmes ... !

Rencontre d'un poète

« Point d'équipe complète sans un poète au centre. Si nous avons voulu former un instrument, c'était pour l'offrir à l'artiste qui, le premier, saurait s'en servir, RAMUZ s'y essaya en 1928¹. Des empêchements matériels ne laissèrent pas aboutir l'expérience. Mais le 14 Mai 1929 nous faisons, à l'occasion d'une représentation de L'Illusion à Lyon, la rencontre d'André Obey... » (Michel Saint-Denis in Programme de Noé).

¹ « En 1928, Saint-Denis et moi étions allés rejoindre Ramuz à Muzot, en Valais, dans la tour où Rilke vécut avant sa mort. Ramuz avait lui aussi senti que la troupe des Copiaus apportait quelque chose de neuf au théâtre. Nous avons besoin d'un poète, nous lui convenions. Il n'y avait plus qu'à bâtir le spectacle. Nous sommes restés un mois auprès de Ramuz. Il avait écrit un scénario remarquable ... » (Jean Villard Gille, op. cit. p. 153).

André Obey, qui n'avait pas revu Copeau depuis la fermeture du Vieux-Colombier en 1924, assiste en invité, à cette présentation. Il a le sentiment que les « Copiaus » aspirent à voler de leurs propres ailes. Cinq années de lente maturation sous la discipline de « l'abbé » de Pernand, ont préparé Saint-Denis et ses camarades à cette émancipation. L'été venu, Copeau en compagnie de Saint-Denis (et de Dasté) rend visite à Obey près d'Amboise. André Obey songeait alors à écrire un *Noé*. Ce projet enthousiasma Saint-Denis. Obey se met à l'œuvre.

« C'est le dernier jour de Juin 1929, par une aube pluvieuse, sur la rive gauche d'une Loire en crue, comme sonnaient je me souviens, quatre heures du matin, que je me jetai sans crier gare sur Noé. Incertain si j'irais ou n'irais point, sous l'averse, pêcher le brochet dans ce fleuve énorme, encore nocturne, qui défilait avec fureur devant ma fenêtre (j'étais en vacances près d'Amboise), je regardais vaguement, à travers une vitre ruisselante, un paysage de pierre, trop grand pour l'homme, écrasé par les eaux, relevé par le vent. Et soudain, au moment où je murmurais : « Déluge ! », je vis danser sur les remous, si fragile, si robuste, une de ces barques noires de pêcheurs d'aloses, que leur cahute goudronnée – le bitume de la Genèse !- fait sœurs de l'Arche de Noé ! Déclat en moi, pareil à je ne sais quelle sonnette d'alarme : la pièce et l'arche étaient lancées. »

Cependant, à la fin 1929, Copeau donnait définitivement congé à ses élèves, tenté par le mirage de la Comédie-Française¹. Saint-Denis, dans une lettre à Obey, le consulte sur l'opportunité de « monter » à Paris. Marcelle Gompel découvre à Ville d'Avray, sentier des Lilas, au numéro 2, une petite maison à louer. Obey habitait non loin de là. « Venez », écrit Obey à Saint-Denis. Nous sommes à la fin de l'hiver 1929-1930. Saint-Denis se rend seul, à Ville d'Avray, visite la maisonnette, puis cherche un théâtre à Paris. Jean Tedesco, auquel

¹ « Copeau, après avoir toute une année dirigé la Comédie-Française de la meilleure manière qu'on puisse voir, c'est-à-dire en imagination, n'est pas encore décidé à sortir de sa retraite de Bourgogne ». René Benjamin. *Candide*. 1^{er} Janvier 1931.

Copeau a cédé le Vieux-Colombier en 1924 et qui l'a transformé en cinéma d'avant-garde, accepte le principe d'une sorte d'alternance. André Obey et d'anciens amis du Vieux-Colombier financeront l'entreprise. Pendant trois mois de l'année, les « Quinze » pourront se produire. L'avenir s'éclaire. Noé avance. Obey peut en lire les trois premiers actes à Saint-Denis. Le programme de la saison sera complété par une adaptation du poème de Shakespeare, qui rencontra du vivant de l'auteur un tel succès que cinq éditions en furent publiées entre 1594 et 1616, *The rape of Lucretia*. « Nous savions si clairement ce que nous voulions, que nous étions allés jusqu'à décider, dans l'abstrait que le premier de « nos » spectacles « sentirait le moyen-âge et le mystère », tandis que le second « aurait le parfum de Shakespeare et de la scène élisabéthaine... Le plus curieux, c'est que ce contrat fut scrupuleusement observé ».¹

L'été 1930, Obey achève *Noé*, dont il écrit le 4^{ème} et le 5^{ème} acte, sur les bords de la Loire, près de Blois. En Septembre, les « Quinze » arrivent à (Paris) Ville d'Avray et s'installent Sentier des Lilas. Ils ont un peu plus de trois mois devant eux pour répéter leur premier spectacle qui doit « passer » au Vieux-Colombier dans les premiers jours de 1931.

Un journaliste leur rend visite à Ville d'Avray. « A quelques minutes de la gare, le long de la ligne électrique, les Quinze ont aménagé une villa pour leur travail : au rez-de-chaussée, bibliothèque, atelier de moulage et de peinture ; au premier étage, ateliers de costumes, administration ; au grenier, l'école ; dans la cave, menuiserie et décors. Sur la partie de l'emplacement du jardin s'élève une grande bâtisse en bois : l'Arche. C'est la salle de répétition. » (Georges Raeders. Vu. 31.12.1930)

¹ André Obey, Théâtre I, p. 10, Gallimard. 1948

Voici les « Copiaus » chez eux, dans leurs meubles. La scène du Vieux-Colombier est livrée à un jeune décorateur (qui se trouvait au rendez-vous de juillet 1929, sur les bords de la Loire), André Barsacq, que son décor de *Volpone*, à l'Atelier de Charles Dullin, vient de rendre célèbre. Pour l'illustre scène où dix années plus tôt, Copeau et Jouvet avaient dressé leur dispositif fixe, Barsacq conçoit une architecture, fixe également, qui fera merveille en particulier dans *Le Viol de Lucrèce*. Copeau lui-même, m'assurant Obey, ne cachera pas sa surprise ravi devant la en scène de cette œuvre. « *Il en fut littéralement pantois* ».

Le dispositif de Barsacq trouve cependant la critique réticente, comme celui du Vieux-Colombier de 1919. « *J'avoue*, écrit Gabriel Boissy, à propos de la mise en scène de *Noé*, *que cette cloche à plongeur, si elle est commode pour disposer au centre et sur les côtés de projecteurs, donne aux élément spatiaux des décors qui s'y insèrent un je ne sais quoi d'assez inquiétant. Se trouve-t-on au théâtre ou sous les mers devant un décor fragile protégé par une carcasse de sous-marin ?* » (*Comoedia* 20.1.1931)

André BARSACQ, à qui je rappelle ces réserves, me dit « *Cloche à plongeur n'est pas le mot. Ce que je voulais faire ...c'était pousser certaines recherches que je menais dans le même temps pour Le Fils de Don Quichotte, chez Dullin. Trouver une solution au problème des rapports entre la scène et la salle, c'était à cela que répondait le dispositif établi par les Quinze. Cette « cloche » était, dans mon intention, une sorte d'abside, de chœur, qui prolongeait et achevait la salle. L'action dramatique se situerait ainsi en lieu qui, dans une église, serait celui du maître-autel* ».

Dans la revue « *Plans* », André Barsacq présentait ainsi le nouveau dispositif scénique du Vieux-Colombier : « *La conception du dispositif scénique* » du Vieux-Colombier *n'a pas*

d'autre but que de créer un instrument théâtral conforme aux multiples moyens d'expression de l'art dramatique. La scène a été dotée d'une architecture qui évite la confusion et qui, par son profil et sa ligne, s'impose à l'esprit.

Au sol, des tracés creusés dans le ciment du plancher, délimitent les différentes zones du jeu. Les tracés règlent logiquement l'expression architecturale, aussi bien en plan qu'en élévation. L'affirmation nette de dix colonnes forme l'architecture de la scène. Ces colonnes sont surmontées d'une vaste enrayure composée de poutres formant l'ossature de la dalle de plafond.

Des trous pratiqués dans le ciment suivant les différents axes du plan permettent des plantations rapides au sol en même temps que l'alimentation des appareils électriques en scène.

L'équipement de rideaux et de différents éléments légers de décoration peut se faire par le cintre au moyen de trous munis de gaines en cuivre qui traversent les poutres du plafond.

L'éclairage a été étudié de façon à permettre d'infinies combinaisons.

C'est ainsi que des niches ont été établies dans les murs de scène permettant le logement de boîtes à lumière qui donnent un éclairage de côté complétant celui donné par les herses placées derrière les poutres du plafond. Des lanternes de projection peuvent se loger dans ces mêmes niches, ce qui permet d'employer les projections lumineuses comme un moyen de décoration. Le revêtement des murs a été spécialement étudié à cet effet et forme un excellent écran à projection, ce qui permet d'obtenir des éclairages d'une grande qualité.

L'anneau central, auquel aboutissent les poutres de l'abside formée par les six colonnes de la face, reçoit un plafonnier mobile. Remonté au plafond, cet appareil éclaire la piste centrale ; sa course verticale permet de réduire par l'éclairage la surface du jeu ainsi délimité. Deux plafonniers similaires, mais de plus faible dimension, sont placés dans les caissons du fond, de chaque côté de la scène. »¹

S'exprimant en esthéticien plus qu'en scénographe, Barsacq, gagné par l'élan novateur des Quinze, n'hésitait pas, dans le programme de Noé, à faire commencer, avec la mise en scène de l'œuvre d'Obey la véritable révolution scénique. Du moins laissait-il place à l'équivoque.

« Donner à la scène une figure beaucoup plus caractérisée, la doter d'une vie propre pour qu'elle impose à tous : auteurs, acteurs, décorateurs, ses lois, ses servitudes et ses exigences en orientant aussi bien le style des œuvres et du jeu que celui de la décoration ; tel fut le point de départ d'un travail minutieux de mise au point dont l'aboutissement ne fut possible que grâce à une collaboration étroite entre les Quinze et moi... Cette collaboration – partie sur le terrain de l'amitié et de l'intérêt artistique – s'est exercée en dehors des habituelles conditions d'exploitation qui tuent l'esprit de recherche. »

Cette profession de foi provoqua l'ire de Louis Jouvet, qui convoqua le jeune André Barsacq pour le tancer vertement de sa présomption et lui représenter, je pense, que le Cartel ne datait pas du déluge de Noé ! Au demeurant, ni Barsacq, ni Saint-Denis ne pensaient que ceci tueraient cela ! N'est-ce pas, au contraire, dans la ligne du Cartel qu'ils menaient leur recherche ?

Les Quinze marquent deux buts

¹ PLANS. N° 3, Mars 1931. p. 70.

« *Que la Compagnie des Quinze soit heureuse : les années d'exil de Pernand n'ont pas été perdues.* (Lucien Dubech). L'unanimité se fit assez vite sur les mérites de la Compagnie. Beaucoup, toutefois, s'obstinèrent curieusement à dissocier les œuvres, c'est-à-dire l'apport d'André Obey et l'art des Quinze. « *Les Quinze ont monté quatre spectacles, et chaque fois, nous fûmes frappés de leur volonté d'imposer un jeu où le corps de l'acteur a autant de part que son esprit. On se rappelle les cris qui saluèrent le Noé de M. André Obey : l'hyperbole dans le blâme ramenait l'œuvre au niveau du spectacle de patronage et du cirque ; dans la louange, elle évoquait le drame choral des grecs, la saltation dionysiaque. Principe de contradiction, Obey peut se vanter d'avoir tiré la critique de sa torpeur et ouvert des perspectives, depuis longtemps obstruées.* » (Jacques Reynaud, *Latinité*. Décembre 1931.)

Il me semble qu'Henry Bidou donne bien le ton d'une partie de la critique dans sa chronique du *Journal des Débats*, le lendemain de la générale de Noé. « *Leur art ne dépasse pas les divertissements du patronage... Le Théâtre n'est pas un art innocent. Jouer la comédie est une vocation de mauvais garçons. Tout ce qui est sorti de chez M. Copeau, y compris M. Dullin et M. Jouvet, porte dans son jeu ce signe honorable et désastreux de l'application, du procédé et de l'enfantillage* » (19.1.31)

Quelques uns brodent sur ce motif. D'autres ratifient le jugement d'Antoine. « *Une pièce ? Evidemment non, mais une œuvre d'art singulièrement riche qui fait surtout songer à nos Mystères et au répertoire médiéval. Ce n'est pas que cet épisode biblique n'ait été porté à la scène, mais ici, traduit par un vrai poète, doublé, ce qui rare, d'un auteur dramatique de métier sûr, il a brillamment réussi... Voilà un très heureux début dont le succès prouve combien le public est avide de spectacles aussi originaux que celui-ci.* » (*L'Information* 29.1.1931). H.R. Lenormand assure que « *l'écrivain qui a conçu et réalisé le premier acte de*

Noé est un grand auteur dramatique... Il y a dans ce premier acte de Noé comme une rencontre du féerique shakespearien et du merveilleux chrétien, une fusion de l'atmosphère de la Renaissance avec celle des Mystères qui annonce un nouveau climat théâtral. » C'est un Benjamin Crémieux qui, au lendemain du Viol de Lucrèce écrit : « la plus curieuse expérience de « laboratoire », la seule valable qui puisse voir en ce moment dans un théâtre français. » (Je suis partout. 21.1.1931). Certes René Lalou criera au viol de Shakespeare. Mais, en dépit de réserves secondaires, portant en particulier sur « un excès de plastique », « une diction trop appuyée » (François Porché), beaucoup se rencontrent avec ce jugement de Pierre Bost. « Le Viol de Lucrèce est une parfaite réussite de mise en scène et à tous égards. Les couleurs, les éclairages et les groupements des personnages font des ensembles qu'on n'oublie pas. Du premier coup cette compagnie nouvelle s'est donc installée dans le groupe des maîtres en cet art. On ne sait encore au juste ce qu'elle y a apporté de nouveau ... mais il me paraît certain que les Quinze, qui ont assurément compris et utilisé les découvertes de leurs devanciers dans l'art de la mise en scène, y ont dès maintenant apporté leur contribution personnelle ». (Revue Hebdomadaire. 13.4.31)

Au terme de ces trois premiers mois, la Compagnie de Michel Saint-Denis a conquis droit de cité. Elle a affirmé sa personnalité, et, si on se plaît dans son travail, comme la suite naturelle de celui du Vieux-Colombier, si on rapporte à cette origine les défauts et les vertus de son style, c'est beaucoup par paresse, par commodité. On n'en sent pas moins la maturité évidente et la très forte originalité. La seule réserve à peu près constante est celle que formulait André Boll en déplorant « l'esprit du système qui est le défaut rédhibitoire de tout dispositif scénique à architecture fixe » (Paris midi. 23 janvier 1931). Il n'en reste pas moins qu'avec *Le Viol de Lucrèce*, malgré une parade inspirée des improvisations des « Copiaus » qui fut sévèrement accueillie, les Quinze connut leur *Nuit des Rois*.

Londres découvre les Quinze

Un public ne s'y trompera pas, qui va se donner tout de suite à Michel Saint-Denis. Les réticences, les sévérités, les injustices de Paris, il en sera largement payé par l'enthousiasme extraordinaire du public londonien. Londres adopta d'emblée les « Quinze ».

Invités pour douze représentations par l'Art's Theatre Club, les « Quinze » furent obligés de donner quinze représentations supplémentaires, dans le West End, à l'Ambassador's Theatre puis au New Theatre où ...*Marius* connaissait un « four » assez explicable.

« Quand Michel Saint-Denis vint pour la première fois en Grande-Bretagne dans les années 30, il produisit une très profonde impression et le nom de la Compagnie des Quinze nourrit la conversation de l'élite du public. La valeur de leur travail provoqua l'envie et l'admiration parmi les éléments sérieux de la profession théâtrale. »

Saint-Denis rappelle volontiers l'anecdote suivante : *« Après la première soirée du Viol de Lucrece au New Theatre, on frappa à la porte de ma loge, comme je commençais à me démaquiller. Un homme de petite taille se présenta et, me regardant de ses yeux vifs, « je suis heureux de voir, me dit-il, que mon travail sur les Nos n'a pas été perdu », C'était Arthur Waley. Il avait raison. Nous avons étudié ses ouvrages, mais il n'en avait rien su. Il s'en était aperçu pendant la représentation.¹*

¹ Quelques années plus tard, Thornton Wilder m'envoya un exemplaire de « Notre petite Ville » et je lus sur la première page cette dédicace « Sans Lucrece, cette pièce n'aurait jamais été écrite ». Ce n'était pas tout à fait vrai : j'ai su par la suite que lui aussi avait étudié les théâtre chinois et japonais. Thornton Wilder a traduit en anglais *Le Viol de Lucrece*.

S'interrogeant sur les raisons de ce triomphe, Henri Ghéon les trouvait dans le sens profond du théâtre du public britannique. « Soudain, à ce public, passionné de théâtre dans le sang, on propose un théâtre vrai, un théâtre ... nu, comme le tréteau de Shakespeare, suggérant l'espace, le monde entier, se plaçant délibérément sur le plan de la poésie, vivant uniquement du jeu, de la plastique et du chant des acteurs, *Ceci ne s'est pas encore vu* : tous les critiques l'affirmèrent, et tous durent convenir que seule une compagnie amicale travaillant en commun, du même cœur, selon le même esprit, formé à une commune discipline, aiguillée sur le même but, pouvait obtenir cet accord qui restitue à l'ouvrage sa vie, celle que lui insuffla l'auteur au moment de la création. » Et il ajoute : « Ceux qui ont boudé les Quinze à Paris, feront bien d'ouvrir l'œil » (*Latinité*. Août 1931).

Les Quinze ont perdu la Bataille de la Marne

De fait, on ouvrit l'œil, la saison suivante, à Paris. *La Mauvaise Conduite*, adaptation par Jean Variot des Ménechmes de Plaute et la *Bataille de la Marne* d'Obey assurèrent aux Quinze l'estime du public parisien, sans faire tomber cependant toutes les préventions.

Avec *La Mauvaise Conduite*, Michel Saint-Denis s'efforçait de retrouver le ton et le style de l'ancienne Comédie romaine. « *La franchise et la rudesse du ton, l'abondance de l'invention comique s'exerçant sur des matériaux simples, voilà qui a décidé notre choix* ». Voilà ce qui semble avoir choqué le public. « *La violence de la farce, le paroxysme du jeu semblent avoir surpris le public de la générale ... L'excès reste digne d'estime* » (Robert Kemp. *Liberté*. 8 Novembre 1931). Saint-Denis poursuit sa recherche dans une voie ouverte par Copeau et dans laquelle, depuis, beaucoup à leur tour se sont engagés. On doit rapprocher *La Mauvaise*

Conduite de ce Carthaginois qui fit connaître *Le Grenier de Toulouse* de Maurice Sarrazin, à Paris, en 1946, au Vieux-Colombier précisément.

« Dans l'héritage de M. Copeau, la jeune Compagnie des Quinze a isolé un legs : le goût pour la farce dans la tradition italienne. Ce souvenir de la comédie italienne est devenu un cliché, il faut bien le reprendre ici puisqu'à un moment de sa carrière M. Copeau a publié l'intention nette et claire de rénover les Italiens. Ses disciples ont suivi la voie. Naturellement, il ne peut plus s'agir de types inventés et fixés par l'imagination populaire, mais des comédiens jouant autant que possible dans un mouvement, selon une méthode. Comique très chargé, mouvements acrobatiques, mimique que renforce le masque, types simples et marqués. » (Lucien Dubech. *Action Française*. 6 Novembre 1931).

Ce style de farce, les masques, les costumes ne furent pas du goût de tout le monde. Aujourd'hui encore une telle technique se heurte à des oppositions systématiques. On retiendra la curieuse réaction de *Lugné-Poe* estimant que ces jeunes gens ont encore : « une chose à apprendre : la vérité au théâtre ». (*L'Avenir*. 7 Novembre 1931)

« Tout ce que cherchaient nos théâtres d'avant-garde, un peu à tâtons, mais déjà trop impressionnés par les apports russes et allemands, est ici réalisé en plein clarté et avec une impressionnante perfection ». Tel est le propos qu'inspire la *Bataille de la Marne* à Antoine.

La pièce avait été écrite en étroite collaboration avec la Compagnie qui s'était installée tout près de son poète sur les bords de la Loire, travaillant dans une grande baraque analogue aux « parquets » des bals de village. C'est sur le patron de la tragédie grecque qu'Obey avait conçu, avec une grande liberté, cette pièce, « suggérée à l'auteur par une lecture publique des

Perses, d'Eschyle, par Copeau ». Obey déplore lui-même qu'on ne puisse juger maintenant du spectacle que sur le seul texte. « *Ce qui eût mérité de rester, c'est l'admirable mise en scène de Michel Saint-Denis et l'extraordinaire dispositif d'André Barsacq. Cela, hélas ! ne s'imprime point.* »

Ce qui ne saurait non plus se laisser exactement deviner, c'est à quel point la *Bataille de la Marne*, comme quelques mois plus tard *Loire*, sont le fruit d'une entente étroite entre un poète et une compagnie. On comprend qu'André Obey garde une nostalgie profonde de ces années fécondes. Dans l'avant-première qu'il donnera à *Loire*, il s'expliquera longuement là-dessus. « *Il y a un peu plus de douze ans que je pense au théâtre, constamment. Je peux dire jour et nuit. J'y ai pensé d'abord avec intérêt, puis avec plaisir, puis avec joie, avec passion, avec fureur. L'époque où je me suis senti le moins capable de faire quelque chose pour lui... C'est à Copeau d'abord, puis à Saint-Denis et à ses camarades des Quinze, que je dois d'avoir pu mettre quelque chose dans toutes ces bouches depuis si longtemps ouvertes autour de moi... J'avais l'idée de la scène. Ils m'en ont donné la réalité.* » (Excelsior. 23 Avril 1933).

Tout ce texte, inséré dans les programmes de *Loire* serait à citer et à méditer. S'y trouvent définie une certaine méthode de travail, une théorie de l'inspiration non très éloignées des thèses d'André Gide. « *Le grand artiste est celui qu'exalte la gêne, à qui l'obstacle sert de tremplin. C'est au défaut même du marbre que Michel-Ange dut, raconte-t-on, d'inventer le geste ramassé du Moïse. C'est par le nombre restreint des voix dont pouvoir à la fois disposer sur la scène que Eschyle dut inventer le silence de Prométhée, lorsqu'on l'enchaîne au Caucase. La Grèce proscrivit celui qui ajouta une corde à la lyre.* » « *L'art naît de contrainte, vit de lutte, meurt de liberté* »¹.

¹ Conférence prononcée à la *Libre Esthétique* de Bruxelles. 25 Mai 1904.

S'accommodant avec une grâce qui se confond avec l'extrême liberté de l'inspiration, des contraintes d'un dispositif, d'une troupe dont la technique est bien définie, d'un esprit aussi, d'un style enfin Obey donne une grande leçon de métier et d'art. C'est ce qu'on s'obstine à ne pas comprendre lorsqu'on juge son théâtre. Je m'étonne de l'acharnement avec lequel la critique a toujours essayé de dissocier l'œuvre d'Obey de sa mise en scène. Dissociation parfaitement arbitraire. Un Pierre Brisson par exemple à la création de la *Bataille de la Marne*, assomme littéralement le poète et exalte le travail de la Compagnie. Un Dubech est plus violent encore. Il y a là une attitude d'esprit curieuse. Comment ne voit-on pas qu'une œuvre qui serait entièrement dépourvue de vertus dramatiques, ne fournirait le prétexte que d'un bien médiocre spectacle, surtout lorsque la règle d'or du metteur en scène est d'une stricte économie de moyens. « *Notre rencontre avec André Obey... n'est pas une rencontre de hasard. C'est un accord profond, une connaissance réelle des choses de la scène qui ont pu donner à nos spectacles l'unité, le caractère qu'on veut bien leur reconnaître* ». (Michel Saint-Denis. *Revue Française*. 22 Mars 1931).

On fut encore plus sévère pour Armand Salacrou dont l'impromptu *La Vie en rose*, écrit et répété en quinze jours, servait de lever de rideau à la *Bataille de la Marne*. C'était une sorte de montage, volontairement décousu, un kaléidoscope de souvenirs et d'images de l'avant-garde. Robert Kemp et Armand Salacrou échangèrent leurs témoignages. Je ne trouve dans les quelques lignes consacrées par Kemp à *La Vie en rose* qu'une phrase assez dure : « *On se demande comment M. Salacrou a pu être aussi peu drôle que cela* ». A ce compte, André Obey se serait tous les jours ! Salacrou a raconté que par un concours de circonstances

inattendues, ce duel avorté lui fit manquer un entretien avec Copeau, auquel celui-ci semblait attacher quelque importance¹.

Salacrou confesse l'avoir toujours regretté. Mais si l'auteur du *Casseur d'assiettes* n'avait pas eu l'idée de ce duel publicitaire, il se fût épargné d'inutiles regrets.

Rencontres

Charles Dullin avait vivement goûté *Le Viol de Lucrèce*. Il propose à Michel Saint-Denis de partager avec lui la direction de l'Atelier pour la saison 1932-1933. Chacun conserverait la direction de sa propre troupe et de la responsabilité artistique de ses spectacles. C'était appliquer les principes du Cartel fondé en 1927.

Le 8 Novembre 1932, les Quinze présentaient le *Lanceur de graines* de Jean Giono. Charles Dullin préparait de son côté *le château des Papes*, d'André de Richaud, dont il venait de révéler au public *Village*, où Jean-Louis Barrault tint son premier rôle. Au programme des Quinze, pour cette exploitation commune, était inscrit *Vénus et Adonis*², un acte d'André Obey d'après le poème de Shakespeare, qui sera créé le 5 décembre, mais aussi *Le coup de Trafalgar*, de Roger Vitrac et *Poof* de Salacrou, qui resteront à l'état de projet par suite du double échec financier que furent *Le Lanceur de graines* et *Le château des papes*. Il fallut reprendre *Le Viol de Lucrèce*. Dullin montait *La Paix*, adapté d'Aristophane par François Porché, que Saint-Denis lui avait apporté. Ce fut un tel succès que les Quinze durent émigrer à partir du 29 Décembre 1932 au Studio des Champs-Élysées. La co-gestion du Théâtre Montmartre n'avait duré que quelques semaines.

¹ Armand Salacrou. *Théâtre II*. p.275. Gallimard 1944

² Notons dans la distribution Germaine Dermoiz et Sylvain Itkine

En demandant à Giono une pièce pour les Quinze, Saint-Denis ne faisait que reprendre, sur un registre voisin, la collaboration amorcée par les « Copiaus » avec C.F. Ramus. Il pressentait une source d'inspiration dans cette poésie proche de la nature, cette nature que la critique se plaisait précisément à saluer dans la jeunesse et la fraîcheur de la Compagnie.

Lorsqu'en Avril 1933, les Quinze se rendront en Espagne pour représenter à la Maison des étudiants de Madrid *Le Viol de Lucrèce* et *La mauvaise conduite*, ils rencontreront Federico Garcia Lorca et sa Barraca¹. Cette troupe célèbre jouait les chefs d'œuvre du théâtre espagnol à travers toute l'Espagne, portant à un public véritablement populaire Calderon ou Lope de Vega. « *Ils voyageaient dans des camions, rapporte Saint-Denis. Dans chacun d'eux était monté le décor d'un des actes de la pièce représentée. Pendant les entractes ces camions étaient amenés en marche arrière contre le tréteau nu où jouaient les acteurs, leur fournissant ainsi un fond* ». Saint-Denis et ses camarades n'eurent pas de peine à reconnaître dans le style de la Barraca celui-là même qu'ils tentaient d'illustrer, en se rapprochant de Ramuz ou de Giono.

L'été 1932, Michel Saint-Denis le passe, en compagnie d'Auguste Boverio, chez Giono, à Manosque, « *dans cette Haute-Provence que son imagination transforme en s'en inspirant, au point que ses plus hautes inventions ont toujours la couleur du réel. De notre point de vue – théâtral- nous avons apprécié particulièrement ce Serpent d'Etoiles, où, dans une saltation très large, les bergers, réunis en rond, autour de deux feux, chantent, accompagnés d'une musique rudimentaire, les grandes forces de la création* » (Michel Saint-Denis. *Comoedia*. 8 novembre 1932).

¹ Le grand poète espagnol commençait à peine à être connu en France. Ce n'est qu'en 1935 que paraîtront à Tunis, ses *Chansons Gitanes* traduites par Mathilde Pomès, Jules Supervielle, Jean Prévost et Armand Guibert.

Lorsque Michel Saint-Denis sentira, au cours de la saison 1933-1934 où les Quinze ne feront qu'une seule création, celle de la première version de *Don Juan d'Obey*¹ à Bruxelles (Janvier) et à Londres (26 Février), que la Compagnie commence à se défaire, c'est à la terre de Manosque qu'il reviendra pour reprendre force. C'est à une école qu'il lui semble alors devoir demander la formation d'éléments nouveaux. Cette école, il tentera de l'établir près d'Aix-en-Provence, à Beaumanoir, avec l'aide de ses amis anglais, l'appui de Jean Giono et celui d'amis aixois.

Dernière saison au Vieux-Colombier

Avec *Violante*, que Ghéon adapte de Tirso de Molina, et *Loire* d'André Obey, les Quinze donnent leur dernière saison au Vieux-Colombier (Février - Mai 1933).

Les écotiers ironisent sur le vol incertain de ces colombes² contraintes de changer de scène si souvent. L'un d'eux propose d'appeler les Quinze, les Canards Sauvages. Je tairais cet humour douteux, s'il n'exprimait une réalité moins plaisante, dont l'histoire récente du théâtre français offre maints exemples. Paris n'a-t-il failli perdre, en 1913, Antoine, réclamé par la Turquie et, en 1948, invité par la Suisse ?

Violante connut un succès d'estime. On s'étonna de la facture de cette comédie romanesque, où Henri Ghéon, qui passait pour un auteur d'œuvres édifiantes, d'une beauté littéraire un peu froide, esquissait librement le thème de *Don Juan*, dans le temps qu'Obey pensait au sien.

¹ Sous le titre *Le Trompeur de Séville*, une deuxième version de cette pièce sera créée au Théâtre de la Porte Saint-Martin, en 1937, dans une mise en scène de Jacques Copeau. La troisième version, *L'Homme de cendres*, sera créée à la Comédie Française le 22 Décembre 1949, dans une mise en scène de Julien Bertheau.

² Le label des Quinze, variante du label du Vieux-Colombier avait été dessiné par André Barsacq.

Mais le jeu des acteurs, les décors et les costumes d'André Barsacq, la mise en scène de Saint-Denis, furent unanimement loués.

Loire est sans doute le spectacle qui répondit le mieux au programme que Saint-Denis définissait dans l'avant première du *Lanceur de graines*.

« Animés d'un esprit d'équipe, jeune et entreprenant, nous voulons, en donnant au jeu du comédien, à la construction de la scène, au dessin du costume, à la disposition des lumières, leur sens pleinement théâtral – appeler à nous les écrivains possédés par cette passion du jeu scénique, statique ou mouvementé, tour à tour tragique ou comique, mais toujours poétique ». (Comoedia. 8 Novembre 1932).

Loire enchante un Robert Kemp. « Il faut tout de même préférer ceux qui sortent des sentiers piétinés » (Liberté. 30 Avril 1933). Un Bellesort parle cependant « d'erreur honorable » (*Débats*. 1^{er} Mai 1933). Antoine se prend tout à coup d'une curieuse nostalgie pour *Chantecler*, qu'il trouve « supérieur » (*Information*. 2 Mai 1933). Franc-Nohain formule un souhait : « Ah ! si *Chantecler* avait été habillé par Marie-Hélène Dasté ». Il ne fait d'ailleurs que rencontrer ??? le sentiment général : le talent de décoratrice de Marie-Hélène Dasté a toujours fait l'unanimité.

« **Retraverser le canal...** »

« Je crains que si la dureté des temps se prolonge, les pauvres Quinze... ne soient contraints de retraverser le canal...C'est dommage, et c'est injuste. Leurs efforts, mal soutenus par le public, restent limités...Pourtant, je ne vois guère de compagnie où la doctrine ne soit aussi sûre et où le goût du métier se manifeste avec plus de persévérance ». (*Le Temps*, 12

Décembre 1932). En jouant ainsi les Cassandre, au lendemain de la reprise du Viol de Lucrece. Pierre Brisson me semble oublier allègrement la responsabilité de la critique dans le destin des Quinze. Malentendu permanent, qui ne saurait non plus reléguer dans l'ombre les difficultés internes psychologiques ou ...financières qui menacent toujours les compagnies les plus cohérentes d'une inéluctable désintégration.

Pendant la saison 1933.1934, les Quinze préparent leur départ et leur installation à Beaumanoir (automne 1934). Le programme est exaltant.

« La Compagnie est installée dans une grande maison, à deux kilomètres d'Aix-en-Provence. Elle dispose de vastes dépendances, serres et orangerie, de terrains pour le sport et les exercices, de jardins en terrasses où elle donnera des fêtes. »

« Pour sa première année en Provence, la Compagnie montrera outre Le Sicilien ou l'Amour peintre de Molière et Cavaliers vers la mer de John Synge, des oeuvres de Jules Supervielle (Adam ou la première famille et Robinson), de Michel de Ghelderode (Christophe Colomb) et d'Herman Teirlinc. Elle reprendra La Mauvaise conduite. Elle jouera en plein air, au cours de l'été 1935, L'Odyssée d'Homère, adaptée par Jean Giono, avec la musique de Darius Milhaud. »

« Le souci de rendre au théâtre son expression poétique, son agrément et son éclat, a conduit les Quinze à donner à la musique une place importante. Darius Milhaud et Kurt Weil assurent la direction musicale de la Compagnie et de ses élèves, Jane Bathori dirige les études musicales, Susan Salaman les études chorégraphiques » (Revue de la Fédération britannique de l'Alliance Française, N° 22. Janvier 1935, p.18).

C'est en Grande-Bretagne que Saint-Denis se rend au début de l'année 1935, pour trouver les fonds qui lui manquent. On lui offre alors les moyens financiers pour ouvrir, à Londres même, l'école dont il rêve.

« Si j'avais appris mon métier d'acteur et de metteur en scène en Bourgogne, j'avais appris le métier de directeur sans argent à la Compagnie des Quinze. Si j'acceptais l'offre de Londres, c'est en particulier parce que je savais que là, je me trouverais seul, séparé de mes appuis anciens, séparé aussi de mon maître Copeau, à qui il était naturel à Paris, que l'on attribuât la véritable paternité de tout ce que je produisais. Il ne tardait d'affirmer ma « majorité » et d'être pesé à mon propre poids.

A Londres, je savais à peine l'anglais, mais j'avais derrière moi le succès des six spectacles qu'y avait joués la Compagnie des Quinze¹... J'étais devant un terrain neuf, bien préparé par mes visites antérieures.

En 1935, je fondais le « London Theatre Studio » et bientôt, je commençais à mettre en scène en anglais à l'Old Vic et dans le West End.² »

Le « London Theatre Studio »

(1935-1939)

¹ Juin - Juillet 1931 : *Noé* et *Le Viol de Lucrèce* (Art's Theatre Club , Ambassador's Theatre, New Theatre)

Février 1932 : *La Mauvaise Conduite*, *La Bataille de la Marne* et *La Vie en ...*, (New Theatre)

Février 1933 : *Loire*, *Vénus* et *Adonis*, *Le Lanceur de graines* (Wyndham Theatre)

Février 1934 : *Don Juan* (Globe Theatre)

² Le « Boulevard » de Londres.

C'est au Nord de Londres, dans un décor qui ne laisse pas d'évoquer l'atmosphère des romans de Dickens, que Saint-Denis installe le Theatre Studio, tout près d'un ancien temple, à Islington, et non loin du célèbre Collin's music-hall. L'architecte Marcel BREUER avait aménagé, sur les indications de l'ancien directeur des Quinze, ce studio expérimental, fondé grâce à la générosité de Tyrone GUTHRIE, Bronson ALBERY, John GIELGUD et Laurence OLIVIER. Commence ainsi un effort de dix-huit années, interrompu toutefois par cinq années de guerre, dont le théâtre britannique tirera le plus large profit. Saint-Denis a largement contribué à affranchir du joug naturaliste et l'a aidé à trouver un style parent de celui que le Cartel illustre, dans le même temps, à Paris.

Le Studio comprenait « des ateliers, des bureaux, des salles de répétition et un théâtre avec une grande scène, de dimension égale à celle du Théâtre de l'Atelier ; une scène avec tout son appareillage électrique ; la cabine de l'électricien et son « jeu d'orgues », nous les avons placés, dans la salle, sur un balcon, en arrière du public ; le régisseur électricien pouvait ainsi suivre la totalité de l'action scénique, régler à vue le rythme de ses interventions et juger de leur effet. Nous avons apporté des soins particuliers à la construction de la scène ; le cadre de scène ; en fait, nous n'en avons guère déterminé à l'avance que les différentes zones avec leurs dimensions ; le cadre de scène que nous aurions voulu pouvoir abolir était particulier : c'était lui qui donnait accès au proscénium ; il comportait ouvertures et balcons. Son architecture, en bois, très légère, logeait des appareils d'éclairage dont la présence et le jeu se faisaient visiblement sentir pendant l'action. Pour le reste, nous n'avions rien voulu prévoir : cette grande scène était pour nous comme une maquette : la recherche s'y poursuivait sans arrêt ; et peu à peu, le dispositif scénique s'ébauchait et se précisait. L'espace nous était trop mesuré pour que nous puissions aborder, en pratique, le problème des rapports architecturaux entre la salle et la scène, c'est-à-dire le problème essentiel, celui

dont la solution réglera la distance entre le spectateur et l'acteur et décidera de la convention scénique. »

Mais, c'est à la formation de l'acteur que, de 1935 à 1939, Saint-Denis se consacre avant tout. Former « *un acteur non spécialisé, préparé à jouer Shakespeare aussi bien que Tchekov, Molière comme Noël Coward* », telle est son ambition. « *Nous vivions au-dessus du naturalisme ; nous voulions un acteur capable de manier l'épée plutôt que la tasse de thé, un acteur pourvu de moyens d'expression physique, ayant entraîné sa voix et sa respiration sur les œuvres de style à grand souffle, plutôt que sur le dialogue morcelé de la comédie moderne* ».

Le travail du *Studio* était suivi avec le plus vif intérêt par les principaux directeurs, metteurs en scène et comédiens de Londres. Quelques critiques même avaient un œil sur ce laboratoire qui proposait, à la fin de chaque saison, deux spectacles d'essai, donnés par les élèves de deuxième année et dont les élèves de la première année assuraient la marche technique. « *Les spectacles se composaient en majeure partie de scènes, d'actes ou même d'œuvres entières du grand répertoire ; à quoi se mêler toujours des réalisations expérimentales, dont le texte, la musique, voire le décor ou le costume étaient dessinés, écrits ou adaptés par de jeunes écrivains, musiciens et décorateurs venus travailler pendant des semaines dans le studio même au contact des acteurs et de la scène. C'est ainsi qu'en 1935, nous donnâmes intégralement l'Electre de Sophocle et au moment de la guerre d'Espagne, Juanita, une composition musicale, mimée et dansée de Suria Magito, d'après les « Désastres de la guerre » de Goya. Une autre année, c'était une partie du « Songe d'une Nuit d'Été » - un extrait de la « Vie Parisienne » d'Offenbach – l'« Alceste » d'Euripide – une comédie de la restauration anglaise avec ses décors à coulisses – une Judith tirée par nous-mêmes des*

Écritures – ou un grand mimi choral représentant une catastrophe minière, avec tous les mouvements d'une foule. »

Michel Saint-Denis assurait la direction du Studio, Georges Devine, avec lequel il collabora jusqu'en 1952, était son assistant. Sur le conseil de Darius Milhaud, Saint-Denis confia à Suria Magito l'enseignement de la danse. Suria Magito, née en Russie, s'était consacrée à l'art du ballet. Après avoir fondé une troupe de mimes et de danseurs qu'accompagnait un orchestre composé exclusivement de timbres et de percussions, rappelant par certains côtés les ensembles balinais, Suria Magito avait orienté sa recherche vers une esthétique nouvelle, qui alliait étroitement danse, rythme et chant. Antonin Artaud, dans les années 30, ne rêvait-il pas d'une forme de spectacle analogue ? Chorégraphe et danseuse, Suria Magito avait créé à l'Opéra, en 1935, le ballet de Malipiéro, Panthéa et dansé Jurupary, de Villa-Lobos, aux côtés de Serge Lifar ; l'enseignement donné par Suria Magito, les adaptations qu'elle écrivit pour le Studio, puis pour le Young-Vic, les spectacles qu'elle monta elle-même, lui assurèrent une place importante aux côtés de Saint-Denis. Laurence Olivier se plaît à reconnaître le rôle capital qu'elle a joué en particulier dans la formation du goût du public, grâce aux spectacles pour enfants, qu'elle monta comme codirectrice du Young-Vic.

Cependant Michel Saint-Denis s'imposait rapidement comme metteur en scène sur plusieurs scènes londoniennes. C'est, en 1935, la version anglaise du *Lanceur de graines* de Giono, au Théâtre Westminster. Au mois de Juillet de la même année, Saint-Denis et en scène au New Theatre une adaptation de *Noé*, avec John Gielgud dans le rôle créé par Fresnay et qu'Auguste Boverio avait illustré. Alec GUINNESS, un des meilleurs comédiens anglais d'aujourd'hui, que le cinéma a rendu en France justement populaire, tenait le rôle du Loup.

Cette année-là, John Gielgud avait mis en scène *Roméo et Juliette*. Laurence Olivier y débutait dans *Roméo*. Le soir de la première, il rencontra Saint-Denis. Il évoque ainsi cette première rencontre, si importante pour l'avenir. « *C'est bien, me dit Michel, mais un peu « court » (short). Certain qu'il ne faisait pas allusion à ma taille, je pensais que c'était une appréciation judicieuse sur mon jeu qui était en effet, loin d'être parfait. Je dis mon jeu (« performance » à dessein et non l'esprit de mon interprétation (« caractérisation »). Deux comédiens qui devaient dans la suite jouer un rôle important dans la carrière anglaise de Saint-Denis, George Devine et Glen Byan Shaw¹ participaient également à ce spectacle... Très peu de temps après cette première rencontre, je me liai avec Michel Saint-Denis et, l'année suivante, je devins l'un des directeurs du London Theatre Studio ... Mon admiration et mon affection pour lui ne firent que grandir et, à ma grande joie, il accepta de me diriger dans *Macbeth*² à l'Old Vic Theatre, à la fin de 1937. »*

Malgré l'échec relatif de *Macbeth*, Laurence Olivier n'éprouvera aucune hésitation à se confier de nouveau entièrement à Saint-Denis, en 1945, pour *Œdipe*. En 1937, la mise en scène, le ton de l'interprétation avaient, semble-t-il, déconcerté un public particulièrement traditionaliste.³ Qu'on veuille bien se souvenir des échecs d'un Baty ou d'un Jouvet, dans Racine ou Molière.

« *Travailler avec Michel, nous confia Laurence Olivier, c'était une sorte d'exploration excitante. A peine arrivait-on à ce qu'on croyait être un pic ou l'extrémité d'un sentier qu'un terrain ou un point de vue complètement nouveaux s'offraient à nous, grâce à la force d'imagination fertile, à un sens psychologique jamais tari, à un don d'observation inépuisable*

¹ Actuellement co-directeur du *Shakespeare Memorial Theatre* de Stratford-upon-Avon.

² Judith Anderson tenait le rôle de Lady Macbeth.

³ Lire à ce sujet « *Shakespeare en France et en Angleterre* » par Michel Saint-Denis. (Propos recueillis par Paul Arnold). *Revue Théâtrale*, N° 26.

et aussi parce qu'il exigeait de ses acteurs qu'ils possédassent des qualités analogues... Jusqu'au jour où j'ai commencé à mettre moi-même en scène, je m'étais acquis, je le crains, dans ma profession une solide réputation d'acteur rebelle, difficile à diriger. Et, même depuis, je passe pour être, dans certains cas, extraordinairement têtu. Mais il y avait, dans ma foi en Michel, une constance telle qu'aucun échec n'aurait pu l'entamer. J'acceptais, aveuglement, avec joie et confiance, sans les mettre en question, ses moindres indications.

« Un pas à gauche sur ce lot » - Comme ceci ? disais-je – Bien ! Car je savais depuis longtemps que ses raisons m'apparaîtraient bientôt tout à fait fondées et parfaitement sensées. »

Dès 1936, Michel Saint-Denis avait travaillé à l'Old Vic¹. La pièce qu'il avait mise en scène était *La Sorcière* d'Edmonton, de l'élisabéthain DEKKER. La grande actrice Dame Edith Evans jouait le rôle principal.

En 1938, au Queen's Theatre, où John Gielgud montait trois pièces dans cette même saison, Saint-Denis connut un immense succès avec une remarquable mise en scène des *Trois Sœurs*, de Tchekov, qui fit époque. La distribution était éclatante : Peggy Aschcroft, Gwen Frangcon Davies, Angela Baddeley, John Gielgud, Glen Byam Shaw, Harry Andrews, George Devine, Alec Guinness et Michael Redgrave.

La même année il assurait une saison au *Phoenix Theatre* avec une troupe qui réunissait, autour de Peggy Aschcroft et de Michael Redgrave, des jeunes acteurs du *Studio*. Les pièces étaient décorées par de jeunes élèves de classes de décoration. Cette saison consacrait ainsi

¹ L'Old Vic, fondé à la fin du XIX^e siècle, par Emma Cons, était à l'origine un music-hall. Situé dans le quartier populaire. A la mort d'Emma Cons en 1898, sa nièce, Lilian Baelis, transforma l'Old Vic en théâtre. Quand elle mourut en 1937, l'Old Vic avait constitué un répertoire de grande qualité. La Compagnie de l'Old Vic avait, d'autre part, conquis l'une des premières places. Elle est aujourd'hui l'une des troupes les plus connues et les plus applaudies du monde.

l'enseignement du *London Theatre Studio*. Les pièces montées furent *Le garde blanc*, d'un jeune auteur soviétique, Bugakov, dans une adaptation de Rodney Acland, et *La Nuit des Rois* de Shakespeare.

Une autre nuit allait bientôt tomber sur l'Europe. Déjà, le coup de semonce de Munich engageait l'avenir. L'espoir formé par Saint-Denis de transformer le *Studio* en Théâtre d'essai permanent, allait être ruiné. En 1939, Saint-Denis met en scène pour le *Stage Society*, *Noces de Sang* présentant ainsi pour la première fois au public du West End une œuvre de Lorca. Pour une tournée en province, il monte la première pièce d'un jeune auteur-acteur, Stephen Haggard, tué au cours de cette guerre, *Weep for the Spring*, qui montrait les débuts du nazisme en Silésie. Peggy Aschcroft y tenait le rôle principal.

Septembre 1939. Michel Saint-Denis est mobilisé comme officier de liaison auprès de l'armée anglaise. En Mai 1940, suivant son unité, il regagne Londres par Dunkerque et s'engage dans l'armée britannique pour continuer le combat.

Un Français parle aux Français

« *Disparu du théâtre français en 1934, je suis rentré en France en 1944, sous le nom de Jacques Duchesne.* »

Après avoir obtenu l'agrément des autorités militaires dont il dépend, Michel Saint-Denis accepte en effet la proposition que lui fait la B.B.C. de former une équipe française. Peu de Français sauront que, sous le pseudonyme de Jacques Duchesne, se cache Michel Saint-Denis. Copeau saura cependant que c'est son neveu, qui chaque jour, s'adresse au peuple français,

mêlant sa voix à celles de Pierre Bourdan, de Jean Oberie, de Jean Marin, de Maurice Schumann, de Van Moppes...

Saint-Denis a le sentiment qu'entre le travail de son *Studio* et celui de la B.B.C., il n'y a pas de rupture, sinon la rupture tragique de la vie française elle-même. Ce rôle nouveau de porte-parole, il en éprouve profondément la gravité. Il ne se sent pas toujours accordé aux perspectives politiques qu'il implique. Mais il sait qu'il travaille pour l'avenir de son pays.

« L'équipe de la radio de Londres me paraissait travailler, sur le plan national, à amener cette éclosion que, dans le domaine du théâtre, le Vieux-Colombier, les Copiaus, la Compagnie des Quinze, d'autres compagnies encore, issues de la même souche, avaient inlassablement préparée ».

Jacques Duchesne pouvait légitimement penser que Michel Saint-Denis serait de ceux qui apporteraient à la France un théâtre neuf, qui irait de pair avec des institutions et une âme nouvelles. Au lendemain de la Libération, Saint-Denis s'exprimait ainsi : *« A entendre le peuple de France exprimer sa volonté de pousser loin les réformes, un grand espoir est venu animer tous ceux qui savent ce qu'est dans le monde d'aujourd'hui le rayonnement d'une politique et d'une culture françaises qui ne peuvent pas finalement être séparées l'une de l'autre. Nous espérons qu'un théâtre français pourra se développer, qui sera digne de la tradition du Vieux-Colombier de 1920 et de tout ce qui en est sorti, un théâtre qui saura devenir « populaire », parce qu'il ne se mettra pas à la portée du peuple, mais conviera ce peuple à venir voir jouer, sur une scène nouvelle, un répertoire audacieux, conforme à son génie et à ses aspirations. »*

Le Centre dramatique de l'Old Vic (1946-1952)

Mais Michel Saint-Denis se voit pressé par ses amis britanniques de reprendre le travail interrompu par la Guerre.

« Comme la guerre en Europe approchait de sa fin, Ralph Richardson, John Burrell et moi-même, qui dirigeons les affaires de l'Old Vic, nous dit Laurence Olivier, nous invitâmes Michel à discuter avec nous de quelques projets. Nous désirions deux choses : une Ecole et un Théâtre pour les jeunes. Michel en exigea une troisième : un théâtre expérimental. Nous décidâmes de réunir ces trois choses dans le Centre de l'Old Vic avec Michel à sa tête ». Glen Byam Shaw assura la direction de l'Ecole et George Devine avec Suria Magito celle du Young Vic. Saint-Denis, de venu directeur général de l'Old Vic Theatre centre, en plus de la supervision artistique, fut chargé de mener à bien, en collaboration avec le meilleur des architectes du théâtre actuels Pierre Sonrel, la reconstitution du Théâtre de l'Old Vic, sérieusement endommagé par les bombardements.

Pierre Sonrel et Saint-Denis pensèrent « neuf », tout en s'inspirant de cette tradition du Vieux-Colombier à laquelle tous deux restent fidèles. Sonrel se méfie des solutions trop habiles qui donnent le pas à la machinerie, aux illusions trompeuses de la mécanique. Un plateau de théâtre, c'est, à ses yeux, un « sol sacré ». Nous n'avons que faire des changements à vue, de plateaux tournants, de tout ces soi-disants perfectionnements qui trahissent, plutôt qu'ils ne servent le théâtre.

Le dispositif qu'il conçut pour l'Old Vic comporte, entre la scène traditionnelle comprise entre le mur de fond et le rideau, et l'avant-scène proprement dite, un dispositif intermédiaire qui permet, à l'aide de combinaisons simples, soit d'augmenter la profondeur du proscenium,

soit d'augmenter l'avancé de la scène traditionnelle. Entre ces deux solutions extrêmes, il est possible d'obtenir des dispositifs intermédiaires, utilisant des différences de niveau.

On remarquera la partie mobile, montée sur ascenseur, et familièrement appelée, « calisson », à cause de sa ressemblance avec la célèbre spécialité de la confiserie aixoise, qui permet précisément de modifier au gré du metteur en scène, le « relief » de ce lieu scénique intermédiaire.¹

Le proscenium et cette partie transformable, situés tous deux en avant du rideau, sont encadrés par un arc, qui remplace le cadre de cette scène habituel et où sont ménagées des entrées latérales et des sources de lumière. Pierre Sonrel fait justement observer que cette solution rejoint, en fait, en fait, celle que représentaient les authentiques salles à l'italienne ». Il ne faut pas oublier l'importance qu'avaient dans ces salles les loges d'avant-scène et le proscenium. Le problème principal à résoudre a toujours été celui de la présence de l'acteur au milieu du public. Ce n'est que, plus tard, que l'architecture italienne abâtardie, avec son proscenium atrophié et ses loges rejetées dans la salle, reléguera le comédien dans sa « boîte » à illusion et le coupera du public.

Le dispositif de l'Old Vic, mis à neuf, présente donc des aires de jeu importantes et organisées, même lorsque le traditionnel rideau d'avant-scène est baissé. En outre, le sol du proscenium est constitué par des trappes qui peuvent découvrir une fosse d'orchestre.

Il convient d'insister sur le fait que la partie mobile n'est pas destinée à faire des « effets » de mise en scène en cours de spectacle. Le metteur en scène ne joue pas de la mobilité de ces

¹ Cf. *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1950, III, p. 320 et *The Architects' Journal*, 20 & 30 Novembre 1950.

dispositifs, mais il choisit chacun d'eux en fonction du caractère et du style de la pièce. Pour jouer *Electre*, il adoptera l'orchestre elliptique, obtenu par l'escamotage du « calisson », par un drame élisabéthain, il adoptera au contraire « l'apron-stage », réservant le « fore-stage » pour le drame de la Restauration.

Ajoutons que les éclairages sont commandés de salle sur un jeu d'orgue électronique par le régisseur, qui peut suivre le spectacle d'une cabine située dans une galerie, face à la scène et non plus, en coulisse, sur la scène même. Cette solution permet un mariage plus étroit des jeux de lumière et du déroulement de la mise en scène.

On retrouvera cette disposition sur la scène du Théâtre du Centre de Strasbourg conçu également par Pierre Sonrel ; à la demande de la Direction des Arts et Lettres, dès 1947, et qui est actuellement en cours d'achèvement.

En 1945, Saint-Denis met en se pour la Compagnie de l'Old Vic, au New Theatre, *l'Oedipe Roi* de Sophocle, dans la version de W.B. Yeasts. Laurence Olivier tenait le rôle d'Oedipe ; Ralph Richardson celui de Tirésius ; Sybil Thorndike, celui de Jocaste. Le décor était du peintre connu John Piper et les costumes de Marie-Hélène Dasté. La Compagnie présenta ce spectacle en tournée à New York, l'année suivante. Ce spectacle fut une révélation. « *La clarté du langage et le mystère de la situation étaient habilement soulignés par la déclamation et le mouvement du chœur, tandis que Laurence Olivier rendait la grandeur de l'homme aux prises avec les dieux* »¹

¹ Carl Wildman, dans *l'Age Nouveau* N° 49 & 50 (Mai 1950). Lire dans ce numéro spécial consacré à l'Angleterre toute l'étude de Wildman sur le théâtre anglais depuis 1945 (P.90, sqq.)

En 1949, Saint-Denis met en scène, également au New-Theatre et pour l'Old Vic, *Un mois à la campagne*, de Tourgueniev avec Michael Redgrave et Angela Baddeley dans les principaux rôles.

Cependant au *Young Vic*, Suria Magito, collaborant avec George Devine, poursuivait ses recherches de théâtre pour la jeunesse. Suria Magito estime que les pièces d'un répertoire conçu pour les jeunes spectateurs, ne doivent pas être interprétés par des enfants, mais par des comédiens qui savent adapter leur jeu aux besoins et aux réactions de ce public particulier. N'est-ce pas, au demeurant préparer le public du futur que de lui donner, dès le premier âge, le goût du bon théâtre ? Suria Magito rejoint ainsi les conclusions de la Première conférence internationale sur le théâtre et la jeunesse, réunie à Paris par l'Institut international du théâtre, les 7,8 et 9 Avril 1952 sous la présidence de Léon Chancerel.¹

Michel Saint-Denis mit en scène, au Young Vic, *Noé* d'André Obey et, en collaboration avec Suria Magito, *La Reine des neiges*, d'après le conte d'Andersen. George Devine, pour sa part, mit en scène le premier spectacle de la compagnie, *Le Roi Cerf* de Gozzi, dans l'adaptation de Pierre Barbier, version anglaise de Carl Wildman. Par la suite, il monta *Les vacances du cordonnier* de Dekker, *Le serviteur de deux maîtres* de Goldoni, *Le songe d'une nuit d'été*, *Comme il vous plaira* et *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, *Le chevalier au pilon ardent* de Beaumont et Fletcher, etc. Mais « *aucun de ces spectacles*, note George Devine, *n'atteignit à la popularité du Roi Cerf devant les publics d'enfants.* »

La place tenue par le *Young Vic* dans l'activité générale du *Centre dramatique de l'Old Vic* ne doit pas faire oublier l'importance de l'Ecole de l'Old Vic, où Saint-Denis

¹ Lire dans *Le Théâtre dans le Monde*, revue de l'I.I.T. (Vol. II.N° 3) le compte-rendu des travaux de cette conférence et, en particulier, l'article de George Devine, « *un art différent* » qui donne le bilan du travail du Young Vic (1946-1951).

....

L'ensemble des activités artistiques, affecta à la seule Compagnie de l'Old Vic le théâtre remis à neuf. Le Centre fut dissous sur l'avis du nouveau directeur Tyrone Guthrie.

D'importants changements furent apportés à la direction de l'Old Vic. Laurence Olivier, Sir Ralph Richardson et John Burell étaient partis depuis 1950. Saint-Denis mit encore en scène, pendant la saison 1950-1951, l'*Electre* de Sophocle, avec Peggy Aschcroft. Maintenu pendant un an à la direction de l'Ecole pour mener à son terme le cycle d'études en cours, Saint-Denis quittait définitivement Londres en Juillet 1952. « *La principale victime de cette tragédie fut notre ami Michel Saint-Denis, dira Laurence Olivier, lui-même atteint par cette réorganisation. Après des années de compagnonnage dévoué, devant les grands services rendus à notre pays, ses amis navrés ne purent que lui offrir un muet adieu* ».

Peter Newington qui travailla avec Saint-Denis sur la nouvelle scène de l'Old Vic, écrivait au *Listener*, à la suite d'une conférence prononcée par l'ancien directeur du Centre dramatique de l'Old Vic, en Décembre 1952, sur « le naturalisme au théâtre » : « *Michel Saint-Denis savait que l'architecture doit offrir non seulement les qualités nécessaires à la naissance d'une forme dramatique contemporaine, mais aussi les éléments qui permettent une interprétation fidèle de la tradition, en terme de « style ». Nous avons cependant choisi d'ignorer l'importance de cette expérience en Angleterre et il nous faudra aller en France pour juger des fruits de son travail* »¹.

Il est décidément aussi difficile d'être prophète dans un pays étranger que dans le sien propre !

¹ *The Listener*. 15 Janvier 1953.

Quel beau livre d'or cependant constituent pour Michel Saint-Denis les témoignages d'un T.S. Eliot, d'un Laurence Olivier, d'un Charles Morgan, les lettres aussi par lesquelles ses anciens élèves lui expriment leur reconnaissance et leur fidélité. Ses élèves ? On en trouve maintenant un peu partout dans le monde : en Nouvelle-Zélande (Stephens), à Shanghai (Jolin Huang, au Théâtre du Peuple) par exemple.

Rappellerons nous le témoignage de Charles Morgan : *« Tous ceux, jeunes ou vieux, qui ont aimé le théâtre ou travaillé pour lui au cours des vingt-cinq dernières années, savent ce qu'ils doivent à M. Michel Saint-Denis et quelle perte représente pour nous son retour en France. »... « Je désire saluer en lui le type achevé d'une espèce, selon moi, extrêmement rare : celle du metteur en scène qui ne se sert pas d'une pièce à ses propres fins, mais qui, au contraire, tel un grand acteur et bien qu'il soit lui-même un artiste, demeure avec fidélité l'interprète de l'artiste qu'il sert. De rien, il ne pouvait rien tirer ; mais il nous a toujours donné l'impression de posséder à un degré extraordinaire le pouvoir de guider un jeune acteur de talent vers la découverte et la définition de son style propre et de permettre à un acteur expérimenté d'élargir l'horizon de sa maturité. »¹*

Parmi les lettres de ces élèves, nous n'en retiendrons qu'une. Elle est signée d'Alec Guinness : *« Votre départ est une perte irréparable – mais si compréhensible – Votre influence sur nous tous a été absolument prodigieuse. En dépit du travail bâclé que nous faisons et que sans doute nous continuerons de faire, je ne pense pas sans terreur à la vision mesquine du théâtre dans laquelle nous croupirons si vous n'étiez pas venu élargir notre vision. Personnellement, ma dette envers vous qui date de Noé et du temps de Beach Street, est absolument colossale. Le style qui est aujourd'hui le mien, je le dois à votre direction ou*

¹ *The Times*. 25 Juillet 1952.

plutôt l'attention que j'ai prêtée aux observations que vous faisiez à d'autres acteurs. Vous avez réellement illuminé pour moi l'art du jeu, un certain après-midi dans Beach Street, quand vous donnâtes à l'intention de futurs acteurs dans « La Cerisaie », telle indication particulièrement nuancée. C'était quelque chose de nouveau pour moi, quelque chose qui est toujours resté présent à mon esprit dans mes meilleurs moments, quoique je ne vous en aie attribué, je le crains, tout le mérite que bien longtemps après »¹.

Le Centre dramatique de l'Est

Inauguré le 16 Janvier 1947, le C.D.E. fut l'un des premiers centres dramatiques régionaux à voir le jour. Dirigé d'abord par Roland Piétri, puis André Clavé, le C.D.E. subventionné par l'Etat, se présente, administrativement, comme un syndicat intercommunal groupant les villes de Colmar, de Haguenau, de Metz, de Mulhouse, et de Strasbourg. Il a son siège social provisoire du Théâtre municipal de Colmar. D'Octobre 1947 à 1951, le nombre des représentations données, sous la direction de Clavé, passait de 54 à 218 par saison.

*« La première partie de la tâche qui incombait au C.D.E., dès ses origines, c'était de faire reprendre le chemin du théâtre à des communautés sevrées de spectacles vivants, c'est ce travail là qu'ont accompli André Clavé et ses compagnons. J'ai touché du doigt leur réussite lorsque j'ai visité les villes et les bourgs que visitent rarement les grandes tournées. J'y ai vu de charmants théâtres remis en activité, des publics dont la reconnaissance soutenait l'enthousiasme ». Ainsi s'exprimait Michel Saint-Denis en Février 53, au moment où succédant à André Clavé, il présentait *Le Songe d'une Nuit d'été* de Shakespeare, dans une adaptation nouvelle de Paul Arnold.*

¹ Alec Guinness. 4 Septembre 1952.

Faut-il voir dans ce choix une sorte de manifeste ? Les éléments divers qui composent cette comédie de Shakespeare, les uns réalistes, les autres féeriques, offraient à Saint-Denis l'occasion d'affirmer ses goûts personnels et d'illustrer ses préoccupations esthétiques. « *Ce qui a tous frappés c'est que nous avons atteint à la même crédibilité qu'en Angleterre et nous avons joué la pièce en France selon la tradition anglaise actuelle. Nous avons tâché d'unifier les éléments féeriques, les éléments royaux (Thésée, Hippolyte) et les éléments humains (amoureux et ouvriers) selon une gamme qui va de la quasi-divinité à la candeur fruste de l'ouvrier. Il fallait marquer les changements de ton qu'implique le passage d'une zone à l'autre ; mais nous avons tâché de maintenir dans toute la gamme le sentiment de la réalité, même dans le monde des fées. Résultat : il devenait manifeste que mise en situation de croire, porté devant une « réalité », le public français se mit à croire avec la foi du charpentier, suivant alors les changements de ton et s'en réjouissant avec la même souplesse et le même plaisir que le public anglais.*

Que conclure de cette expérience ? Je suis pour ma part convaincu que si l'on jouait Shakespeare tel qu'il doit être joué, le public français l'appréhenderait parfaitement. L'important c'est qu'il soit mis en présence d'un spectacle au lieu d'un texte surchargé de commentaires. On intellectualise : là est l'erreur, la pierre d'achoppement. L'amendement est possible, si toutefois il est jugé souhaitable. »¹

Ce choix ne marquait-il pas, d'autre part, une volonté de continuité entre les « années anglaises » et cette nouvelle période d'activité, qui s'ouvre devant le fondateur du *London Theatre Studio* ? Salut déférent à l'égard d'une grande tradition qu'il a personnellement

¹ *Revue Théâtrale* N° 28. Article cité

contribué à illustrer sur le sol même qui la vit naître et fleurir ? Hommage enfin à ses amis de l'*Old Vic* qui lui concèdent volontiers une part de leur héritage ? Il y a de tout cela dans ce choix du *Songe* fût-il pour une large part spontané. On ne saurait mieux en tout cas affirmer une ambition et définir un programme. Le choix que Saint-Denis fera par la suite d'*On ne badine pas avec l'amour* de Musset, ou de cette petite *Tessa* que Louis Jouvet et Jean Giraudoux portèrent sur les fonts, ou encore de *La Femme qu'a le cœur trop petit* du grand poète Fernand Crommelynck, de *La Mouette* de Tchékov enfin, qu'il considère comme le plus caractéristique des poètes du « réalisme » psychologique et que Suria Magito a traduit et mettra en scène, voilà qui confirme sans équivoque possible dans quel sens il entend composer les programmes de la *Comédie de l'Est*.

La Comédie de l'Est joue dans plus de cinquante théâtres différents, sur des plateaux de dimensions variées. Servitude commune aux tournées, servitude essentielle des Centres régionaux. La scène du Théâtre de Nancy à 11m d'ouverture de cadre, 13m50 de profondeur, 17m60 de hauteur. Celle du Théâtre de Merlebach (Moselle), respectivement 6m80, 2m90, 5m32. Aussi faut-il concevoir des dispositifs scéniques susceptibles de s'adapter à ces cadres successifs, mais qui ne sacrifient pas le minimum de prestiges nécessaires à une représentation vraiment totale des pièces. Le « tréteau nu » de Copeau reste le grand principe auquel Saint-Denis entend se tenir. Mais il ne doit pas dans l'application, engendrer un dénuement qui choque légitimement le spectateur et trahit l'œuvre.

C'est ainsi que *On ne badine pas avec l'amour*, dont l'action exige quatre ou cinq lieux différents, pose un problème technique délicat. François Ganeau l'avait ainsi résolu : « *Nous avons recouru, non pas tant à un « décor » qu'à un « dispositif » : une structure en tubes, dissimulés par des revêtements, sont joints les uns aux autres par des colliers de*

raccordement. Ainsi construit, le « dispositif » peut être réduit dans les trois dimensions de l'espace : il est donc « adaptable ». Mais il possède toujours un cintre, où fonctionnent par fils et poulies, les frises mobiles et les rideaux aux différents plans : voici pour la machinerie, qui peut fonctionner « à vue ». Dans cette architecture sommaire viennent se placer, au sol comme sur les côtés, des praticables ou des châssis, faciles à équiper, pendant un « noir », dont la musique vient meubler la durée. »

A Colmar, et bientôt à Strasbourg, comme à Londres, Michel Saint-Denis demeure cependant préoccupé de former d'abord des comédiens. Une troupe itinérante, La Comédie de l'Est¹, dont les affiches mi-partie bleues, mi-partie jaunes couvrent les murs de trente villes d'Alsace, de Lorraine, de Champagne, de Bourgogne, de Franche-Comté, une Ecole professionnelle d'art dramatique, ainsi s'articule le Centre de l'Est. Dès que seront achevés les nouveaux bâtiments de la place de la République à Strasbourg sur l'emplacement de l'ancienne Salle du Conservatoire, détruite par les bombardements pendant la guerre, le Centre constituera un instrument de premier ordre, nouveau en France, comparable à ce Piccolo Teatro de Milan, fondé par Giorgio Strehler et Paolo Grassi, auxquels Saint-Denis rend d'amicales visites. Décentralisé, installé dans une grande cité, située au carrefour des grandes cultures européennes, le Centre de l'Est est un aboutissement. Il est aussi un point de départ.

La fonction du nouveau siège du C.D.E. à Strasbourg est d'abriter, en un ensemble cohérent et spacieux, des locaux dont les dimensions et l'équipement ont été déduits des expériences faites antérieurement par Saint-Denis : quatre salles de répétitions, cinq salles de cours, un atelier de travaux pratiques y serviront l'école dont l'effectif total sera finalement d'environ

¹ Composition de la troupe en Mai 1954 :
Nadia BARENTIN – Hélène GERBER – Nicole RENAU – Dominique BERNARD –
Paul CHEVALIER – Maurice DUCASSE – Raymond FAURE – Charles LAVIALLE –
Eddy NICOLAS – Jacques-François SEILER

80 élèves ; un petit théâtre de 12m x 12m, entièrement équipé du point de vue de la machinerie, de la lumière et du son, une bibliothèque, une cantine, des loges et vestiaires recevront tour à tour les élèves et les acteurs de la Comédie ; des ateliers de menuiserie, de peinture et de costumes y travailleront tantôt pour la comédie, tantôt l'Ecole.

Tous ces locaux de service sont disposés autour d'une scène de 20m x 15m et d'une salle de 800 places environ qui forment le cœur du bâtiment.

Et c'est ici qu'intervient l'esthétique : la scène et la salle, ont été conçues pour les acteurs puissent agir sur les spectateurs avec le maximum d'intensité, pour que toutes les places du théâtre, chaque spectateur puisse voir et entendre l'acteur de près. Une salle arrondie, particulièrement étudiée pour que la vision y soit parfaite de toutes les places ; une scène coulissante, avec avant scène réglable, ainsi se présente le nouveau théâtre dessiné par Pierre Sonrel.

Dans ce théâtre joueront tour à tour les acteurs de *la Comédie de l'Est* – les meilleurs tournées de comédie, et, de temps à autre, les élèves de l'Ecole.

L'enseignement¹ distribué dans cette Ecole, ouverte provisoirement à Colmar en Janvier 1954 s'étale sur trois ans. Technique (éducation corporelle, voix et chant, diction individuelle et

¹ Le corps enseignant est ainsi composé :

Michel Saint-Denis : Conduite et méthode d'enseignement – causeries – improvisation – interprétation
Suria Magito : Education corporelle et improvisation – rythme – pratique des styles – interprétation
Daniel Leveugle : Improvisation – interprétation – lectures (poésie et prose)

chorale) improvisation (silencieuse et parlée – avec ou sans masques), interprétation (trois styles : comique, tragique, réaliste) lectures et répétitions, causeries sur l’histoire du théâtre, la scénographie, les mœurs et les arts des grandes époques, introduction à la connaissance des poètes et prosateurs français, telle est la matière diverse des cours de première année. En deuxième et troisième année, l’interprétation, les techniques de la voix et du langage, la pratique des styles, anciens et modernes, français et étrangers, l’acrobatie, la danse, le maquillage, les travaux pratiques de la scène, les rudiments de la régie complètent progressivement le programme. A la fin de chaque trimestre, des exercices d’élèves (mimes, improvisation, chœurs parlés, poèmes, danses, chants interprétations d’œuvres classiques et modernes) qui permettront le contact avec le public, seront donnés dans le futur théâtre du Centre¹.

« J’ai fait partie de l’école de Copeau, j’ai vu fonctionner celle du Dullin, j’ai fondé et dirigé moi-même, deux écoles : j’en ai tiré, la conviction que pour être vivante, une école doit s’adresser au public le plus large possible, confronter en son sein les tempéraments et les caractères les plus divers, et tirer le meilleur parti de cette richesse en limitant le plus possible le nombre des élèves.

Ouverte au premier chef aux candidats de la région de l’Est l’école ne doit pas devenir « provinciale » dans la mauvaise acception du mot : elle doit viser à un niveau international, en appelant à elle des éléments de la France entière et des étrangers capables de travailler en français. Ainsi, l’école placera ses élèves régionaux au niveau le plus élevé.

Jani Strasser : Technique de la voix parlée – chant

¹ « Comment fonctionne à Colmar la nouvelle école de Michel Saint-Denis ». Reportage de Jacqueline Pauthé. *Paris-Comoedia* (20 Mars 1954).

C'est à cause essentiellement de sa position au carrefour de tant de routes naturelles, que Strasbourg, nous paraît être la ville idéale pour y établir le siège d'une école française, de caractère international.

Nous voici à pied d'œuvre ; nous allons chercher des talents à former, partout où ils doivent se trouver dans la région : auprès des Directeurs des Conservatoires comme chez les amateurs, à l'usine comme au village.

Nous avons besoin d'élèves et de collaborateurs dans toutes les branches du théâtre : la voix, le chant, la diction, l'improvisation, la musique, la scénographie, la décoration, la fabrication des décors, des costumes et des accessoires, l'histoire du théâtre, la teinture et la peinture des étoffes.

Le travail est lent ; il ne faut pas moins de trois ans pour former un comédien ; beaucoup plus pour un metteur en scène ou un décorateur ; moins pour un régisseur ou un bon artisan de la scène.

Mais nous croyons, en nous appuyant sur ce que nous avons fait à Londres à l'Old Vic, que l'école, si elle a l'ampleur et la concentration voulues, placera sous nos pieds un terrain assez fertile pour que nous trouvions les moyens de résoudre quelques uns des problèmes infiniment complexes qui sont posés au Centre Dramatique de l'Est dans ses rapports avec le public ».

Le choix de Michel Saint-Denis

« *Il n'y a rien de plus beau qu'un grand dessein que l'on exécute à peu de frais* ». De ce mot de Fontenelle, les Quinze avaient fait leur règle d'or. Il définit une esthétique essentiellement classique, à laquelle Michel Saint-Denis s'est toujours tenu. Mais l'économie des moyens ne doit pas faire échouer l'art du théâtre dans l'abstraction et l'artifice.

Saint-Denis le sait, qui a vécu et jugé lucidement les trente dernières années de l'évolution théâtrale. Il n'a garde non plus de séparer arbitrairement cette histoire particulière de l'histoire tout court. Il constate que la production courante reste enlisée « *dans la boue du naturalisme* ». Mais il n'ignore pas que le public et les poètes dramatiques de ce temps aspire à un nouveau réalisme, qu'on pourrait qualifier de total, tel que l'illustre par exemple un Tchekov. Saint-Denis, dans une causerie qu'il donnait à la B.B.C. en 1952, analysait avec beaucoup de finesse la situation du théâtre britannique. Il y a hélas ! beaucoup à tirer de son analyse pour le théâtre français lui-même. Mais il semble, que les dramaturges anglais se soient, plus longtemps que les nôtres, attardés à une conception naturaliste. L'importance et l'originalité d'un T.S. Eliot et d'un Christopher Fry ne peuvent être appréciées qu'en fonction de ce retard. Claudel ou Giraudoux, pour ne citer qu'eux, avaient dès longtemps secoué le joug.

« *Le naturalisme, disait Saint-Denis, est une convention qui ne retient que les aspects les plus noirs de la vie quotidienne, il ne saurait exprimer l'essence de la réalité* ». Et ceci encore : « *Cette convention s'est limité* » elle-même de plus en plus à l'imitation de la surface de la vie ». Saint-Denis rejoint ici un Charles du Bos qui écrivait de Tchekov : « *L'originalité de Tchekov, c'est qu'il peint les profondeurs dans l'instant précis où, à la surface, elles miroitent* »¹. C'est ce réalisme là qu'un Saint-Denis a choisi.

¹ Charles du Bos. Journal 1924-1925. p. 128. Corrèa , 1948 .

L'œuvre d'un Lorca, d'autre part, dont nous avons vu qu'il eut la révélation à Madrid dès 1933, répond aussi au goût le plus secret de Saint-Denis pour ce réalisme qu'il faut bien appeler, faute d'un autre mot, poétique. Quand il lut les premières pièces du poète espagnol, il fut frappé parce qu'il y avait « *d'essentiel dans leur écriture. Elle parlait le langage de la terre elle-même.* » Il évoque à leur propos les œuvres de Synge et même les pièces, sacrées et familières à la fois, du Théâtre Juif. Saint-Denis a gardé un souvenir brûlant des représentations du *Dibbouck*, données à Londres par le Théâtre Habimah.

Tel est en tout cas le choix qu'il a fait. Ce choix exprime son ambition profonde. « *A nous de pousser plus loin la sincérité réaliste sans que s'éteigne la magie théâtrale* ». Mais Saint-Denis ajoute – et c'est le metteur en scène qui parle – « *toutes les expériences poursuivies durant les trente dernières années tendent à l'élaboration d'une architecture sans laquelle ce niveau de réalisme ne peut trouver sa forme, ni agir sur le public d'aujourd'hui.* »

Les grecs, Shakespeare, Molière, Musset, Tchekov, Strindberg, Claudel, Giraudoux, Eliot, Crommelynck, Obey, Brecht, Lorca, Fry, Wilder, Anouilh, Salacrou, tel serait le répertoire idéal de Saint-Denis.

Répertoire, architecture, formation du comédien, Michel Saint-Denis n'a jamais dissocié dans sa recherche ces trois composantes d'un théâtre neuf. Les solutions successives, mais inspirées d'un même esprit, qu'il a proposées au cours d'une carrière exemplaire, font de lui l'un des metteurs en scène qui assurent, avec une particulière autorité, la relève du Cartel disparu.

22 Mai 1954.

Nous exprimons notre sincère gratitude à T.S. Eliot, à Sir Laurence Olivier, à Glen Bryam Shaw, à André Barsacq, à André Obey et à Pierre Sonrel, dont les témoignages personnels nous ont été particulièrement précieux.