

Jacques Copeau dénonçait “la grimace” de l’acteur professionnel : “Les secrets du jeu sont perdus — il faut les retrouver.” Michel Saint-Denis, son neveu et longtemps son bras droit, décrit l’une des tentatives les plus radicales de l’histoire du théâtre pour une régénération de l’acteur.

FORMATION DU JEUNE ACTEUR

NOTHING IN THE
HANDS NOR IN
THE POCKETS

Michel Saint-Denis

RIEN DANS LES MAINS, RIEN DANS LES POCHES

Why does the theatre world take so much more interest today than it did forty years ago in the training of actors and more particularly in the schools of dramatic art which extend their teaching to all types of artists, technicians and craftsmen concerned with the stage?

Because all of us, in the public as well as in the profession, have become aware of the results obtained by such men as Stanislavski, Reinhardt and Copeau, all of whom found it imperative to graft a school on to their revolutionary enterprises: for while the difficulties of day to day production tended to exhaust the reformer’s capacities and at first even obscured or betrayed his newest ideas, research went forward among his students and the future was prepared by the fervour of a wisely guided rising generation.

Thus, alongside such official institutions as the Conservatoire National in Paris or the Royal Academy in London, whose business is to hand down national traditions from one generation to another, various combat groups grew up concerned with promoting some particular movement. Their existence was in general ephemeral, except in countries like Russia where the revolution came to power; Stanislavski’s school became an institution and propagated his « system » all over the world.

We fight shy of systems, and no doubt Stanislavski was against his will systematized far too much. Neither Copeau nor Dullin ever would or could codify their teaching — which none the less spread all over Western Europe. The Academy of Dramatic Art in Rome, founded and directed by Silvio d’Amico, is an official institution based on the spirit and methods of the Vieux Colombier. In England, the London Theatre Studio (1935-1939) and later the Old Vic School (1946-1953) made a similar contribution to the contemporary English drama. Moreover a certain kinship exists between Laurence Olivier, Michael Redgrave and Alec Guinness trained at the Old Vic, Jean-Louis Barrault and Jean Vilar trained by Dullin, Grassi and Strehler from the Piccolo Theatre in Milan, Costa from the Rome and many others in Europe, America, the Commonwealth and even distant China — a kinship for which the schools are largely responsible.

The profound and widespread influence exerted by these training centres lay first of all in the fact that their teachings were daily illustrated by concrete productions of high quality. In the second place, the young people who crowded into them

Pourquoi le monde du théâtre s’intéresse-t-il aujourd’hui, beaucoup plus qu’il y a quarante ans, à la formation de l’acteur et plus particulièrement aux écoles d’art dramatique qui étendent leur enseignement à tous les artistes, techniciens et artisans de la scène?

C’est que chacun, dans le public comme au sein de la profession, a pu constater l’importance des résultats obtenus par des hommes comme Stanislavski, Reinhardt ou Copeau, qui ont tous éprouvé le besoin de greffer au flanc de leurs entreprises révolutionnaires des écoles : tandis que l’exploitation quotidienne épuisait les forces du réformateur et souvent, surtout au début, obscurcissait ou contredisait ses conceptions les plus neuves, les recherches se poursuivaient parmi les élèves et, dans la ferveur d’une jeunesse bien orientée, l’avenir se préparait.

C’est ainsi qu’à côté des institutions officielles, Conservatoire National à Paris, Royal Academy à Londres, dont la charge est de transmettre de génération en génération la tradition nationale, se créaient des organismes de combat, destinés à soutenir un mouvement particulier. Ces organismes connurent, en général, une existence éphémère, sauf dans les pays où la révolution prit le pouvoir en mains, comme en Russie : l’école de Stanislavski y est devenue une institution, qui a répandu dans le monde entier le « système » qui porte le nom du maître.

Nous nous méfions des « systèmes » et sans doute, à son corps défendant, Stanislavski a-t-il été « systématisé » à l’excès. Copeau — pas plus que Dullin — n’a pu ou voulu codifier son enseignement ; et cependant celui-ci a rayonné dans toute l’Europe de l’Ouest. L’Académie d’art dramatique de Rome, fondée et dirigée par Silvio d’Amico, est une institution officielle qui se réclame de l’esprit et des méthodes du Vieux-Colombier. En Angleterre, le London Theatre Studio (1935-1939), puis l’École du Old Vic (1946-1953) ont apporté au développement du théâtre anglais moderne une contribution de même nature : si bien qu’entre Laurence Olivier, Michaël Redgrave, Alec Guinness, issus du Old Vic, Jean-Louis Barrault et Jean Vilar, issus de Dullin, Grassi et Strehler du Piccolo de Milan, Costa du Piccolo de Rome et bien d’autres en Europe, en Amérique, dans les dominions britanniques et jusqu’en Chine, il existe une parenté que les écoles ont grandement contribué à créer.

Il est certain que, si les lieux de formation dont je parle ont exercé une influence aussi profonde et aussi large, c’est d’abord parce que l’enseignement donné y était quotidiennement illustré par des réalisations concrètes de qualité supérieure ; c’est aussi que les jeunes gens qui s’y pressaient y entraient en contact à la fois avec un monde dramatique nouveau et avec un homme de talent ou de génie, voué jusqu’à l’héroïsme à l’accomplissement de son œuvre. Cette dévotion à un idéal artistique, supérieur à celui qui le représentait, mais incarné par lui, créait chez des jeunes gens l’ouverture d’esprit et la confiance, donc l’adhésion, indispensables au succès d’un enseignement non conformiste. A la vérité, à l’origine, si le maître portait en lui le pressentiment du monde dramatique à découvrir, la découverte devenait aussitôt l’objet du travail commun du maître et de ses élèves. Il n’y avait ni doctrine, ni méthodes préétablies : l’expérience y pourvoirait, mais pour le moment, il ne pou-

were brought in contact with a new dramatic world and with a man of talent and genius heroically dedicated to the accomplishment of his work. This devotion to an artistic ideal, set above its humble representative and yet incarnated by him, created among the students an openness of mind, a spirit of trust and adhesion, essential to all unconventional tuition. In reality, though it was the master who apprehended new dramatic worlds to be discovered, their discovery became the common task of master and students. There were no doctrines or preestablished methods: experience would furnish these in time, but to begin with all was invention, discovery and consequently liberty with its close corollary discipline.

Jacques Copeau et Michel Saint-Denis. Ph. X.



I believe I am right in saying that these were the initial steps of the first school at the Vieux Colombier. It did not tend to produce performers. Its first aim being to stimulate creation, and in the absence of new authors in inviting a group of young actor apprentices to return to the original sources of drama in order to discover the secrets of authentic and untrammelled dramatic creation. Of course reform was later extended to interpretation, but it could not begin there.

Copeau's first objective was to react against the style of acting current at that time and to fight against routine in all quarters; in the domain of naturalism where a drabness, in keeping with the « slice of life » ideal, cramped the actor's means and killed both the poet's imagination and the finest « conventions » of the theatre; and in the domain of official teaching, where the bombast and artificiality of a lingering romanticism still weighed down interpretation of the classics and maintained a sterile « convention » on the stage by the transmission of defunct traditions.

Copeau denounced the « grimaces » of the professional actor. Of the average experienced actors in his company he would say : « When I start rehearsing I know beforehand what they will give me. I can tell just how they will walk and what gestures they will make. I can hear them before they begin ». And again : « They aren't alive; they don't invent anything; they rehash from receipts handed out by their elocution teachers ». And he would add : « The secrets of acting are lost and must be found again. » How was this to be done? He himself delighted in watching Charly Chaplin and the Fratellini.

Taking as the great models which he kept constantly before him Shakespeare and the Elizabethans, Molière and the Commedia dell'Arte, Greek drama with its chorus, and in a scarcely accessible

vait s'agir que d'invention, de découverte, donc de liberté et de son corollaire immédiat : la discipline.

Je crois bien ne pas me tromper en disant que telle fut la première démarche de la première école du Vieux-Colombier ; elle ne tendait pas à former des interprètes ; elle visait en premier lieu à susciter des créateurs ; à défaut d'auteurs nouveaux, elle invitait un groupe de jeunes apprentis comédiens à repartir des origines pour retrouver les secrets d'une création dramatique dépouillée et authentique. Certes, plus tard, la réforme devrait atteindre l'interprétation, mais il lui était impossible de commencer par là.

Il s'agissait d'abord pour Copeau de réagir contre le style de jeu prédominant à l'époque, de lutter contre la routine dans tous les domaines : celle du naturalisme, dont la sobriété, à l'échelle de « la tranche de vie », rétrécissait les moyens de l'acteur, tuait à la fois l'imagination du poète et les meilleures « conventions » de la scène ; celle de l'enseignement officiel, encore teinté de romantisme, dont l'enflure et l'artifice alourdissaient l'interprétation des classiques et maintenaient sur le théâtre, par la transmission de traditions mortes, une « convention » stérile.

Copeau dénonçait « la grimace » de l'acteur professionnel. Il disait, parlant de la moyenne des acteurs expérimentés de sa troupe : « Quand je commence à répéter, je sais d'avance ce qu'ils vont me donner. Je les vois d'avance agir et marcher ; je les entends d'avance... » Il disait encore : « Ils ne vivent pas ; ils n'inventent pas ; ils rabâchent, selon certaines recettes qu'ils tiennent de leurs professeurs de diction. » Il ajoutait : « Les secrets du jeu sont perdus – il faut les retrouver. » Comment faire ? Et il se plaisait à visiter les Fratellini ou à fréquenter Chaplin.

Ayant pour grands modèles, dressés constamment devant lui, Shakespeare et les Elisabethains, Molière et la Commedia dell'Arte, le théâtre grec et son chœur, et dans le fond du tableau, à une place quasi inaccessible, Racine et le Nô japonais, Copeau commença par éloigner ses élèves de la pratique trop fréquente des textes dramatiques les plus beaux, mais momentanément éculés par la routine. Il les mit au contact des chefs-d'œuvre dont il se nourrissait par des lectures qu'il faisait lui-même, par des causeries où progressivement se dévoilait son rêve et s'exprimait sa volonté. Enfin il fournit à sa poignée de jeunes gens choisis le bagage imaginaire qui devait peu à peu vivifier leur invention scénique. A cette culture des esprits, il joignit aussitôt un entraînement du corps, conçu pour libérer et pour détendre – pour discipliner aussi – comme pouvait contribuer à le faire la pratique mesurée de l'acrobatie, sur la piste du cirque Médrano. Et bientôt, en costume de gymnastique ou de sport – rien dans les mains, rien dans les poches – le travail d'improvisation commença, dans le silence. On l'appela d'un vieux nom, qui avait déjà fait fortune et qui devait, à partir de là, connaître une nouvelle popularité : la mimique. Les élèves, en effet, mimaient des actions dramatiques très simples ; au début, par exemple : un groupe de laveuses, au lavoir du village, mêlant le travail individuel au bruit des conversations et des potins échangés ; il s'agissait de rendre, pour le spectateur, l'action physique, parfaitement claire, ainsi que l'humeur de la scène. Le texte était remplacé par des « grummelots » qui donnaient – je dis : *donnaient* – la musique du sens. Les personnages n'étaient qu'indiqués : on reconnaissait la grosse, la revêche, ou la libertine, sans plus – aucun pittoresque. La valeur dramatique du jeu tenait à une observation détaillée de la réalité transposée pour le théâtre, au contenu humain, à la continuité et à la variété, mais le tout avait un air de légèreté détachée, objective. Plus tard, à mesure que la science du groupe s'affirmait, les sujets devinrent beaucoup plus ambitieux : la paix, la guerre et l'exode, la réalité et le rêve, les animaux ou les êtres surnaturels y défilaient dans un monde d'où la pesanteur ou les empêchements du corps humain semblaient avoir disparu.

Tel fut le point de départ : la création d'un climat poétique et dramatique, une culture issue de ce climat, un entraînement physique très poussé et conditionné par le but à atteindre, un développement de l'observation humaine destinée à nourrir de réalité la transposition dramatique, une concentration individuelle équilibrée entre la force du sentiment intérieur qui crée la conviction et le contrôle de ce sentiment, qui amène avec lui la détente, la maîtrise et la communication entre les acteurs.

Ce processus de recherche, de retour aux sources, cet assainissement de la base de départ, aboutirent à la formation d'un groupe d'acteurs-créateurs, fatalement

position in the background, Racine and the Nô plays of Japan, Copeau began by drawing his pupils away from a too assiduous study of the finest texts which were temporarily threadbare from routine. He acquainted them with the masterpieces from which he himself derived nourishment by reading them aloud, and by talks in the course of which his dreams would be unfolded and his will made clear. Finally he furnished this handful of picked young men with the imaginative baggage which was by degrees to fire their dramatic invention. This cultivation of their minds was associated with physical training calculated to limber and liberate them and to discipline them too, in such a way as mild acrobatics in the Medrano circus ring was capable of doing. Soon, in sports or gym kit — with nothing in their hands or their pockets — the work of improvisation began in silence. It was called by an old name which had long ago known its heyday but was to enjoy renewed popularity, that of mime. The students in fact mimed the simplest forms of dramatic action. At first, for example, a group of washerwomen at the village wash house would mingle their private work with an exchange of chatter and gossip; the point was to make the physical action and the humour of the scene perfectly clear to the spectator. The text was replaced by « grummelots » which gave — I really mean GAVE — the music of the meaning. The characters were merely indicated; one could recognize the fat woman, the trollop and the shrew, but that was all — there was no pictorial element whatever. The dramatic value of the acting lay in the detailed observation of reality transposed into theatrical terms, in the human content and the variety and continuity of the rhythm; but the whole thing wore a look of airy, objective detachment. Later, as the skill of the company increased subjects became far more ambitious: peace, war, exodus, dreams and reality, animals and supernatural beings filed past in a world from which human impediment and the law of gravity seemed to be absent.

Such was the point of departure: the creation of a poetic and dramatic climate, an advanced physical training conditioned to the end in view, a development of human observation destined to nourish the reality of the dramatic transposition, a personal concentration balanced between inner feeling, which carries conviction, and control of that feeling which brings with it ease, mastery and communication with the other actors.

The process of research, of returning to first sources, this purging of the point of departure, led to the formation of a group of actor-creators fatally specialized and avidly directed towards a particular sort of repertoire — which had to be either discovered or invented.

Copeau had written in 1913 « For the new work, give us bare boards ». It was out of this rudimentary nakedness and on these bare boards, inhabited only by the actor-creator athirst for interior truth and equipped with a quasi-scientific physical technique that the experiments of Etienne Decroux were first born and unfolded, and later Barrault's first efforts and the productions of the Compagnie des Quinze with André Obey, and Léon Chancelrel's « Comédiens-Routiers » with Maurice Jacquemont, the Grenier-Hussenots, Hubert Gignoux and how many other artists of the theatre and cabaret and even the circus and music hall. From that inspiration there sprang beyond the shows of Dullin and Jouvet. Barrault's production of *Christophe Colomb* and Vilar's creations in Avignon and Paris,

spécialisés, dont l'avidité se tourna vers un répertoire particulier — qu'il fallut découvrir ou inventer.

Copeau avait écrit en 1913 : « Pour l'œuvre nouvelle, qu'on nous donne un tréteau nu. » C'est de cette nudité élémentaire, c'est sur ce tréteau, habité par l'acteur-créateur, assoiffé de vérité intérieure, pourvu d'une technique physique quasi scientifique, que sont nées et sorties les recherches d'Étienne Decroux, puis les premiers essais de Barrault, les réalisations de la « Compagnie des Quinze » avec André Obey, les « Comédiens-Routiers » de Léon Chancelrel avec Maurice Jacquemont, les Grenier-Hussenot, Hubert Gignoux et tant d'autres, au théâtre, au cabaret, voire au cirque et au music-hall. C'est de cette inspiration-là que viennent — au-delà des spectacles de Jouvet et de Dullin — la mise en scène du *Christophe Colomb* de Claudel par Barrault ou celles de Jean Vilar à Avignon et à Paris, qu'il s'agisse du *Cid*, du *Prince de Hombourg*, de *L'Avare* ou de *Don Juan*.

Les efforts conjugués de la troupe et de l'école du Vieux-Colombier ont réussi, dès 1913, à relancer le théâtre français sur le chemin de la création poétique moderne et de l'interprétation originale des œuvres du passé.

Pendant ses années de retraite, devant l'étendue de ses conquêtes, dont il n'était conscient que pour déplorer certaines d'entre elles, Copeau disait : « Dans mon école, je n'ai pas cherché à former des interprètes, des individus. Il y avait tout à faire. Je me suis efforcé de retrouver les règles du jeu d'ensemble. J'ai voulu, en réalité, constituer un chœur et le doter des moyens d'expression indispensables. »

L'histoire détaillée de cette école, dont les secrets appartiennent avant tout à Suzanne Bing et à Marie-Hélène Dasté, doit être écrite. Nous en possédons les documents : ne laissons pas s'évaporer les souvenirs vivants.

Savonarole de Rino Alessi sur la place de la Seigneurie, Mai Florentin 1935.
Mise en scène de Copeau, dispositif scénique d'André Barsacq. Ph. BN.



no matter whether we consider *Le Cid* or *The Prince of Hombourg*, *L'Avare* or *Don Juan*.

The conjugated efforts of the company and the school of the Vieux-Colombier succeeded by 1913 in relaunching the French theatre on the path of modern poetic creation and original interpretation of the works of the past.

During the years of his retirement, confronted

with the whole extent of his conquests, of which he was only conscious in order to deplore certain amongst them. Copeau used to say : « In my school I did not attempt to form actors or individuals. There was everything to do, I tried to rediscover the rules of ensemble playing. In reality I wanted to constitute a chorus and to endow it with the necessary means of expression. »

Ce texte a sans doute été écrit en 1957 pour l'ouverture de l'École du Centre dramatique de l'Est, aujourd'hui Théâtre National de Strasbourg.