

1ère conférence

par Baptiste-Marrey

17 décembre 1991

à la mémoire de Charles Schmitt, comédien et ancien élève de l'école de Strasbourg

Baptiste-Marrey: Je tiens à remercier particulièrement Jean-Marie Villégier de nous avoir permis de rendre hommage à Michel Saint-Denis, que je considère toujours comme mon maître, et ceci en 1991 qui se trouve être le 20ème anniversaire de sa mort, célébré avec une discrétion à nulle autre pareille. Permis aussi qu'on rappelle l'histoire de cette maison, et c'est une attitude assez rare qu'un directeur ne considère pas que son arrivée est le véritable commencement de l'histoire d'un théâtre et que tout ce qui a été réalisé avant lui est bon à jeter à la poubelle. Cette attitude devait être saluée. Je voulais le remercier aussi de ce que, grâce à lui et grâce aux efforts de quelques personnes dans cette salle, le Théâtre de Comédie¹ sera modernisé, mais ne sera pas totalement reconstruit, au point de perdre ses caractéristiques et d'être pratiquement démoli comme il en avait été question il y a quelques mois.

Nous allons essayer de «tenir» dans une heure. Je ne suis pas tout à fait sûr qu'on arrive au terme de notre propos parce que je ne voudrais pas, pour tenir dans des délais raisonnables, gommer trop de détails de la vie et du travail de Michel Saint-Denis ; je voudrais aussi laisser la parole à ceux qui souhaitent la prendre en fin de conférence. Donc je ne sais pas si on arrivera aujourd'hui au bout de notre propos ou non, mais si on n'y parvient pas, on reviendra et on continuera.

Michel Saint-Denis est né le 13 septembre 1897 à Beauvais. Il était le neveu de Jacques Copeau, c'est-à-dire que sa mère était la sœur de Jacques Copeau. Dans des textes écrits pour l'Angleterre, il signale qu'en 1913 il a vu Charles Dullin jouer **L'Avare** (Dullin était très

¹ Change d'appellation en 1968 (fin de la régie municipale) en devenant le Théâtre National de Strasbourg (NDE).

jeune à l'époque pour tenir ce rôle). Il s'est engagé dans la guerre de 14-18 en 1916, c'est-à-dire à 19 ans. Il a été sous les drapeaux de 1916 à 1919 dans les chasseurs à pied, une arme considérée comme d'élite, c'est-à-dire comme très exposée. Il a fait le débarquement à Salonique et la campagne d'Orient. Il obtient la Légion d'honneur à titre militaire.

En 1919 il est démobilisé et il travaille avec son oncle au Vieux-Colombier qui avait fermé pendant la guerre. Il a été auprès de Jacques Copeau son régisseur et son assistant, et il a notamment conduit **Le conte d'hiver** de Shakespeare (on voit déjà naître la vocation shakespearienne) qui a été le spectacle d'ouverture du Vieux-Colombier, et ensuite **La nuit des rois** montée par Jacques Copeau.

Le directeur technique ou le directeur de scène et le scénographe de ce théâtre était Louis Jouvet et l'actrice vedette était Valentine Tessier. De la manière dont en parlait Michel, longtemps après, on peut soupçonner que le jeune Saint-Denis a été amoureux de la superbe femme qu'était Valentine Tessier qui, comme son nom ne le dit pas, était d'origine russe et avait tout le charme des héroïnes de Tchekhov, plus la vénusté. Jacques Copeau a dit de Michel que, de 1919 à la fermeture du théâtre en 1924, il a passé tous ses jours et tous ses soirs au Vieux-Colombier. A signaler aussi qu'il a vu en 1922 Stanislavski venir jouer à Paris avec le Théâtre des arts **La Cerisaie** de Tchekhov, Stanislavski jouant lui-même le rôle de Gaev. On a là peut-être les deux racines, les deux traditions sur lesquelles s'appuie Michel Saint-Denis. Il y a d'un côté la tradition russe présente tout au long de sa vie à travers Suria Magito, et évidemment la tradition anglaise et shakespearienne.

Le Vieux-Colombier fermant en 1924, une partie de l'équipe se retrouve en Bourgogne et c'est l'équipée des Copiaux de 1924 à 1929. Pernand-Vergelesses était la maison de campagne de Copeau (elle est toujours la maison de famille des Dasté). Dans cette équipe il y avait Jean Dasté, il y avait Maistre. Je crois que c'est la seule fois où Michel a un peu fait l'acteur. Il y a des photos de lui dans un personnage de commedia dell'arte qu'il avait inventé, qui s'appelait Oscar et qui faisait, paraît-il, une improvisation très drôle, et par moment grivoise, sur le thème de la banane et sur tout ce qu'on pouvait faire avec une banane.

1930: il rentre à Paris et crée la Compagnie des Quinze qui était, comme son nom l'indique, une compagnie de quinze personnes qui intégrait un auteur, André Obey.

On retrouvera tout au long de sa vie le souci de Michel Saint-Denis d'avoir un auteur dans son équipe (dans une certaine mesure j'ai été avec les Tréteaux, l'auteur à mon tour d'une nouvelle équipe). La performance, même pour l'époque était particulièrement ardue de faire vivre tout au long de l'année quinze personnes sans un sou de subvention.

Avec cet auteur, André Obey, qui est un auteur un peu oublié aujourd'hui, (encore qu'une de ses pièces ait été montée à Lyon cette saison, **Loire**) Michel Saint-Denis a créé un spectacle choral qui s'appelait **Bataille de la Marne** ; il a créé aussi une pièce qui a quitté le répertoire mais qui a été un très gros succès, qui était **Noé**, et dont le rôle principal était joué par Pierre Fresnay (1931). Le thème, fruit d'une collaboration entre un auteur et une troupe, offrait de nombreux sujets d'improvisation avec des animaux. Le scénographe était André Barsacq qui sera ensuite le directeur de l'Atelier et le metteur en scène de la plupart des pièces d'Anouilh.

Michel a travaillé aussi comme auteur avec Salacrou qui, dans un de ses textes qui accompagnent ses pièces, présente Michel Saint-Denis comme un théoricien un peu sectaire. On retrouvera chez des gens qui l'ont fréquenté et mal connu cette image de Michel Saint-Denis. Pour faire vivre cette troupe qui va se disperser en 1934, donc qui aura «tenu» quatre ans, il va jouer ce répertoire français en Angleterre. Il y joue en 1931, et à partir de 1934, il s'installe à Londres où il restera de 1934 à 1939, c'est-à-dire jusqu'à la guerre. Il reprend **Noé**, qui était la pièce fétiche et la pièce à succès, en anglais avec John Gielgud, un des plus grands acteurs shakespeariens, et Alec Guinness qui jouait un loup (on a pu le voir au cinéma au début de la saison dans **Prospero's Book** de Peter Greenaway). Michel obtint un succès tout à fait étonnant qui fait que tous les gens de théâtre se groupent autour de lui, que Charles Laughton l'aide de son argent, etc ... Et il crée en janvier 1936 le London Theatre Studio qui est sa première école de spectacle. Il collabore avec un grand nombre d'acteurs anglais tout à fait prestigieux comme Laurence Olivier, comme John Gielgud, comme Peggy Ashcroft, comme Alec Guinness. Je vais vous lire quelques lignes de Laurence Olivier sur Michel Saint-Denis qui caractérisent tout à fait Michel:

«**I find it good but a little short**». Je le trouve bon mais un peu court, furent les premiers mots que me dit Michel Saint-Denis. Je venais juste de jouer Roméo dans Roméo et Juliette, c'est Gielgud qui jouait Mercutio pour la première fois. Il n'y avait rien de plus à dire. J'ai simplement noté ces mots parce qu'ils ont été pour moi tout à fait importants, parce qu'ils représentent deux des plus remarquables qualités de cet unique homme de théâtre. Une

rare perspicacité et un choix aigu des mots dans un anglais que beaucoup de ses collègues auraient pu envier». Je dois dire que cette manière un peu abrupte de dire les choses à un acteur comme Laurence Olivier est tout à fait symptomatique de Michel dont la qualité me semble-t-il principale comme pédagogue de théâtre, ce qu'il était de manière incomparable, -était de se mettre à la place des gens pour les critiquer: c'est-à-dire qu'il essayait de les faire aller plus loin dans le chemin qu'ils avaient choisi, et non pas de leur imposer ou un a priori ou ses propres idées.

Michel Saint-Denis a monté à ce moment-là **Macbeth**, qui ne s'est pas très bien passé, comme souvent il arrive pour Macbeth, parce que Laurence Olivier était malade ; puis **La nuit des rois**, **La première famille** de Supervielle, **La sorcière d'Edmonton** avec Marius Goring et un spectacle qui a laissé des traces en Angleterre tout à fait extraordinaires, qui était **Les trois sœurs** de Tchekhov avec Gielgud, Alec Guinness, Peggy Ashcroft et Laurence Olivier : cela surpassait même le Théâtre des Arts de Moscou.

Alors, Pierre, toi qui a vu cela, comment était-ce ?

Pierre Lefèvre: Oui, j'étais déjà sorti de l'école et j'étais dans mon premier job avec le Old Vic Theatre. Le spectacle qu'avait monté Michel a été un énorme succès. On ne pouvait pas avoir de billets, rien du tout. Ils ont décidé de faire ce qu'on appelle, en anglais, **a midnight matiny**, une matinée de minuit, un spectacle supplémentaire de minuit où tous les gens de la profession à Londres étaient invités gratuitement. Il suffisait de montrer sa «carte d'equity» pour être admis. Ils ont joué ce spectacle en ayant déjà joué à 8 H du soir et ils l'ont rejoué à une heure du matin. En relisant les notes que j'ai trouvées dans un livre de Michel sur l'impression d'émerveillement qu'avait été pour lui de voir le théâtre russe à Paris, en 1922, jouer justement Les trois sœurs, je suis frappé par la façon dont il définit leur art et dont il se rappelle le côté éphémère, le côté poétique, le côté non forcé, du jeu des acteurs russes. C'était exactement ce que nous avons vu ce soir-là à Londres, mais sûrement la mise en scène était beaucoup plus poussée et il y avait un rassemblement de talents tout à fait extraordinaire dans la troupe. C'est un des spectacles qui m'a le plus marqué dans ma vie: de voir cette chose évoluer, ne pas être forcée, ressembler à la vie d'une façon merveilleuse, avec simplicité et sans efforts : l'angoisse de la fin était extraordinaire.

Manipuler les acteurs pour arriver à leur faire obtenir ce jeu était vraiment la qualité maîtresse de Michel. Il ne donnait jamais d'indications, il ne disait jamais ce qu'il voulait

obtenir de vous. Il disait : «est-ce que tu ne penses pas que...», alors on se précipitait, surtout quand on était un jeune acteur, pour répondre : oui, la critique était valable et on allait corriger cela, de telle ou telle façon. Il vous interrompait tout de suite. Il disait : «mais je ne fais que poser une question, réfléchis-y, on verra cela une autre fois».

Un coté manipulateur mais sans dogmatisme aucun. C'était une de ses qualités maîtresses comme metteur en scène et comme homme de théâtre, une de celles qui m'ont le plus frappé dans tous les rapports que j'ai eus avec lui, rapports nombreux puisque j'ai été formé par lui dans cette première école à Londres (le «London Theatre Studio»), et que je suis allé presque tout de suite enseigner dans cette école comme jeune professeur apprenti. Puis j'ai fait partie d'une troupe qu'il a constituée à partir de l'école, expérience interrompue par la guerre, mais pendant la guerre j'étais à ses côtés à la BBC. Donc j'ai suivi d'une façon presque ininterrompue le cheminement de sa carrière.

Baptiste-Marrey: On va peut-être reprendre en parlant de l'équipe qui était autour. Il y avait déjà John Blatchley, il y avait toi, il y avait George Devine. Peter Ustinov est passé aussi par l'école, *qu'il* n'a pas aimée. On retrouve l'attitude de Salacrou. Il existe un texte de Peter Ustinov qui raconte comment Michel lui a demandé de faire un singe, et il a répondu non je suis comédien, je ne suis pas un animal, puis il est parti. On arrive à la guerre. Michel est remobilisé en 1939 comme officier interprète avec les troupes anglaises. Il est évacué par Dunkerque en 1940 sur l'Angleterre et là, il décide de rester en Angleterre. Il jouera un rôle tout à fait fondamental pendant la guerre puisqu'il sera le directeur des services français de la BBC de 1940 à 1945. La fameuse émission «Les Français parlent aux Français» qui a été la source d'informations et le ballon d'oxygène de toute la France occupée pendant cinq ans, était placée sous la responsabilité humaine, pédagogique et, d'une certaine manière, politique de Michel Saint-Denis. Parce que l'aspect un peu étonnant, que je n'ai découvert qu'après, en parlant avec Michel, c'est qu'en fait la BBC était restée sous contre le anglais : les Anglais, comme vous le savez, et comme on peut le voir encore, ont toujours une très grande méfiance vis-à-vis des Européens ; donc Churchill, qui était un personnage shakespearien, d'après Michel qui l'a beaucoup approché (il a écrit un livre d'ailleurs sur lui), Churchill avait placé Michel Saint-Denis à ce poste, je ne dis pas pour surveiller le général de Gaulle, mais au moins pour surveiller son entourage et pour que les ondes de la BBC ne soient pas des ondes qu'on pourrait qualifier de partisans et d'exclusivement gaulliennes. Cette équipe de la BBC était tout à fait hétéroclite. Il y avait un dessinateur comme Jean Oberlé, il y avait le célèbre Pierre Dac qui inventait les slogans. Il y avait Pierre Bourdan qui

sera ministre en 1945. Il y avait Jean Marin, Pierre Lefèvre et surtout le porte-parole de la France libre qui vit toujours : c'est Maurice Schumann qui a été par la suite ministre des affaires étrangères du général de Gaulle et avec qui Michel Saint-Denis a eu beaucoup de fil à retordre, parce que l'éloquence de Robert Schumann était une éloquence d'autant plus forte qu'elle se situait derrière un micro, sans responsabilité effective sur des gens *qui*, dès *qu'ils* descendaient dans la rue ou arboraient une cocarde tricolore, risquaient d'être arrêtés. Une phrase de trop pouvait avoir des conséquences absolument irresponsables.

René Fugler: Est-ce que Pierre est d'accord avec cet éclairage ? Saint-Denis étant là pour surveiller de Gaulle ?

Pierre Lefèvre: Non, non ce n'est pas tout à fait cela. Il y avait une espèce d'autonomie.

Baptiste-Marrey: Pour moi, Michel fut le premier résistant anti-gaulliste que j'aie rencontré.

Pierre Lefèvre: C'est vrai, oui. Mais ce que je veux dire, c'est qu'on n'était pas dans cette optique-là quand on était au travail. On était une équipe en quelque sorte autonome par rapport au bulletin de nouvelles en français, qui était fait par l'équipe anglaise. Nous, nous n'étions que des Français, payés bien sûr par la BBC, mais nous formions une équipe autonome d'information, de journalistes, et cela déplaisait beaucoup à Maurice Schumann qui, lui, avait ses cinq minutes pour agiter le drapeau tricolore et inciter les gens à descendre dans la rue à tout propos. Ce que tu as dit là est assez vrai : Michel, avec une espèce de sagesse politique essayait toujours de se mettre à la place des gens qui écoutaient à l'autre bout, beaucoup plus qu'il ne s'arrogeait le droit d'inciter à des actions, etc ...

Ceci dit, c'était quand même un travail de résistance qui était fait par ce journal. C'était une émission d'une demi-heure qui suivait le bulletin d'informations (qui durait quinze minutes), tous les soirs de 20 H à 21 H, quelle que soit l'intensité des bombardements, et ça été une période un peu héroïque. Michel était comme un capitaine sur un navire. Il voulait que cela se passe d'une certaine façon. Il avait un instinct très juste de la manière dont les choses allaient être reçues, et il s'inquiétait toujours d'essayer de savoir. Au bout d'un certain temps, cela a été extraordinaire : on a commencé à recevoir des lettres adressées à la BBC, qui arrivaient par la Suisse, l'Espagne, par les Pyrénées, par je ne sais où. On recevait jusqu'à 200 lettres par semaine. Alors il y avait un de nos camarades qui s'appelait Brunius, qui était chargé de rédiger un programme qui s'appelait «Lettres de France» où on citait des lettres

de condamnés à mort qui disaient, «si c'était à refaire je le referais», émouvantes dans leur simplicité. Ces lettres nous informaient aussi des conditions de vie : elles dénonçaient des scandales de toutes sortes, etc... et cela nous donnait une pierre de touche de l'influence qu'avait l'émission. Michel avait organisé cela d'une façon admirable.

Ceci dit, il était certainement très anti-gaulliste parce que le général de Gaulle à Londres, c'était le néant. Il descendait dans les studios, il faisait son numéro, puis il s'en allait. Il était parti pour défendre la chose française à tous crins. Il s'est très mal entendu avec Churchill, ça c'est sûr. Churchill a dit à Saint-Denis, quand ils se sont vus pour traduire son discours aux Français : «Votre de Gaulle thinks he's Joan of Arc» (il pense qu'il est Jeanne d'Arc).

Michel est arrivé à ce que ce programme soit très écouté et il était fait d'une façon admirable : commentaire des nouvelles, programmes d'information sur des événements majeurs, des victoires navales ou des catastrophes etc ... Tout un travail de journal qui était à réaliser tous les jours, tous les jours. Ce fut un travail extraordinaire. Il avait un talent pour faire ça et il disait lui même son éditorial sous le nom de Jacques Duchesne, les **propos de Jacques Duchesne**. Cela commençait toujours par moi qui disais «**Ici Londres, les Français parlent aux Français**».

René Fugler: La célèbre voix, donc, c'est bien toi.

Pierre Lefèvre: Oui, ensuite Michel faisait son éditorial et puis après il y avait un commentaire des nouvelles, soit Jean Marin soit Pierre Bourdan. Il avait dosé tout cela d'une façon très, très bien. Voilà l'anecdote.

Baptiste-Marrey: Moi, je l'ai connu et entendu à l'autre bout. J'ai été à Paris sous l'occupation et je peux dire qu'on l'écoutait. Ce qui avait aussi beaucoup frappé Michel, c'est que pour traduire en français le fameux discours de Churchill sur la guerre, il avait constaté que Churchill faisait taper ses discours en anglais comme des vers. Les phrases suivaient la respiration. D'une certaine mesure, c'était des vers blancs. Ce qui fait qu'en lisant, il retrouvait tout de suite le rythme de sa respiration. Sur cette période-là, Michel m'a dit souvent qu'elle avait été pour lui une période très enrichissante: parce que pour bien aimer le théâtre, il faut le quitter de temps en temps et se nourrir d'autre chose, disait-il ; cette période, où il n'était plus pour lui question de théâtre, avait été une période de maturité et d'approfondissement.

Pierre Lefèvre: Six ans d'absence.

Baptiste-Marrey: Il recommencé sa carrière théâtrale après la guerre et il la continue en Angleterre. Le Old Vic avait été bombardé, il s'agissait de le reconstruire et il a été reconstruit sous la codirection de Laurence Olivier - Michel Saint-Denis, en faisant appel à un architecte français qui était Pierre Sonrel. On retrouve sur les photos une scénographie qui est inspirée par le Vieux-Colombier, qui prend des allures un peu élisabethaines d'éperon, et qui trouvera son aboutissement, si on peut parler, avec la scène du Théâtre de Comédie conçu par la même équipe). Alors, à la fois, il co-dirige le Old Vic, il fonde une nouvelle école (qui est celle du Old Vic), et avec les élèves qui sortent de l'école, il crée le Young Vic qui aura son équivalent ici, avec les Tréteaux : une troupe de jeunes comédiens issus de l'école qui va jouer, découvrir le public dans des endroits où la grande troupe ne va pas.

Pierre Lefèvre: J'ai fait partie de ce projet. J'étais assistant-directeur de l'école du Old Vic et je donnais des cours d'improvisation, de masques et je commençais à faire de la mise en scène avec les élèves. Puis quand le moment est venu, quand la promotion est sortie, on a fondé le Young Vic qui était une troupe très bien organisée au point de vue administratif, avec tous les comités d'éducation des différentes villes et nous avons établi (on a carburé comme cela pendant quatre ans) des circuits où on pouvait jouer, quarante deux semaines d'affilée, deux spectacles qui alternaient, et où on jouait plus de la moitié des représentations pour les jeunes. Le groupe était formé généralement de quatre ou cinq comédiens qui jouaient les rôles principaux et qui menaient la troupe, le reste c'était des élèves qui étaient promus dans l'année, toujours avec un spectacle shakespearien. On a monté **Le songe d'une nuit d'été, Comme il vous plaira, Arlequin serviteur de deux maîtres** : J'ai joué toute une saison **Truffaldino** pendant quarante-deux semaines. Plus de 250 représentations de chaque pièce, c'était une conception tout à fait intéressante pour le mûrissement de jeunes qui sortent d'une école. Ce fut un projet tout à fait extraordinaire. On a joué devant des millions de gens.

Baptiste-Marrey: On retrouve, dans l'équipe de cette école, Suria Magito (elle travaille le masque et le nô) qui sera la femme de Michel Saint-Denis un peu plus tard, George Devine qui sera le directeur du Royal Court Theatre à Londres, Wou sortira toute la nouvelle génération des auteurs anglais d'après guerre), et puis John Blatchley qui viendra à

Strasbourg avec Barbara Coodwin et Jani Strasser, le premier professeur de voix et, j'ose dire, le maître d'André Roos sur ce point (ou je n'ose pas L'expérience anglaise s'arrête en 1952 sur des problèmes financiers, sur une mise en minorité de Michel Saint-Denis au sein du conseil d'administration, non sans qu'il y ait eu quelques spectacles qui ont beaucoup marqué, comme une **Electre** avec Peggy Ashcroft et surtout, d'après des documents qui sont absolument admirables, un **Oedipe roi** joué par Laurence Olivier avec un chœur grec, superbement réalisé. Tu as vu ce spectacle ?

Pierre Lefèvre: Oui, c'était extraordinaire. L'anecdote, c'est que le soir de la première le rideau est descendu sur **Oedipe** avec le sang sur les joues et ses deux filles. Le rideau était baissé et il y a eu trois rappels de rideau sans que la salle bouge. Catharsis totale, je n'ai jamais vu ça au théâtre. L'angoisse tragique. Pas un applaudissement. Au moment où le rideau est redescendu, (moi j'étais dans la salle) Olivier s'est retourné et a dit «c'est un four», sur quoi les applaudissements ont commencé : il y a eu dix-sept, dix-huit rappels. C'était un spectacle tout à fait extraordinaire d'intensité, de simplicité, de force. C'était beau comme tout.

Baptiste-Marrey: Michel Saint-Denis revient en France. On lui propose la Comédie-Française qu'il refuse². Il y aura d'autres directeurs de Strasbourg qui accepteront. (Rires). C'est peut-être le moment de dire là que de son long passage anglais et de sa familiarité avec Shakespeare, il restera toujours quelque chose, me semble-t-il. Michel jugera toujours ce qu'on peut appeler le goût français comme quelque chose d'un peu étriqué, qui reste sur un seul registre. Il y a une dimension dans le théâtre français et dans une certaine conception de la France, (où on ne trouve naturellement ni Rabelais, ni Claudel) qui paraîtra à Michel comme quelque chose d'étroit contre quoi il aura toujours à se révolter, à casser des choses, pour parvenir une vue sur la vie plus complexe, plus large, plus contrastée.

Nous allons arriver à l'époque du Centre Dramatique de l'Est. Je voudrais auparavant donner trois ou quatre indications. Il y a un très beau texte de Borgès, dans **Aleph**, une courte nouvelle où un personnage est à la recherche d'un dieu qui a disparu et les gens qui l'ont approché dans sa période humaine gardent le reflet de ce dieu. On peut donc se faire par ce reflet une idée de la Divinité. C'est une très belle idée, et je pense qu'on peut trouver

² Ce qui n'empêchera pas qu'il soit, d'une manière éphémère «conseiller artistique» à la Comédie-Française (en 1958). Je me souviens que sur ce refus Michel m'a fait remarquer un jour : «Ce sont des choses que l'on dit, mais que l'on n'écrit pas» (B-M)

des traces de Michel Saint-Denis auprès de gens qui ont travaillé avec lui ou qui ont subi son influence. Par exemple, la très belle pièce, qu'on ne joue plus maintenant et c'est dommage, **Notre petite ville** (Our Town) de Thornton Wilder, n'aurait probablement jamais été écrite de cette manière-là s'il n'y avait pas eu Michel Saint-Denis. **Le viol de Lucrece**, l'opéra de Benjamin Britten, n'aurait pas existé s'il n'y avait pas eu le spectacle de Michel Saint-Denis sur le **Viol de Lucrece**, écrit par André Obey.

Je pense à la femme auteur tout à fait intéressante qu'est la nièce ou la petite nièce de Churchill? Caryl Churchill : une pièce comme *Fen* par exemple vient de là. Je ne suis pas sûr que dans le *Jonas* de Jean-Paul Dadelsen, qui a fréquenté Michel Saint-Michel à Londres, il n'y ait pas des traces de son exemple, comme on peut en voir dans les mises en scène de Jean-Louis Hourdin, comme dans le jeu de Bernard Freyd quand il est en pleine forme ce qui lui arrive souvent et, si j'ose dire, dans mes romans il y a aussi quelque chose de Michel Saint-Denis.

Nous arrivons au Centre Dramatique de l'Est. Il faut penser à la situation tout à fait particulière de l'Alsace en 1945, qui avait été occupée comme le reste de la France, mais qui, en plus, avait été rattachée à l'Allemagne et qui avait souffert de ce régime particulier. Il y a un texte d'André Clavé qui dit cela très bien : **» Les quatre ans d'annexion allemande avaient favorisé dans une grande mesure le développement d'une infrastructure théâtrale. La faveur dont ne manquerait pas de jouir un répertoire redevenu français, ne devait pas être compromise faute de moyens suffisants. Or, le budget alloué au CDE était de l'ordre du dixième de celui que la propagande nazie mettait en oeuvre pour imposer la culture allemande par l'art dramatique. Il avait suffi à l'Allemagne fortement décentralisée de transposer pour Strasbourg, Mulhouse ce qui existait à Hambourg ou à Francfort ».**

Donc, il y a une forte présence allemande pendant la guerre, de troupes théâtrales fixes, d'opéras fixes, d'orchestres fixes, qui disparut en 1945, et quand revint la France et la démocratie française, l'Alsace se trouva devant des théâtres vides, sans équipes théâtrales.³

³ Sur l'investissement allemand dans le domaine théâtral, voir Isabelle Sogon . «Le pari culturel nazi à Strasbourg : L'exemple du théâtre» dans **La vie culturelle sous Vichy** (Edition Complexe, 1990, sous la direction de Jean-Pierre Rioux) et «Un théâtre d'ombres et de lumières» dans **Saisons d'Alsace** n° 114, 1941 - **La mise au pas**

C'est à ce moment qu'un groupe d'élus, avec le maire de Colmar⁴ de l'époque, alla voir Jeanne Laurent qui était sous-directrice à la direction des Arts et Lettres, en 1946.

Ils se mirent d'accord pour implanter une troupe à Colmar, basée sur un Syndicat intercommunal qui comprenait au départ Mulhouse, Strasbourg, Colmar, ainsi que Nancy qui se retira rapidement ; à ces trois villes s'ajoutèrent ensuite Metz et Haguenau. La présidence était tournante entre les villes. Les premiers présidents ont été, je rappelle leurs noms parce qu'ils sont oubliés, ce sont des gens qui ont bien oeuvré pour le théâtre : Henry Ergmann qui était l'adjoint de Mulhouse, Joseph Rey qui était donc le maire de Colmar, et Georges Woehl qui était l'adjoint à la culture strasbourgeois. En 1947 a été créé, avant la Comédie de Saint-Étienne - parce que souvent dans l'histoire du théâtre on écrit le contraire - le premier Centre Dramatique National de France, bien que Dasté ait commencé à travailler à Grenoble, puis à Saint-Étienne avant 1947. Mais le premier établissement d'Etat fondé par la République française après la guerre a été le Syndicat intercommunal du Centre Dramatique de l'Est, qui a donné son premier spectacle le 11 janvier 1947 à Colmar.

Il y a eu très longtemps, enfin quand j'étais ici c'était encore ainsi, un financement symbolique qui était d'un franc par habitant et par an. Les crédits étaient un peu particuliers parce que les crédits centraux n'existaient pas pour le théâtre (la Comédie-Française à Paris était le seul théâtre subventionné régulièrement). Il y avait des crédits spéciaux pour le développement de la langue française en Alsace qui furent utilisés par le Centre Dramatique de l'Est. Comme il y avait une autre spécificité alsacienne : trois attachés culturels ont été nommés dans les préfectures⁵ de Colmar, de Strasbourg et de Metz, et un des plus brillants attachés; M. Marichal est dans cette salle ; il a beaucoup aidé au démarrage de tout cela, d'abord à Metz puis à Strasbourg. Il y a toujours une spécificité alsacienne, puisque, comme vous le savez, en France, on a le seul ministère de la culture qui ne s'occupe pas des amateurs : le ministère de la culture ne s'occupe que des professionnels, mais il y a une ligne budgétaire à la direction du Théâtre pour le théâtre en dialecte alsacien.

Donc, base Colmar, premier spectacle 11 janvier 1947, premier directeur Roland Pletri, après que Louis Ducreux d'abord pressenti par Jeanne Laurent, se soit récusé pour raisons de santé (il avait dirigé avant la guerre, à Marseille, le Rideau Cris, avec André Roussiti, une des premières compagnies théâtrales créées en province).

⁴ Le maire de Colmar était M. Richard. M. Rey n'a été maire qu'un peu plus tard et Président du Syndicat Intercommunal de 1951 à 1954 (B-M)

Dans un souci de régionalisme, on cherche un sujet dramatique propre à l'Est - comme s'il y avait quelque chose de commun entre Nancy et Strasbourg ! - et on demande une pièce à Jean-François Noël, qui était un auteur relativement connu à l'époque, sur Charles le Téméraire, **Le survivant**.

Le décor et les costumes étaient de Gustave Stoskopf, forte personnalité strasbourgeoise et père de la jolie tour située près de la place Kléber. Jeanne Laurent, qui avait organisé tout cela, avait conduit des personnalités parisiennes à Colmar par une «micheline». Il y eut un repas très important, à l'alsacienne, ce qui fait que les acteurs ont attendu que le repas soit terminé, que toute la critique soit là, pour commencer le spectacle, et Jeanne Laurent m'a dit : «Cela a été un soufflé qui retombait ; quand on est arrivés, le spectacle n'a pas très bien marché». Il y a eu une première saison Roland Pietri, qui a duré de janvier à juin et pendant laquelle il a monté sept spectacles, cela semble tout à fait inimaginable aujourd'hui. C'est-à-dire qu'un spectacle a été monté chaque mois. J'énumère rapidement, simplement pour donner une idée : Le Misanthrope après **Le survivant**, **Les folies amoureuses** de Regnard, **Candida** de Shaw, **Les plaideurs** mis en scène par Douking, **Les mal aimés** de Mauriac et **Je vivrai un grand amour** de Passeur. Dans l'équipe, il y avait Reybaz, Catherine Toth, un jeune premier qui fera carrière au Français, Jean-Louis Jemma, et Françoise Christophe.

Arrivé en 1947, Roland Piétri, qui était un proche d'Anouilh, retourne à Paris, et André Clavé est nommé ensuite, et sera en fait le premier vrai directeur. Il dirigea le Centre de 1947 à 1952, le Centre étant toujours à Colmar. André Clavé était un proche du Vilar de la première époque, puisque le futur directeur du TNP faisait partie de l'équipe de la Roulotte fondée par Clavé.

Il a continué sur le rythme de sept à dix spectacles par saison. Je n'entre pas dans le détail, puisque Francine Galliard-Risler, qui sera ensuite sa femme, viendra en parler ici. Clavé partira en 1952, victime d'une cabale journalistique d'un côté, de la faiblesse de l'appui parisien et des difficultés du rapport Colmar-Strasbourg, qui va être l'un des principaux problèmes de Michel Saint-Denis.

Il y eu un colloque à Bourges au mois de mai 1991 sur les débuts de la décentralisation, organisé par Robert Abirached⁵ ; un certain nombre de jeunes historiens se sont étonnés qu'il n'y ait pas eu en ces débuts de décentralisation un plus fort parfum indigène (disait Bernard Dort). Il est vrai que le répertoire était un répertoire sinon parisien du moins national qui tenait très peu compte des aspects régionaux et des aspects locaux.

Finalement, le plus grand succès d'André Clavé fut, avec une pièce qui n'était pas une très bonne pièce, **Il est minuit docteur Schweitzer** de Gilbert Cesbron, mise en scène par François Darbon. M. Schweitzer est venu se voir lui-même sur la scène à Colmar. C'est un spectacle qui a beaucoup tourné et qui a été ensuite porté à l'écran (avec Pierre Fresnay dans le rôle du Docteur).

Michel Saint-Denis arrive en 1952. C'est un choix de Jeanne Laurent, qui était toujours aux affaires, comme disait le général de Gaulle, et qui a nommé les premiers directeurs de Centres dramatiques et, à cette époque là, en 1951, Jean Vilar à la tête du TNP. Elle choisit Michel Saint-Denis contre des candidats locaux⁶. Jeanne Laurent m'a dit qu'elle était venue à Strasbourg voir ces candidats et qu'elle avait repris le train en disant de sa voix un peu flûtée (Michel Saint-Denis disait «de sa voix de pipi.) **«Un sou de l'Etat à ce monsieur, jamais»**. Je dois avouer qu'il y a un certain nombre de cas où les successeurs de Jeanne Laurent auraient pu dire la même chose et où malheureusement ils ne l'ont pas dite (rires). Jeanne Laurent s'en va, en 1953 je crois, à la suite d'une cabale interne au ministère. Elle avait un directeur qui s'appelait Jacques Jaujard et qui supportait très difficilement qu'on ne parle que de son sous-directeur, Jeanne Laurent, et jamais de lui. Dans une tradition purement balzacienne, et (quand on connaît l'administration comme je la connais maintenant, de l'intérieur, qui n'étonne pas complètement), d'une manière véritablement courageuse, il a profité du fait que Jeanne Laurent était opérée d'urgence d'une appendicite pour faire prendre un décret où elle était nommée à l'Education nationale ; en conséquence elle n'était plus sous-directrice aux Arts et Lettres. On dit même, je le dis pour la beauté de la chose mais je n'ai pas pu le vérifier, que quand elle est sortie de la clinique, le couloir au ministère qui menait à son bureau était muré. Mais je pense que c'est trop beau pour que ce soit vrai.

⁵ Les actes ont été publiés : **La Décentralisation théâtrale 1 : Le premier âge**, 1945-1958 (Actes Sud Papiers, 1992).

⁶ «Je vois, vous nous envoyez casser des cailloux dans l'Est», a dit Michel, lors de sa première conversation avec Jeanne Laurent.

Donc, Jeanne Laurent est mise à l'écart et restera jusqu'à sa retraite, malheureusement. Dans une certaine mesure, Michel Saint-Denis, comme le reste de la décentralisation, perdent leur appui parisien. Il a, de plus, à conquérir Strasbourg. Cette maison n'existe pas. Tous les spectacles sont donnés à l'Opéra dans lequel les vrais représentants du théâtre sont les Galas Karsenty, avec un abonnement qui est commun aux Karsenty et à la Comédie de l'Est : on voyait fréquemment - enfin, moi je l'ai vu - des plans de location qui étaient pleins théoriquement et des salles qui étaient vides pratiquement, parce que les abonnés ne venaient pas. Michel doit faire face au~si à l'hostilité de la presse. Il y avait un personnage shakespearien, pour le coup, qui faisait la pluie et un peu le beau temps à Strasbourg aux **Dernières Nouvelles d'Alsace**, qui était un personnage séduisant par certains côtés, exaspérant par d'autres, qui s'appelait Teichmann⁷ et qui rendait la vie des gens chargés de la presse, c'était moi à l'époque, vraiment très difficile. Il y avait aussi l'hostilité du milieu professionnel strasbourgeois, autour de la Radio et un peu du Conservatoire (parce que la Radio à l'époque entretenait une troupe de comédiens à l'année).

De la même manière, il existait une certaine indifférence et une hostilité professionnelles parisiennes, non pas à Michel Saint-Denis, mais à l'ensemble de la décentralisation qui était considérée comme le fait de comédiens amateurs (ce qui est assez drôle quand on voit les gens qui ont fait carrière depuis). Et une espèce de cabale pour le théâtre privé était menée par Hébertot. Avec une presse parisienne qui ne se déplaçait pas, ou très peu, et quand elle se déplaçait, c'était plutôt le massacre qu'autre chose. A quelques exceptions près, comme Georges Lerminier, Morvan Lebesque, Robert Abirached un peu plus tard, ou Renée Saurel. L'ignorance professionnelle était telle que l'article que j'ai écrit dans **Théâtre populaire** en 1956 ou 1957, qui était la revue de Roland Barthes et Bernard Dort, a été finalement le premier témoignage sur la décentralisation. Il venait de l'intérieur de la décentralisation. Ce

⁷ «Un homme nous a quittés comme rarement l'on part, lorsqu'on est quelqu'un, et quelqu'un du monde du théâtre de surcroît. C'est de Michel Saint-Denis que je veux parler. L'ancien directeur du CDE vient de quitter l'Alsace sans bruit, sans cérémonie avec une discrétion toute dans la manière d'un homme dont l'horreur du battage mondain et publicitaire n'avait d'égale qu'un amour rigoureux de son métier» a-t-il écrit cependant dans les Dernières Nouvelles d'Alsace du 9-1-1958 sous sa signature habituelle de Jean Guinand. «Un homme nous a quittés comme rarement l'on part, lorsqu'on est quelqu'un, et quelqu'un du monde du théâtre de surcroît. C'est de Michel Saint-Denis que je veux parler. L'ancien directeur du CDE vient de quitter l'Alsace sans bruit, sans cérémonie avec une discrétion toute dans la manière d'un homme dont l'horreur du battage mondain et publicitaire n'avait d'égale qu'un amour rigoureux de son métier» a-t-il écrit cependant dans les Dernières Nouvelles d'Alsace du 9-1-1958 sous sa signature habituelle de Jean Guinand.

qui montre à quel point elle était isolée et à quel point le système de relations publiques et de rapports avec la presse était mauvais.

En dehors des difficultés avec l'Etat, il y avait aussi des difficultés avec les villes, parce qu'on était encore très près de la guerre, surtout dans l'Est où il y a eu beaucoup de destructions, et les priorités des municipalités n'étaient évidemment pas le théâtre. Il y avait des hôpitaux à reconstruire, des écoles à reconstruire, des bâtiments à remettre à flot, toute une voirie à refaire. Le théâtre venait après.

Ce n'était pas tout à fait vrai pour l'Alsace, c'était beaucoup plus vrai pour la Lorraine et pour la Franche-Comté (qui appartenait aussi au territoire de la Comédie de l'Est).

Michel Saint-Denis avait trois priorités : bâtir un théâtre, une troupe et un public. Il ouvre la première saison avec un Shakespeare, **Le songe d'une nuit d'été**, décoré par Abd'el Kader Farrah, un décorateur algérien qui l'accompagnera pendant toute la seconde partie de sa carrière, **On ne badine pas avec l'amour**, **Tessa** de Giraudoux, **Le Misanthrope**, monté par un jeune metteur en scène qui n'a pas fait la carrière qu'il aurait dû faire, qui était un garçon de beaucoup de talent, qui s'appelait Daniel Leveugle, **Une femme qu'à le cœur trop petit** de Crommelynck et **La mouette** de Tchekhov, traduite et mise en scène par Suria Magito. Ce sera le premier spectacle que je verrai de cette équipe. Elle était constituée de comédiens comme Jacques Seiler, comme Malka Ribovska, comme Delphine Seyrig, comme Danielle Condamin, comme Annie Cariel, comme Pascale de Boysson, comme Michel Bernardy, comme Alain Mac Moy et comme Antoine Vitez, qui a fait ses débuts ici et qui a fait disparaître de sa biographie officielle les deux premiers spectacles de sa carrière, chose surprenante tout de même.

En fait, l'Ecole sera la vraie troupe de Michel Saint-Denis et il y aura une espèce d'antagonisme entre les comédiens professionnels qui n'étaient pas tout à fait l'outil qu'il souhaitait et cette Ecole qui était son espoir, mais qu'il ne pourra pas utiliser parce qu'il partira quand les premiers groupes seront en mesure d'être sur scène. Cet antagonisme latent avec les comédiens, qui sentaient très bien que l'Ecole était l'espoir mais qu'eux n'étaient pas l'espoir, n'étaient qu'un pis-aller, rendra l'intérieur de la maison un peu difficile, un peu compliqué.

La deuxième priorité était de bâtir une école. Le premier groupe a été recruté en 1953, a travaillé à Colmar, et il est venu à Strasbourg en 1954. Ce sera le sujet du mois de mars : développement de l'école, celle de Strasbourg, les Tréteaux et les écoles anglaises et américaines après. Puis bâtir un théâtre, donc le bâtiment dans lequel nous nous trouvons. Ce bâtiment de la place de la République était l'ancien Landtag, c'est à dire sauf erreur et sous contrôle des Alsaciens de souche, c'était le parlement régional élu dans le régime de 1870 à 1914.

René Fugler: C'est bien cela⁸

Baptiste-Marrey: En 1918, la démocratie française revenant, supprime donc l'instance régionale. Ce bâtiment devient le conservatoire qui sera dirigé après la guerre par Fritz Munch, le frère de Charles Munch, dont une partie de la famille mourra pendant la guerre sous les bombardements qui ont détruit une partie du bâtiment. Il s'agissait de le reconstruire, d'y aménager le théâtre, les locaux pour l'école et les ateliers capables de travailler pour l'école et pour la troupe. Cela n'a l'air de rien aujourd'hui, c'est devenu commun; à l'époque, cet équipement n'existait pas en France, et même la Comédie-Française jusqu'à ce jour n'a pas de salle de répétition. Il y était prévu une salle de répétition, qui paraît petite maintenant, au-dessus du théâtre. Michel, pour construire cet ensemble fait appel de nouveau à Pierre Sonrel, qui fait appel à Camille Demangeat.

Camille Demangeat est un Vosgien qui a travaillé à l'Athénée, qui a fait toutes ses classes avec Louis Juvet avant la guerre, qui a fait la tournée d'Amérique du Sud pendant la guerre avec Louis Juvet et qui ensuite a travaillé avec Vilar et a réalisé ses fameux premiers dispositifs pour **Richard II, le Prince de Hombourg**; les dispositifs de la Cour d'honneur d'Avignon, **Le Nucléa** de Pichette, avec Calder, c'est aussi une réalisation de Demangeat. C'est lui qui va concevoir et dessiner la machinerie du théâtre de Comédie, et c'est la tradition de Juvet qui avait un théâtre à l'italienne à l'Athénée. Il va y avoir une espèce de compromis entre ce que demande Michel Saint-Denis et ce que demande Sonrel, entre un théâtre qui sort de la boîte à illusions à l'italienne et qui s'approche de quelque chose d'élisabéthain (avec une sorte d'éperon qui entre dans le public, qui est l'avancée du

⁸ Le Parlement d'Alsace-Lorraine, le Landtag, a été élu en octobre 1911 il s'est réuni dans le bâtiment de la place de la République, qui était la place de l'Empereur, à partir de décembre. Il y succédait à la Délégation d'Alsace-Lorraine (Landessausschuss) pour qui ce «palais» avait été construit entre 1888 et 1892, (NDE)

proscenium), et la technique à l'italienne de Demangeat qui construit deux étages de dessous et des chariots qui sauf erreur de ma part, parce que je n'ai pas pu voir tous les spectacles depuis mon départ de Strasbourg, n'ont jamais été utilisés. De la même manière, le rideau de fer est bombé et épouse le proscénium, ce qui permet d'équiper, sans qu'il y ait de difficultés avec la commission de sécurité, aussi bien des projecteurs tout à fait à la face que d'avoir des éléments de décor jusqu'au bord des spectateurs.

Ce chantier a été long et difficile. C'était un chantier municipal, géré par la ville et par un homme, l'architecte municipal de l'époque, qui s'appelait Robert Will (le directeur de scène de Saint-Denis s'appelait Marcel Bever). Ce fut le premier théâtre construit en France après la guerre et pratiquement, à part quelques salles des fêtes qui ont été construites en 1936, comme ce qui est devenu le Théâtre de la Cité à Villeurbanne ou la Maison de la Culture de Bourges, il doit être le premier vrai théâtre construit hors de Paris depuis la guerre de 1914.

Ce qui veut dire aussi que personne ne savait plus construire un théâtre. Il n'y avait plus d'entreprises pour faire un gril, pour faire un rideau de fer : il n'y avait plus de corps de métier.

Pour accélérer le processus du passage de Colmar à Strasbourg, toute l'équipe est venue s'installer en 1954 dans l'aile qui borde l'avenue de la Liberté (qui s'appelle maintenant Schoelcher). On a campé avec un hiver très froid en 1956. Moi, J'ai vécu trois ans dans une douche, sur le côté, là, et l'Ecole comme elle pouvait, ...

En somme, un peu comme le théâtre mobile de Grenoble qui obéit à une autre esthétique, c'est un outil théâtral qu précède un théâtre qui n'a jamais existé. C'est-à-dire que le répertoire ou les mises en scène qui devaient être induites par cet outil n'ont pas été créés. En fait cette salle a été utilisée comme un théâtre traditionnel, et quand il y a eu des metteurs en scène qui ont fait des mises en scène non traditionnelles, ils les ont faites en-dehors de ce théâtre. Il reste à mon avis un des théâtres français de sa catégorie les mieux proportionnés dont l'acoustique est excellente et qui a un remarquable rapport scène-salle.

Le Théâtre de Comédie a été ouvert le 1er octobre 1957 avec une cérémonie à 11 H du matin. M. Bour, chef d'orchestre, a dirigé l'orchestre municipal avec **Les soupers du Roy** de Delalande et **Béatrice et Bénédict** de Berlioz. Je me perds en conjectures sur le choix de ce répertoire avant le discours de M. Bordeneuve, qui était secrétaire d'Etat aux Arts et Lettres

(c'était le titre officiel). Pour la petite histoire, M. Bordeneuve était conseiller général de Marmande. Il y a eu beaucoup de difficultés à lui faire choisir l'inauguration du théâtre plutôt que celle de la tomate à Marmande. Gignoux a été obligé de dire que si M. Bordeneuve ne venait pas, il inviterait le ministre de l'agriculture à ouvrir le théâtre de Comédie. Finalement M. Bordeneuve est venu. Et comme nous étions sous la Troisième République, et que les gouvernements changeaient souvent, le 30 septembre, le gouvernement a été mis en minorité.

Quand M. Bordeneuve a inauguré, le 1er octobre, il n'était plus ministre. Il était démissionnaire. Il a fait le voyage en avion, ce qui à l'époque était rarissime, et il est reparti sans voir le spectacle, pour savoir s'il appartiendrait à la combinaison ministérielle suivante. Le spectacle d'ouverture était donc **le Hamlet** de Shakespeare, mis en scène et joué par Hubert Gignoux.

Je voudrais vous lire un texte de Sonrel -parce qu'il n'est plus connu -sur le théâtre. Je trouve que c'est un beau texte qui dit ce que voulait être ce théâtre.

« Dans l'alchimie du théâtre, la salle est une base majeure. Que le contact s'établisse ou non entre la réalité des spectateurs et l'univers irréel des acteurs, la salle n'y est pas étrangère. Elle catalyse les émotions, les accumule, les répand en ondes, en cercles, par plaques. Bien plus, elle en permet l'éclosion ou en stérilise les germes. Elle fait battre plus vite les cœurs des spectateurs ou les glaces. Les décorations ou les lumières ne valent que par ce qu'elles apportent à la représentation ou l'annoncent. Une salle, c'est avant tout un instrument, qui tient sa partie dans la célébration dramatique. Chacune a sa personnalité. Elle est grandiose, intime, sévère, molle, lente sèche, caressante ou vibrante. Elle accentue ou détruit les oeuvres en harmonie ou désaccordées avec elle. Elle se manifeste par ses ors ou son acoustique. Jamais neutre, elle est toujours présente. Voici un nouveau théâtre. Que sera-t-il ? En le construisant, nous avons voulu par ses volumes essentiels renouer avec les principes des premières salles du XVIIIe français, courtoisie de la société, clarté, unité. Quant aux dispositifs scéniques, à notre époque d'inquiétudes et de recherches, nous les avons conçus pour donner aux dramaturges les moyens d'expression les plus libres. Et pour cela affirmer seulement les constantes architecturales qui réapparaissent à chaque grande étape du théâtre : places de jeu hiérarchisées et diversifiées, entrées abstraites, cage aux illusions et boîte trompe-

l'œil, passage de la salle à la scène subtil et essentiel. Au centre, le plateau, lieu magique et sacré, à la fois écrin, socle et tremplin pour l'acteur. Au total, tout un agencement souple et articulé fait pour le porter, cet être à la fois humain et surnaturel vers qui tout doit aboutir, puisque c'est de lui que tout repart et qu'il est la cause et la fin de l'édifice entier. Ce théâtre sera-t-il ce que nous avons voulu ? Dans la demi-obscureté de la représentation, il va naître ».⁹

Je crois qu'on peut s'arrêter là-dessus. C'est un beau texte je trouve, avant d'écouter soit des questions, soit d'autres témoignages, soit éventuellement des contradictions.

René Fugler: Pourriez vous dire en deux mots ce qu'est devenu Michel Saint-Denis après son départ de Strasbourg ?

Baptiste-Marrey: On y reviendra. Michel Saint-Denis a abandonné le Centre Dramatique de l'Est pour des raisons de santé. Il avait déjà eu des attaques et il a eu une petite attaque au printemps 1957. Il a jugé qu'il n'était plus en état physique (c'était un homme relativement âgé puisqu'il était né en 1897) de mettre en route ce théâtre, d'avoir la responsabilité de trois années d'école au moment où elle disposait de la totalité des locaux. Il a fait savoir au ministère qu'il arrêta à ce moment là. Le secrétariat d'Etat (parce que ça ne devait pas être un ministère encore à cette époque) a nommé Hubert Gignoux qui dirigeait le Centre Dramatique de l'Ouest à Rennes. D'ailleurs le Hamlet qui avait été créé ici est une reprise, avec des modifications de distribution, du Hamlet monté au début de la saison précédente par Hubert Gignoux.

Michel est reparti à Londres, après être resté un certain temps à Paris. En tout cas, il a été inspecteur général des spectacles avec Jean Rouvet au moment où Basiani était directeur des Arts et Lettres, en 1958, avec le ministre Malraux. D'ailleurs une des traces de Michel Saint-Denis dans l'administration française, c'est qu'il y a un arrêt du Conseil d'Etat, qui s'appelle arrêt Michel Saint-Denis, selon lequel un inspecteur général n'a pas droit à une retraite de fonctionnaire... Michel Saint-Denis est rentré à Londres après qu'il eut compris que le grand centre de formation auquel il rêvait, parallèle au Centre National de Diffusion Culturelle de Jean Rouvet, ne verrait jamais le jour. Il aurait dû s'installer à Compiègne et utiliser le fameux Théâtre Impérial qui n'a été restauré que trente cinq ans plus tard. A Londres, Michel a été codirecteur avec Peter Hall de la «Royal Shakespeare Company». Il a

⁹ Publié dans La vie du CDE, numéro spécial du 10ème anniversaire (octobre 1957).

monté un Tchekhov, La Cerisaie, avec Farrah (Pierre Lefèvre : admirable), et puis à partir de là, il a travaillé au Canada et aux Etats-Unis où il a fondé l'école bilingue de Montréal où il y a une section anglaise et une section française, et l'école Juilliard au Lincoln Centre à New York.

C'est un point que je n'ai pas encore abordé, mais dont on reparlera, que son rayonnement sur le théâtre anglo-saxon fait que le nombre d'hommes de théâtre anglais, américains, australiens, canadiens, qui venaient le voir à Strasbourg était considérable. Même M. Rockefeller est venu visiter cette maison - cette main a serré la main de M. Rockefeller - avant de construire le Lincoln Centre, pour voir comment fonctionnait une école avec une salle de spectacle.

Michel Saint-Denis a eu une nouvelle attaque plus forte en 1966 et 1967, et il restera un homme diminué jusqu'en 1971 où il est mort. Il y a eu, une cérémonie importante à la cathédrale Saint-Paul à Londres, avec tous les gens de théâtre anglais ; en face il y a eu dix lignes dans «Le Monde», et puis personne n'a plus parlé de Michel - jusqu'au récent colloque de Bourges, et jusqu'à ce soir.

René Fugler: Pierre enseigne toujours à cette école de Montréal, à celle de New York aussi.

Pierre Lefèvre: C'était un des aspects extraordinaires de Saint-Denis. Il était capable de faire des tas de choses en même temps. Par exemple, quand il est parti d'ici en 1957, il avait déjà entrepris des pourparlers pour fonder l'école de Montréal, c'est-à-dire : choix des personnes qui pourraient enseigner dans les différentes disciplines, nécessité d'une salle aménagée de telle et telle façon, etc... Il avait aussi entamé avec John, dit Rockefeller the 3rd, qui est venu ici, des pourparlers pour être consultant pour l'ensemble du Lincoln Center, cet extraordinaire rassemblement de lieux culturels. En particulier pour l'école, mais aussi pour le Métropolitain Opera de New York, le New York Philharmonic Orchestra et le New York City Ballet. Il était consulté comme un expert sur le nombre de salles qu'il faudrait. S'il fallait des douches, s'il fallait ceci ou cela.

Il était capable de s'occuper de tous les détails d'une entreprise. Il nous a souvent embêtés en disant : mais la salle n'est pas propre, ou pourquoi on laisse des choses dans cette salle, etc... Il s'occupait du détail tout le temps, tout le temps. Pendant sa maladie, il a fondé l'école du Canada. Après avoir été malade en 1960, il a fondé au Royal Shakespeare (il ne s'est

pas contenté d'aller toucher un salaire et d'être codirecteur), un actor's studio avec dix jeunes comédiens qui étaient des apprentis. Les comédiens qui ne jouaient pas dans les spectacles du moment allaient se joindre à cet atelier et ils faisaient des recherches avec des masques, des combats réglés, du travail choral : des travaux extraordinaires. Michel avait fondé là une unité de recherche théâtrale. Quant à Juilliard, il n'a jamais vu le bâtiment fini parce qu'il est mort avant qu'il ne soit ouvert. Mais là aussi il a préparé un outil extraordinaire pour une école d'art dramatique.

Est-ce qu'il y a des questions ?