

Mes souvenirs de l'École du Old Vic

Très jeune, je décidai solennellement de ne pas faire de théâtre, et d'avoir dix enfants. Peut-être pour échapper à l'emprise, au prestige de ma famille (grand-père, père, mère, cousins...) et pour me venger d'être fille unique...

Mais, un soir de juin en 1947, alors que je préparais mon bac de philo, j'allai à Paris voir *La rivière Sumida*, Nô japonais de Zeami Motokyo mis en scène par ma mère avec la troupe de mon père (Comédie de Saint-Étienne).

Je fus *ravie* par ce spectacle, et décidai aussitôt de rompre mon engagement, (vis-à-vis de moi-même) et de devenir comédienne. Et je n'ai eu que trois enfants sur dix...

C'est alors que ma mère envisagea, tout naturellement, de m'envoyer à l'École du Old Vic à Londres.

L'enseignement des écoles de théâtre, en France (en particulier le Conservatoire National), était fondé sur le texte et la diction.

L'École du Old Vic créée en 1946 par Michel Saint-Denis, neveu, élève, disciple et compagnon de route de Copeau, qui le considérait comme son fils, était en quelque sorte la fille de l'École du Vieux-Colombier et la réalisation du rêve de Copeau.

Copeau considérait la formation des jeunes comédiens comme primordiale ; c'était sa passion, son utopie son projet toujours recommencé. Il voulait

Élever sur des fondations absolument intactes un théâtre nouveau ; qu'il soit le point de ralliement de tous ceux, acteurs, auteurs, spectateurs que tourmente le besoin de restituer sa beauté au spectacle scénique.

Un théâtre nouveau demande un acteur nouveau et c'est pourquoi, dès le début, j'ai porté tout mon effort sur l'instruction de l'acteur.

Tout l'enseignement qu'ils reçoivent doit être d'essence dramatique, et d'intention dramatique, rattaché à une doctrine commune subordonnée à une commune conception dramatique et, par conséquent, professé par des hommes qui sont avant tout, ou s'efforcent de devenir, des maîtres du théâtre (...).

Une des plus grosses difficultés auxquelles je me suis heurté, c'est le moyen d'assurer l'unité d'enseignement ; unité technique et unité intellectuelle, unité de principe et unité de visée ou d'intention.

L'unité de principe est présentement fournie par la musique prise comme base et comme guide de l'instruction dramatique.

L'art dramatique est avant tout musique et l'éducation du dramatisé (poète ou acteur) est avant tout musicale.

Et...

Je commence à entrevoir ce que c'est que c'est que d'établir un caractère. Mais, comme notre triste réalisme, notre morne sincérité m'écœurent auprès de la divine poésie, de la fantaisie, d'un théâtre ivre de beauté...

Si j'ai longuement cité Copeau, c'est pour nous permettre d'évaluer les ressemblances et les différences entre la fille (l'École du Old Vic) et la mère (l'École du Vieux Colombier).

Jacques Copeau n'a pas laissé de méthodes, écrit Suzanne Bing¹ mais une doctrine. Si le « patron » avait souhaité une transmission de ces exercices, nous les aurions consignés dans leur progression, en une méthode. Les écoles d'art ? L'art, l'art dramatique surtout, ses écoles comme ses œuvres : une création, un enfantement au jour le jour. Cela se vit. Cela tient à l'être même, cela ne se formule pas. Question de pudeur.

Et Jean Dasté : *Nous travaillons chaque jour de 9h à 18h. ; les cours avaient lieu le matin (acrobatie au tapis, athlétisme en stade, gymnastique ordinaire danse classique, mime, pose de voix, diction, déclamation du chœur antique, chant, modelage.) L'après midi, nous n'avions aucun professeur, nous étions libres de tout inventer. Maiène² nous entraînait. Comme son père, elle était pénétrée de la nécessité de découvrir en jouant entre nous un mode d'expression autre que le naturalisme qui sévissait alors. Nous avons aussi découvert et exploré le Nô japonais.*

À la fin de ses *Souvenirs du Vieux Colombier*, le Patron déclare : *J'ai voulu apporter quelque chose au théâtre ; pour cela, j'ai pris toutes les voies qui m'ont semblé bonnes ; ai-je pris la meilleure ? Pas encore.*

C'est dire que l'École et les Copiaus n'étaient qu'une ébauche.

Cette école était une expérience, tâtonnante, pleine de ferveur, avec ses découvertes exaltantes et ses faiblesses. Elle a duré 4 ans.

Très jeune, Michel a subi l'influence de son oncle, adhéré à ses projets, à ses rêves, l'a secondé, l'a remplacé lorsqu'il a été défaillant. Il a pris la direction des Copiaus (avec Jean Villard-Gilles)³, puis de la Compagnie des Quinze.

Il avait le caractère, les qualités nécessaires à l'inscription d'un rêve dans la réalité.

En 1935, il ouvre sa première école, à Londres, en fondant le London Theatre Studio, puis, après la seconde guerre mondiale, au sein de l'Old Vic Theatre, l'Old Vic Centre qu'il appelait le « wedding cake » : à la base l'Old Vic Theatre School, puis le Young Vic pour les enfants, le théâtre expérimental enfin.

Directeur du centre, il a su concevoir un dispositif « de formation, de recherche et d'expérimentation » très précis qu'il avait mûri et réfléchi en accord avec ses compagnons : Glen Byam Shaw chargé de la direction de l'école, Georges Devine à la tête du Young Vic. Les troupes étaient pour l'École une inspiration et un stimulus.

Il s'agissait non seulement de recherche et d'expérimentation, mais surtout de la formation de professionnels capables de jouer de la façon la plus convaincante, la plus juste des personnages de toutes les époques et de tous les pays, de la Grèce du Ve siècle av. J.-C. jusqu'aux pièces contemporaines en passant par les farces et mystères du Moyen Âge, les Elisabethains, la Comédie de la restauration, la Commedia dell'Arte. C'est dire l'importance qu'il accordait au style, et à la recherche d'un jeu non naturaliste.

¹ Collaboratrice de Copeau, qui a joué un rôle essentiel en particulier à l'École.

² Marie Hélène Copeau, fille de Jacques et future femme de Jean Dasté.

³ Poète, acteur, chansonnier, engagé comme régisseur au Vieux Colombier par Jacques Copeau, il le suit en Bourgogne où il devient un des animateurs des Copiaus avec Michel Saint-Denis, puis accompagne ce dernier après la dissolution de la troupe dans sa tentative de renaissance avec la Compagnie des Quinze. Il quitte celle-ci en 1934 et crée le duo de chansonniers Gilles et Julien avec Amand Maistre.

Organisation de l'École (d'après les notes de Mamie Watson⁴)

On passait deux auditions.

Vingt filles et vingt garçons étaient admis âgés de 16 à 23 ans. Les seules qualifications étaient le talent, et la capacité de réaliser un bon entretien avec les directeurs.

Deux tiers des étudiants étaient boursiers.

Les étudiants étaient à l'épreuve pendant le premier trimestre.

À l'occasion de la première réunion du groupe, le directeur donne les règles de l'École à son auditoire : chaque étudiant sera considéré désormais comme un jeune comédien, et devra apprendre la discipline du théâtre : ponctualité scrupuleuse, silence et attention pendant les répétitions, ordre et propreté dans les loges.

Il devra consacrer chaque minute de son apprentissage à travailler en tant que comédien.

On lui donne alors son costume de travail : un pantalon pour les garçons, deux jupes longues pour les filles, en lainage de couleurs (variées), et des « hauts » comme des débardeurs, en laine.

Le groupe était divisé en quatre sections. Certains cours étaient suivis par le groupe entier, d'autres par deux sections ou une seule, et il y avait des cours particuliers pour ceux qui avaient besoin de corriger accents ou défauts de prononciation (special diction).

Premier trimestre

Au cours des trois premières semaines, chaque section répète des scènes d'une pièce de Shakespeare. C'est un « test ». Au bout de 3 semaines, les directeurs et professeurs assistent à une répétition, et font des remarques à chacun.

Le but de ce test est de permettre à chacun de jouer, et de prendre conscience de ses faiblesses, et de permettre aux professeurs de connaître mieux les élèves, leurs qualités et leurs défauts, et d'évaluer leurs besoins particuliers.

Le travail technique a commencé : Gym, voix, diction, acrobatie, escrime, « speech » : lecture de textes non dramatiques, poésie et prose de différentes époques ; jeu improvisé.

Après le « test » on n'aborde pas encore le jeu, mais on lit trois pièces de styles différents, à raison de deux semaines par pièce : une pièce de Shakespeare, une pièce moderne (Oscar Wilde) et une comédie.

C'est la fin du premier trimestre, les directeurs assistent à la dernière classe et donnent leur verdict.

Deuxième trimestre : Interprétation : d'abord une pièce de Shakespeare (pendant le premier demi trimestre) puis une pièce « réaliste »

Improvisation : exercices de transformation, minérale, animale, puis découverte du masque, (masque neutre).

Au cours de « mouvement », on apprend les danses d'époque.

Au cours de voix, on commence à chanter.

Troisième trimestre

Interprétation : comédie

Improvisation de personnage, avec des masques comiques, et des éléments de costumes (rembourrage et autres accessoires) ; apprentissage de lazzi...

Improvisation chorale

⁴ Collaboratrice et amie de Michel SD, professeur de « speech delivery ».

Répétitions pour le « show » de fin d'année.

Quatrième trimestre

Interprétation : Shakespeare et Tchekhov.

Apprentissage du chœur (rythme, phrasé, etc.)

« Speech », « Restoration comedy »

Maquillage

Cinquième trimestre

Interprétation : « Restoration Comedy ».

Jusque là, l'étudiant était distribué non en fonction de ce qu'il savait faire mais de ce qu'il devait apprendre. Désormais il sera distribué au plus proche de ses capacités.

On prépare la « School Show »

Tous les cours de l'école sont concernés.

Il s'agit de présenter un travail terminé, le résultat du travail commun d'un groupe de jeunes comédiens.

J'arrivai donc à Londres en septembre 1948 pour passer l'audition d'entrée à l'École du Old Vic avec allégresse et un peu d'inconscience : je n'avais aucune expérience de la scène, et je ne parlais pas couramment l'anglais.

Il n'était pas question que ma parenté avec Michel me facilite l'entrée dans le troisième groupe de l'École.

Suria Magito, femme de Michel Saint Denis, danseuse d'origine russe me fit répéter mes scènes d'audition (deux scènes tirées de Roméo et Juliette) dans le coin d'un grand hall où Hitchcock tournait un film dont elle réglait les chorégraphies.

Puis, ce fût l'audition devant les directeurs (« the staff »).

Je crois que je fus assez mauvaise, surtout dans l'improvisation : « you have a disobedient dog on a leash ⁵ » où l'on me vit traverser la scène comme un éclair, tirée par le chien imaginaire, gênée par des chaussures à talons hauts que j'avais cru bon de porter...

Je fus acceptée de justesse...

Alors commença une vie merveilleuse.

L'École était installée dans le théâtre du Old Vic partiellement détruit par les bombardements Allemands, dans le quartier de Waterloo, au sud de la Tamise. J'habitais chez Marion Watson dans l'ouest de Londres et j'allais très souvent à l'École en vélo, ce qui m'enchantait.

Je me souviens aussi des trajets en métro pendant lesquels mes camarades me donnaient des leçons de diction.

Le groupe était composé de quarante élèves, vingt garçons et vingt filles, tous anglophones (anglais, canadiens, américains, australiens, néo-zélandais...) à deux exceptions près : une jeune Autrichienne qui parlait bien l'anglais mais avec un fort accent, et moi-même. (À noter qu'il n'y avait pas d'africains...).

Ce qui caractérisait la méthode de Michel S.D., c'était la création d'une équipe de formateurs très solidaires et concernés par l'enseignement dans son ensemble. L'enseignement des

⁵ « Vous tenez un chien désobéissant en laisse »

« techniques de base » était lié à celui de l'enseignement du jeu et de l'interprétation. Les formateurs se réunissaient souvent entre eux pour analyser et contrôler l'évolution de l'enseignement, et devant nous pour évaluer ensemble nos progrès.

Lorsque nous en étions à étudier la comédie de la Restauration (qui s'épanouit à la levée de la fermeture des théâtres par Cromwell), Pisk nous enseignait l'attitude physique correspondante : l'ouverture, la tenue, la position du corps, du cou, des épaules, et les danses de l'époque.

Je me souviens de l'excitation dans la loge des filles où Pisk venant nous montrer à nous décoller, à remonter la poitrine, à notre grande hilarité mêlée de timidité à l'idée de nous exposer ainsi devant les garçons...

Je me souviens aussi des exercices destinés au jeu comique, en particulier de l'apprentissage des rots. Pendant quelques jours, on entendait des rots dans les couloirs, à la cantine, dans le métro...

Nous prenions ces exercices très au sérieux, mais cela ne nous empêchait pas de rire beaucoup.

Il y avait aussi, bien sûr, des moments d'inquiétude, d'angoisse, de désespoir quand nous avions le sentiment qu'un rôle nous échappait, que nous n'arrivions pas à plonger assez profond pour être Juliette, Cléopâtre ou Lady Macbeth... Mais alors, l'amitié de nos camarades nous soutenait.

Nous étions ainsi ensemble toute la journée, de 9 à 19h., et, lorsque nous préparions un spectacle, nous répétions aussi le soir.

Nous avions le sentiment d'appartenir à une troupe, tous unis, solidaires et concentrés sur le même objectif : devenir des comédiens libres, inventifs, et capables de jouer tous les « styles », aussi bien le théâtre Elisabéthain que la comédie de la Restauration, ou le théâtre moderne, anglais, irlandais, européen ...

L'équipe d'enseignants assistait régulièrement à nos exercices. C'était très impressionnant. Nous les devinions dans l'ombre de la salle, et nous savions qu'à la fin de l'exercice, notre performance serait longuement analysée et critiquée.

Michel Saint-Denis en particulier était expert en précision, en finesse d'analyse. Il était impitoyable mais juste et ses observations nous stimulaient et nous encourageaient vers la maîtrise de notre « instrument ».

Je me souviens aussi d'une rébellion, à la fin de la deuxième année, alors que nous préparions le spectacle final. Les directeurs avaient décidé de remplacer John Blatchley, qui mettait en scène *The Cheats of Scapin* d'Otway, par Georges Devine. À tort ou à raison, les directeurs estimaient qu'il ne menait pas les répétitions de façon efficace. Graeme Allwright et moi-même avons lancé une pétition de protestation, car nous adorions tous John Blatchley. J'ai porté cette pétition à Glen Byam Shaw, (directeur de l'École). C'était, à l'époque d'une audace extrême, dont je m'étonne aujourd'hui...

Les directeurs nous ont tous convoqués à une réunion où étaient présents tous les formateurs. Ils ont justifié leur décision par la nécessité de réussir le spectacle de sortie pour emporter l'adhésion des « governors »⁶ et de la critique d'autant plus nécessaire que l'École était menacée. À la fin de l'intervention de Glen, Graeme s'est levé et est sorti de la salle en disant : « I am sorry Mr Shaw, but I am very disappointed »... Silence et stupeur... Nous n'avons pas voulu comprendre que l'École était réellement en danger.

⁶ L'École était subventionnée par le « Arts Council ». Le « Board of Governors » était une sorte de conseil d'administration chargé de superviser le bon fonctionnement financier de l'École.

Copeau était visionnaire, Saint-Denis a conçu l'instrument pour mettre en œuvre la vision... En tenant compte de la réalité, sans renoncer à la vision. Cela oblige parfois à danser en équilibre, et cet équilibre peut devenir périlleux...C'est ce qui est arrivé, six ans plus tard, lorsque les « Governors » ont estimé que l'École *préparait des comédiens pour un théâtre qui n'existait pas !*

Cette École a marqué d'une trace indélébile tous ceux qui ont eu la chance d'y être élèves.

Michel Saint-Denis a ensuite fondé et dirigé l'École de Strasbourg, qui continue à avoir un des premiers rôles dans la formation des jeunes comédiens en France.

Ce qu'on a appelé le « module Copeau », qui était plutôt un module Saint-Denis a engendré aussi des écoles en Belgique, au Québec, et à New York, Michel ayant toujours un rôle important dans la création de ces écoles.

Catherine Dasté, Octobre 2007.