

**Michel Saint-Denis : le travail avec les masques et la création de personnages**  
**De l'Ecole du Vieux-Colombier à la Compagnie des Quinze\***

Michel Saint-Denis a dédié une grande partie de sa carrière – et également de sa vie – à la formation de l'acteur (1).

Son ouvrage *Training for the Theatre* (2), qui rassemble une série d'articles et de conférences réalisées entre la fin des années cinquante et le début des années soixante, constitue une « somme » de sa pédagogie « acteuriale » une sorte de testament, à l'usage des élèves, constellé de références autobiographiques. Dans ce texte, qui peut facilement être considéré comme un manuel, Saint-Denis accorde une remarquable importance au travail expérimental avec les masques et aux improvisations avec les personnages : « L'idée d'utiliser l'improvisation comique avec des personnages – avec et sans masques/déguisements – comme une partie intégrante du *training* de l'acteur, me vint en 1924 »(3) écrit-il dans un des principaux chapitres . Ce « me vint » suggère une certaine originalité méthodologique , car il exclut – inconsciemment ou délibérément – un processus de création et d'apprentissage qui a eu un impact immense sur la genèse de la pédagogie de l'acteur par Saint-Denis. D'où provient exactement cette « idée » qui est la base des pratiques pédagogiques développées par Saint-Denis ? Qu'y a-t-il à l'origine de la méthode transmise aux élèves qui ont fréquenté les écoles qu'il a fondées entre la fin des années trente et la fin des années soixante, aujourd'hui encore utilisée pour former les nouvelles générations d'acteurs ?

L'utilisation des masques à l'Ecole du Vieux-Colombier (1920-1924)

L'identité théâtrale de Saint-Denis (4), neveu de Jacques Copeau, plonge ses racines dans le Vieux-Colombier. Peu après ses vingt ans, entre fin 1919 et début 1920, il commence sa collaboration avec le « Patron » en qualité d'assistant factotum, secrétaire général et administratif. Rapidement, la présence active de Saint-Denis s'étend du bureau du théâtre à l'organisation des spectacles ; en effet, surtout après le départ de Louis

Jouvet, il commence à suivre les répétitions de la compagnie comme assistant à la régie et directeur de scène (5),

Décrivant ses premières années comme « bras droit » de Copeau, Saint-Denis écrit :

« Je rejoignis Copeau en 1920 et pendant les quatre années suivantes je passai toutes mes journées et mes nuits au Théâtre du Vieux-Colombier. (.....) De temps en temps, je jouais dans les spectacles, et allais régulièrement à l'école de Copeau, aux fins de suivre les cours d'un petit groupe d'acteurs de mon âge. Leurs exercices, de nature expérimentale, éveillaient ma curiosité (6).

Alors, bien que les charges d'organisation et d'administration l'empêchent de fréquenter assidûment l'Ecole du Vieux-Colombier, inaugurée en novembre 1921, Saint-Denis réussit à assister à chaque leçon et à suivre le travail des élèves-acteurs, comme le démontrent les notes de Marie-Madeleine Gautier, qui en signale la participation active dans la transcription de nombreux exercices (7),

Saint-Denis fait preuve, en de maintes occasions, d'une connaissance approfondie de la structure de l'Ecole(8) et d'en avoir assimilé l'objectif de réformer le métier d'acteur. De fait, lors d'un séminaire sur l'hérédité théâtrale de Copeau, au printemps 1959, il la décrit comme « un lieu où réinventer le théâtre »(9) . Aux élèves, une discipline rigoureuse était demandée (10) à seule fin de renouveler les formes de l'expression dramatique : « Copeau utilisait ses jeunes élèves comme des enfants doués avec lesquels, loin de l'influence des acteurs trop normaux de sa Compagnie, il désirait redécouvrir les secrets de l'interprétation et expérimenter les formes nouvelles de l'expression dramatique (11). Saint-Denis, qui comme Copeau, aspirait à faire de l'acteur un artiste créateur et non un exécutant pur et simple, s'attarde longtemps sur l'importance des exercices d'improvisation aux fins d'extirper la tendance au « cabotinage »chez les jeunes talents : « Le but était de permettre à l'acteur d'inventer, de s'engloutir dans cette région la plus profonde de lui-même, d'où l'interprétation peut se manifester de façon anti-naturaliste »(12).

C'est au sein de l'Ecole que le « Patron » – et avec lui tous ses jeunes « disciples » y compris Saint-Denis – commence à étudier l'expression corporelle de l'acteur. Tant et si bien que la danse, le mime, l'improvisation et les masques sont pris comme instruments pédagogiques.

Lors d'une interview du 19 mars 1933, Saint-Denis s'arrête sur les résultats atteints pendant les 10 dernières années grâce au travail effectué avec l'Ecole et qui prendra le nom de *basic mask* (13) : « Le résultat fut immédiat, l'élève trop timide retrouva aussitôt la liberté de ses gestes, il acquit un style grâce à l'expression accentuée qu'il devait donner à tout son corps. Il trouvait immédiatement son propre style »(14). Le travail avec les masques fut un élément constitutif de l'entraînement de l'acteur, un outil destiné à accroître l'expressivité du corps et du contrôle exercé par l'élève sur lui-même, mais également à dissoudre les inhibitions dans le déroulement de la pratique et, en général, dans le comportement sur scène : « L'utilisation des masques, au départ, fut donc pour nous un *mode de travail* » (15).

Un épisode en particulier, que Saint-Denis raconte à plusieurs reprises, permet d'observer le processus de recherche pédagogique conduit par Copeau à l'Ecole du Vieux-Colombier. Le "Patron" avait attribué un exercice basé sur une improvisation mimée à une élève-actrice de dix-neuf ans ; mais celle-ci semblait en difficulté :

« Elle n'était pas en mesure de le faire – elle était trop gênée, timide, alors lui (Copeau) tira de sa poche un mouchoir, et lui dit : « Couvre toi le visage avec ce mouchoir et reprend l'exercice ». C'est comme cela qu'ils réinventèrent le travail de masque (.....). C'est eux qui réalisèrent les masques – pas les masques esthétiques – pas les masques d'inspiration chinoise ou autre – simplement les masques du visage humain. A chaque fois, ils réalisaient les masques de leur propre visage, ou d'un autre d'entre eux, pour voir quel effet cela aurait sur le développement de l'expression du corps (16) » .

Devant la difficulté des problèmes liés à l'expression du corps de l'acteur inexpérimenté, le mouchoir posé sur le visage devient un antidote contre la timidité, le malaise, la tension, l'embarras et l'inhibition. L'emploi du

masque devient un véritable outil pédagogique libérant et augmentant le potentiel d'expression corporelle de l'acteur.

### L'improvisation et le travail avec les masques, avec les Copiaus ,en Bourgogne (1925-1929)

La création de Jean Bourguignon

C'est surtout avec les Copiaus en Bourgogne, que Saint-Denis entre concrètement en contact avec les pratiques pédagogiques et didactiques de Copeau : « Désormais j'étais un membre à part entière de la compagnie et ce fut là (en Bourgogne) que nous continuâmes l'expérimentation avec les différentes modalités de l'improvisation, en arrivant plus tard aux improvisations comiques et avec des personnages, avec et sans masques (17)». C'est là qu'il acquiert les compétences du mime, qu'il apprend à travailler l'improvisation, à créer des masques et à les utiliser dans de petites compositions dramatiques, à écrire pour la scène et à diriger des créations collectives. L'entraînement quotidien des Copiaus, pour arriver à la formation d'un groupe d'acteurs complets et entraînés, est soutenu et oscille entre l'acquisition des compétences et la recherche expressive :

« Nous nous levions dès sept heures pour faire, dehors, nos exercices de gymnastique. M. Copeau tenait essentiellement à ce que nous développions tous nos muscles pour que la souplesse du corps puisse nous aider à exprimer aussi les sentiments intérieurs. Nous travaillions le rythme, la danse, puis venaient les exercices de diction et, enfin, les recherches de mimiques avec le masque ».(18)

Ce travail constant ne tarde pas à porter ses fruits : Saint-Denis développe en peu de temps son potentiel artistique. C'est à ce moment que l'utilisation des masques cesse d'être exclusivement pédagogique, elle s'unit à la recherche par l'improvisation et devient un instrument créatif, expressif et dramaturgique. Saint-Denis n'est pas seul à élaborer les premiers masques que les Copiaus présentent sur scène (19), Jean Bourguignon, de caractère haut en couleurs et pittoresque, fortement enraciné dans son terroir, imite les figures des vigneron bourguignons « peau cuite et gorge pelée » (20).

A Pernand-Vergelesses, le travail d'improvisation et de création d'archétypes ( *tipi fissi* ) s'intensifie et la *Comédie nouvelle* devient le thème de recherche des Copiaus . Le contexte rural qui abrite la compagnie, la cohabitation et le travail dans la cuverie favorisent et influencent les improvisations du groupe, et de fait les points dramaturgiques qui en découlent. Saint-Denis écrit la première version du prologue *Jean Bourguignon, les Copiaus* le 8 avril 1925 (21), et, déjà, le 15 août de la même année, le public bourguignon, assistant au *Prologue de Meursault* suivi du *Discours de Jean Bourguignon au public*, prouve qu'il reconnaît Jean Bourguignon. Dans le prologue, le personnage se présente comme une figure d'Arlequin , doté d'intelligence et de fourberie, fondamentalement inconscient et enclin à la dérision :

Penché sur la côte, au flanc du coteau,  
A remonter ou à descendre dans la raie ;  
Sous le soleil qui s'enfonce droit dans la terre  
Je me fais l'effet, malgré la peine,  
Malgré la peau cuite et la gorge pelée,  
D'un roi toujours en lutte, toujours en guerre,  
Qui connaît victoires et revers,  
Mais dont le renom  
Depuis maints siècles  
Domine une partie de la terre  
Car je produis vin de Bourgogne  
Et je me nomme Jean Bourguignon (23)

Dans son discours aux spectateurs, Jean Bourguignon se présente : c'est quelqu'un du public, un viticulteur bourguignon typique qui se propose comme lien entre les Copiaus et les habitants de Meursault. La fonction du prologue est de présenter le groupe au public : les acteurs se laissent présenter comme membres des Copiaus , pendant que les actrices feignent d'être des filles du village intéressées par les acteurs de la compagnie. Boverio conclut le prologue qui précède le *Discours de Jean Bourguignon au public* avec la boutade :

« Mesdames et Messieurs nous donnons ce soir notre première

représentation devant vous. Nous n'avons qu'un désir, vous amuser et vous plaire. Nous allons essayer. A vous de dire après la représentation, si nous avons réussi et si vous désirez nous voir recommencer une autre fois. Et maintenant attention..... »(24)

A ce moment, Jean Bourguignon raconte aux spectateurs qu'il a assisté aux répétitions des farces qui seront jouées lors de cette soirée, *Le Médecin malgré lui* et *Arlequin Magicien*, et décrit le spectacle dans un registre comique et moqueur. Saint-Denis, faisant un clin d'oeil au public dans le rôle de son personnage, utilise le rire et la plaisanterie pour se moquer du metteur en scène de la compagnie, Monsieur Copeau, constamment insatisfait, donnant forme probablement à une impatience qui commençait à se propager parmi les membres des Copiaus :

« Eh bien, si vous voyiez cette méthode de fabrication, c'est à crever de rire. L'acteur s'amène dans l'atelier, il se déshabille, il garde juste une chemise ou un petit bout de caleçon pour la pudeur. Y a Copeau qu'est là avec son grand nez, qui remue dans tous les sens « Faut qu'il soit comme ci, comme ça » qu'il explique. « Faut qu'il ait un ventre pointu en avant, et la taille fine ». Et v'la qu'on y fabrique un ventre à ce malheureux. Un peu de ouate par ici, un peu de ouate par là. Ca va-t-il ? Non, ça ne va pas, le ventre est trop bas, le ventre est trop haut, le ventre est de travers. Quand le ventre y est, y a plus de poitrine. De la ouate sur la poitrine. Et tout ça attaché avec des épingles. Oui, hi... et le malheureux est debout comme un piquet à ne pas bouger, pendant que Monsieur Copeau tournicote autour de lui, comme une mouche, se rapproche, s'éloigne, pour juger de l'effet. Oh ! Quelle trouvaille ! Faut de la patience et du coup d'oeil. Eh ben, ils font tout ça gaiement ».(25)

A ce moment où la création de *tipi fissi* est encore à un stade embryonnaire, le quotidien se mêle à la fantaisie , au service de la dramaturgie. On parle d'un aspect qui, comme nous le verrons plus tard, caractérisera la genèse de nombreux personnages créés par les Copiaus .

### La création d'Oscar Knie

Entre 1925 et 1926, les Copiaus conquièrent le public de la Côte d'Or. (26)

Copeau, après avoir pris momentanément ses distances avec son travail en Bourgogne, s'occupe à nouveau de la formation de ses élèves et les encourage à se concentrer sur la création de personnages *fissi* modernes. Le travail sur la *Comédie nouvelle* avance : le masque, de simple instrument de l'expression corporelle, devient un élément important de la formation identitaire des personnages *fissi* inventés par les acteurs et immédiatement reconnaissables. En particulier, Saint-Denis et Jean Dasté créent respectivement deux personnages très caractéristiques, Oscar Knie et César (27), des masques qui auront un rôle marquant dans la création collective des Copiaus.

Le fond Michel Saint-Denis conserve un document inédit grâce auquel une des étapes du processus créatif des deux masques peut être étudiée. Il s'agit de la transcription d'un exercice d'improvisation, destiné à approfondir la caractéristique des personnages, ou de la trame d'une possible dramaturgie à développer plus tard. Dans le bref scénario, écrit à la main par Saint-Denis qui l'intitule *Histoire de Knie*, Knie et César affrontent des circonstances qui mettent en évidence combien leurs caractéristiques sont aux antipodes :

(Scénario) Les animaux :

1. Knie qui se présente – dit qu'il a rendez-vous au Jardin des Plantes avec César qui est en retard – il (converse) avec les enfants en attendant - leur parle de la vie de Paris, du lycée, de l'agrément du contact avec les animaux.
2. Arrivée de César : discussion sur le lieu du rendez-vous : devant les otaries ou devant les alligators ou devant la statue de Buffon. Apaisement. Prise de contact des deux avec les enfants – sous la conduite de Knie. César dit quelques mots aux enfants – les invite à venir avec eux voir les fauves : il vient d'y avoir des arrivées d'animaux particulièrement sauvages. Knie a peur pour les enfants – il aime mieux les voir au cinéma, préférerait rendre visite au mouton. César gronde Knie et les enfants : appelle à l'héroïsme : il connaît les fauves et se prépare à entrer dans un café : il invite un groupe d'enfants innocents à venir avec lui. Knie s'y oppose et part à regret avec César.  
Entrée du tigre.

Entrée du lion.

Entrée de l'ours.

Entrée du singe.

Entrée de la vache.

Ils sont cernés.

Le groupe des animaux menaçants se resserre autour d'eux.

Knie est résigné à la mort et César retient ses tremblements.

Knie appelle les enfants à l'aide – les animaux sont sur eux.

On entend une musique. Les animaux se détendent, s'agitent, s'écartent.

César chantonne. Knie s'enfuit dans la salle.

Arrivée des gardiens en musique. Les gardiens expliquent que les animaux se sont enfuis et qu'ils ont l'habitude de les faire rentrer en dansant. Ils parlent avec Knie à qui la vache vient faire des avances.

Divertissement et sortie burlesque ». (28)

En analysant ce document, il paraît évident que César et Oscar Knie constituent un duo comique équilibré, un couple de modernes Don Quichotte et Sancho Pancha : d'un côté César, friand d'expériences aventureuses, mais avec peu de sens de la réalité ; de l'autre, Oscar, froussard mais plus réaliste. La caractéristique de l'un semble s'accroître et se revigorer dans la confrontation avec l'autre non seulement au niveau dramaturgique, mais également dans les divers moments du processus de création.

Dans *Training for the Theatre*, Saint-Denis passe minutieusement en revue le processus créatif qui a amené « la naissance » de son Oscar Knie, et le propose aux élèves-acteurs comme partie intégrante de sa pédagogie. La description du « as I worked » démarre la liste des « prop » d'où il est parti, à savoir des éléments – récupérés d'un spectacle précédent - capables de devenir « les extensions de l'acteur » :

« Je suis parti d'un costume. Pendant longtemps, j'ai seulement eu des idées vagues d'Oscar, et je ne réussissais à rien jusqu'à ce que je trouve dans les costumes d'une production de Copeau, l'adaptation des *Frères Karamazof*, un vieux pardessus de la fin du 18ème siècle et une paire de vieux pantalons, vert foncé, qui étaient tellement informes

qu'ils changeaient de forme pratiquement à chacun de mes mouvements.

J'avais également un bâton et un morceau de vieux tapis roulé, qui me donnaient un air important que je n'aurais jamais eu par la seule gestuelle de ma main.

Un objet n'est pas seulement un objet, ni un bâton seulement un bâton : ils peuvent devenir, en quelque sorte, des extensions de l'acteur et la liste de leurs transformations possibles est pratiquement infinie.

Ces quatre objets inanimés, le pardessus, les pantalons, le tapis et le bâton, ont ranimé mon imagination, ils ont modelé et construit la forme de ma première intuition d'Oscar. Tout cela ne s'est pas construit au niveau intellectuel ; je n'avais aucune idée à propos d'Oscar, c'était plutôt quelque chose que je sentais dans mes os (29). »

La silhouette d'Oscar Knie, née du contact avec les quatre objets scéniques, est successivement nourrie par l'observation de personnes particulières avec lesquelles Saint-Denis a la possibilité d'interagir, des personnes appartenant au monde public, ou à son entourage direct, ou encore au monde littéraire :

« Ce costume de départ m'a amené à observer de près les mouvements et les gestes d'un politicien français, alors très connu, qui endossait des habits de cet ordre ; et à la Chaux-de-Fonds, petite ville suisse, j'ai été fasciné par le portier de nuit de l'hôtel où nous logions, qui était un homme plutôt petit et qui avait une manière de marcher, de se tenir debout et de parler très particulière. Dans un certain sens, et je ne savais pas exactement comment, ces rencontres ont nourri Oscar. Dans mon travail, j'avais également des souvenirs de mon père et quelques influences littéraires : Dostoïevski et Dickens – aurait-il pu être le vieux Karamazov ou Pickwick ? Je n'en suis pas sûr. Quoi qu'il en soit, petit à petit, m'est apparue une idée claire du masque dont j'avais besoin et je l'ai modelé moi-même. De la sensation des habits sur mon corps, de l'observation de l'homme politique et du portier de nuit, et enfin du masque est née mon inspiration (30) »

Lors de la construction des personnages, l'invention se nourrit d'épisodes réellement arrivés et la vie des acteurs-créateurs se mêle à la fantaisie.

Comme Saint-Denis se sert des souvenirs de son père pour la création d'Oscar Knie, Dasté, parlant de son César, utilise des éléments de son enfance et de son adolescence : par exemple, il s'arrête sur la rencontre amoureuse avec une petite bergère ; figure très similaire de l'un des personnages interprétés par Marie-Hélène Copeau, sa future femme, durant les « exercices dramatiques » de l' Ecole.(31)

De nombreuses idées aident Saint-Denis à créer l'expression physique du personnage. Avec l'ajout d'un chapeau, Oscar Knie est prêt à entrer en action. Pour faire en sorte que Knie atteigne sa silhouette définitive, Saint-Denis imagine des situations pratiques (*practical scenarios*), comme celle transcrite dans le document déjà cité, *Histoire de Knie* (32). Il commence ainsi le travail d'improvisation : Comment s'exprime-t-il verbalement ? Comment interagit-il avec les autres ? Qu'aime-t-il ? Qu'est-ce qu'il hait ? Comment réagit-il au monde extérieur ?

« En réalité, Oscar n'était pas encore né ; la naissance d'un personnage est un processus extrêmement lent. Tout ce qui existait n'était qu'une phase embryonnaire, une silhouette. Oscar avait quelques difficultés à parler puisque, à ce moment initial, son existence était surtout basée sur des expressions physiques. Oscar a marmonné longtemps, jusqu'à ce que sa silhouette soit complète. Je ne voulais rien « fixer » trop rapidement. Alors, j'ai intégré Oscar dans plusieurs scénarios simples, essentiels, dans diverses situations quotidiennes. Par exemple, il a rencontré César pour la première fois. Par hasard, Dasté se trouvait dans la même phase de travail que moi. Le César de Dasté était une sorte de grand échalas , une sorte de Don Quichotte, et mon Oscar devenait une sorte de Sancho Pancha, mais avec une caboche mieux remplie et plus de pessimisme. Oscar haïssait César.

Par l'intermédiaire de sketches avec Dasté, j'ai commencé à découvrir chaque petit, mais important, aspect d'Oscar. Je devais y prêter la plus grande attention pour ne pas perdre cette première ébauche concrète du personnage. Plus tard, ont émergé d'autres traits en net contraste avec les caractéristiques premières de l'expression physique d'Oscar. A chaque fois, je tentais d'utiliser ces traits à

l'intérieur de situations particulières, de façon à identifier parmi eux, ceux qui s'adapteraient à la rapide croissance de mon Oscar Knie ». (33)

Une nouvelle fois, la rencontre entre Knie et César aide Saint-Denis et Dasté à découvrir de nouveaux aspects de leurs personnages, très différents l'un de l'autre.

Au bout de ce long et complexe processus créatif, Oscar Knie a acquis ses caractéristiques prédominantes :

« Après toutes ces tentatives et ces erreurs – improvisant, essayant diverses scènes, les fixant sans plus les changer, sauf à transformer quelques petits détails ou le niveau d'intensité – Oscar Knie était né : ingénu, distrait, sentimental, faible (mais autoritaire lorsqu'on le titillait), enclin aux extrêmes, prompt à la colère et au désespoir, souvent ivre, grand bavard, sanguin et, quelquefois, indécent (34). »

Oscar Knie est, finalement, un masque à part entière, complet, prêt à paraître en scène et à stimuler la fantaisie et le stylo d'un dramaturge. C'est une unité, une cellule. C'est un personnage qui a besoin d'une histoire. Comme l'écrit Dasté, dans une lettre non datée qui, probablement remonte à 1926, Knie vit en scène *comme le commencement de quelque chose* : « J'ai envie de travailler avec toi nous pourrions certainement progresser ensemble. Certaines attitudes ou paroles de ton Knie me restent comme un chant, comme le commencement de quelque chose » (35). A part entière, élément primordial et essentiel de la *Comédie nouvelle*.

### Les archétypes (*tippi fissi*) dans les spectacles collectifs des Copiaus

L'absence d'un auteur conduit les Copiaus à dépendre du Patron, lequel s'occupe d'élaborer des textes adaptés à la compagnie. Mais à partir de 1926, le groupe se consacre à la production de pièces collectives. Un de leur succès majeurs est *La Danse de la Ville et des Champs*, écrit par Saint-Denis avec une musique de Jean Villard (36). Il s'agit d'une dramaturgie dans laquelle le personnage créé par Saint-Denis fait ses débuts ; c'est le *quelque chose* dont Knie a été le commencement. Le spectacle réunit

danse, acrobatie, chant, mime, gromelot, masques et improvisation. Saint-Denis, outre l'interprétation d'Oscar Knie, présente le spectacle par un prologue, dans lequel Jean Bourguignon introduit la compagnie : « Je suis Chef ! Chef de la compagnie des Copiaus, qui sera en scène ce soir. C'est une compagnie de premier ordre, je le dis avec modestie. Elle offre une incomparable variété de types humains (.....) (37). Le spectacle reçoit un succès considérable auprès du public, et les critiques se révèlent également favorables :

« *La danse de la ville et des champs* est un jeu. On y joue ; on y chante, on y danse, on y mime. C'est une pièce née en territoire bourguignon ; elle s'apparente, dans le domaine du roman, à l'oeuvre d'un Hodler, dans le domaine du théâtre, à nos fêtes des Vignerons, aux présentations rythmiques de Jacques Dalcroze.(38)

L'année suivante, les Copiaus mettent en scène une seconde création collective, avec comme titre *Les Jeunes gens et l'araignée ou La Tragédie imaginaire* (39). Le spectacle est une nouvelle écrite par Saint-Denis et Villard, les personnages principaux étant Knie et César. La trame maintient une intrigue simple, mais la compagnie y insère une scène de mime pur, d'une durée de vingt minutes, destinée à séduire le public et à dépasser le succès de *La Danse de la Ville et des Champs*. (40). La critique, également, apprécie le travail des Copiaus ; un article publié dans *Comoedia* s'attarde sur le personnage d'Oscar Knie, et le rapproche des personnages de la Commedia dell'Arte :

« Ce savoureux personnage, Oscar Trique (41), est d'ailleurs une de nos vieilles connaissances. Il était déjà apparu dans *La Danse de la Ville et des Champs*, et il devient une sorte de mythe, un personnage créé de toutes pièces par les Copiaus, tout comme les Italiens créèrent Arlequin, Pantalón ou Scaramouche. Inspiré de la Commedia dell'Arte, Oscar improvise son texte sur la base d'un canevas liminaire, et sa verve bouffonne est d'un attrait irrésistible. »(42)

Outre son travail artistique, Saint-Denis continue, pendant toute cette expérience bourguignonne, à assurer les tâches administratives. En novembre 1927, après le départ de Copeau pour une série de lectures et

conférences à New-York, Saint-Denis se voit confier la « direction particulière de la Compagnie »(43). Avec ces nouvelles responsabilités, croît également son désir d'indépendance artistique par rapport au Patron, lequel, en proie à une profonde crise spirituelle, exprime des intentions inconséquentes : il veut se libérer du poids des responsabilités envers la compagnie, mais continue à considérer les Copiaus comme des élèves « subordonnés » ; il tarde à couper le lien de dépendance mais réduit son implication. Il en découle un besoin croissant d'autonomie non seulement chez Saint-Denis mais au sein de tous les membres du groupe.

Une des difficultés majeures rencontrées par les Copiaus est l'absence d'un auteur qui connaisse les acteurs et collabore avec la compagnie. Comme l'écrit Saint-Denis dans *Training for the Theatre*, le groupe a développé une grande capacité d'imagination et a renforcé ses compétences techniques, mais faire naître et prospérer la *Comédie nouvelle* demande un dramaturge qui sache exploiter le potentiel des Copiaus :

« Après les années avec Copeau, comme lui-même l'avait prévu, nous étions devenus une compagnie dotée d'une imagination fertile et d'instruments techniques nécessaires à notre métier pour mettre en scène les différents aspects et les nombreuses facettes du monde. Ce qui manquait, sans l'ombre d'un doute, c'était quelques acteurs de plus, et surtout un auteur. Copeau avait compris que la condition *sine qua non* pour réussir la création de cette « œuvre nouvelle », qu'il considérait essentielle, était de trouver l'auteur juste, une sorte de réincarnation d'Eschile ou de Shakespeare, quelqu'un, peut-être, comme Lorca .»(44)

### L'utilisation de l'improvisation avec les masques dans la Compagnie des Quinze (1930-1935)

A la suite de la dissolution des Copiaus, en 1929, Saint-Denis tente de réunir les membres du groupe bourguignon en fondant la Compagnie des Quinze, dans laquelle il sera metteur en scène et directeur artistique de 1930 à 1935. L'émancipation créative sous la protection, parfois restrictive et opprimante, du Patron, s'est accomplie dans « ces Quinze », Saint-Denis réalise ses premières expériences en qualité de chef de troupe et, surtout,

de formateur d'acteurs, au sein de la même compagnie.

Saint-Denis lui-même définit la première compagnie dont il est officiellement directeur et metteur en scène, comme « un des premiers descendants artistiques de l'esprit créatif de Jacques Copeau »(45), mais également « l'héritier du groupe transféré en Bourgogne, les Copiaus , renforcé de quelques acteurs en plus »(46). Effectivement, à la suite de l'échec de l'expérience bourguignonne, la Compagnie des Quinze est constituée d'un groupe restreint des ex-Copiaus, auxquels se sont ajoutés certains élèves-acteurs extérieurs au cercle de Copeau. Même si un tel événement représente pour Saint-Denis et ses compagnons l'émancipation créatrice, le désir qui provoque ce projet, est de récupérer ce qui avait été créé à Pernand. Ni Saint-Denis, ni les ex-Copiaus, n'oublieront l'atmosphère créative bourguignonne, ni ne céderont jamais au théâtre de *boulevard*.

Dans l'élaboration du programme artistique sur lequel se développera la Compagnie des Quinze, Saint-Denis souligne les points cruciaux qui en constitueront les bases : la présence d'un dramaturge qui collabore avec la compagnie et contribue à la production de spectacles inédits ; la réunification du groupe d'acteurs qui ont étudié et travaillé ensemble, en premier à l'Ecole du Vieux-Colombier puis en Bourgogne ; la sélection d'élèves-acteurs qui seront formés grâce au *training* , suivis par les mêmes membres de la compagnie grandis ensemble chez Copeau ; la collaboration enfin avec des « artisans théâtraux, artisans du théâtre», scénographes et compositeurs ».(47)

Le processus de formation utilisé par Saint-Denis et sa compagnie pour entraîner les élèves-acteurs engagés pour renforcer le groupe des Quinze, reprend les pratiques pédagogiques utilisées en Bourgogne. L'exercice à l'improvisation, aussi bien « masquée ou à visage découvert, silencieuse ou parlée » (48), en constitue les bases. Un des élèves-acteurs – Pierre Alder, Pierre Rischmann pour la scène – rapporte dans ses mémoires (*Les temps de la Compagnie des Quinze*, un document inédit d'environ 130 pages dactylographiées, conservé dans le Fond Michel Saint-Denis) une anecdote très indicative sur l'approche du travail d'improvisation avec les masques. Avant d'engager Alder comme élève-acteur, Saint-Denis l'invite au studio

de Ville d'Avray pour étudier ses dons créatifs et son inclination pour l'improvisation :

« Il me dit de le regarder (le masque) attentivement pendant quelques instants. C'était une tête de bonhomme joufflu, gentil naïf, un peu bébête. Saint-Denis me dit : « Vous allez le mettre *quand vous serez bien pénétré* de ce qu'il représente pour vous. Vous le prendrez des deux mains et vous le mettrez sur votre tête, comme un chapeau. Vous attendrez encore un moment et vous l'abaissez. A partir de ce moment vous ne pourrez plus vous exprimer personnellement. Vous direz ce que vous voudrez, ou plutôt ce que votre personnage dira. Vous ne parlerez en tant que vous même qu'une fois le masque relevé » ».

Jean Dasté, qui, dans une interview conduite par Saint-Denis ,se rappelle les exercices avec les masques réalisés à l'Ecole du Vieux-Colombier, décrit une approche identique. Aussi bien Alder que Dasté parlent d'un *état préventif* à l'utilisation du masque : l'acte de le regarder attentivement avant de le porter, de le contempler en silence, en attente. On parle, dans tous les cas, d'une attitude qui montre un grand respect envers l'instrument :

« Avant d'aborder quoi que ce soit, on nous enseigne à respecter le masque, on nous enseigne qu'on n'entre pas dans un masque, comme si l'on entrait dans n'importe quoi. Il est nécessaire d'oublier l'idée du masque de carnaval (...) nous commençons avec le respect de l'instrument, pour pouvoir porter ce masque et, avant tout, le ressentir. (50)

Saint-Denis demande à Alder d'endosser le masque seulement quand il se sentira bien pénétré ; de même, Dasté rapporte que les élèves de l'Ecole du Vieux-Colombier n'étaient autorisés à travailler l'exercice que lorsqu'ils étaient bien imprégnés de ce qu'est un masque et de l'aptitude interne et externe qu'il était nécessaire d'avoir pour porter un masque (51). L'approche à l'utilisation d'un masque, formalisée par Saint-Denis à l'Ecole des Quinze, vient directement des pratiques développées durant les années d'expérimentation à l'Ecole du Vieux-Colombier et en Bourgogne,

sous la conduite de Copeau.

Si le Vieux-Colombier est à l'origine de l'identité théâtrale de Saint-Denis, le modèle pédagogique du Patron, que le jeune Michel a observé en 1921 et après, en influence radicalement le mode de formation actorial qui sera la base des écoles d'art dramatique que Saint-Denis fondera dans les décennies suivantes.(52)

Dans la mise au point de son *training* de l'acteur, Saint-Denis attribue une importance de premier ordre à l'improvisation et à l'utilisation des masques, aussi bien comme outil de développement de l'expression corporelle que comme outil de construction de *fissi tipi* modernes. De fait, son « manuel-testament », *Training for the Theatre*, confère une importance considérable à ses années de formation, d'où proviennent les éléments de base des enseignements proposés dans les écoles dramatiques qu'il a fondées. Il apparaît évident, dès lors, que sa nouvelle élaboration comme jeune élève-acteur avance de pair avec la systématisation des parcours de recherche pédagogique conduits par Copeau avec ses disciples, de ce savoir oral qui se transmet seulement et exclusivement par contact, fait d'expériences communes et de collaboration.

De cette culture actoriale, Saint-Denis semble être le gardien : le premier à expliquer un ensemble de pratiques expérimentales en une méthode fixe et définie, et ainsi transmissible à l'intérieur d'une institution formative conventionnelle. Mais pas seulement : en s'installant en Angleterre à partir de 1935, Saint-Denis devient le lien de jonction entre deux cultures théâtrales très différentes, la française et l'anglaise. Les conséquences de cette rencontre, les filiations et les influences générées par le contact entre le théâtre de l'expérience et celui de la composition, constituent un territoire vivant et fertile qui attend encore d'être exploré.

## Notes de bas de page

1. J'adresse mes remerciements à Guido Di Palma qui a inspiré et suivi

patiemment mes travaux et conseillé une approche méthodologique pour structurer mes recherches ; à Mara Fazio, sans laquelle je n'aurais pu me rendre à Paris pour consulter le Fond Michel Saint-Denis de la Bibliothèque Nationale de France ; à Marco Consolini, qui m'a aidée, non seulement à accéder aux archives, mais aussi à sélectionner une partie de l'activité artistique de Saint-Denis pour que je puisse réaliser mon analyse. J'exprime ma gratitude également à Rosine Gautier – bru de M. Saint-Denis – qui m'a fourni certains textes difficilement disponibles et qui a partagé avec moi quelques souvenirs. Enfin, pour une bibliographie sur la pédagogie de l'acteur de Michel Saint-Denis, il faut se référer à : Michel Saint -Denis , *Theatre : the Rediscovery of Style*,1960 ; (*Theatre : the Rediscovery of Style and other writings* ,réédition en 2009 par Jane Baldwin ) ; Michel Saint -Denis , *Training for the theatre, Premises and promises* , par Suria Magito, 1982 ; *Michel Saint -Denis and the Shaping of Modern Actor* de Jane Baldwin, 2003 ; *Michel Saint- Denis, un homme de théâtre*, thèse de Jean Baptiste Gourmel .

2.

1 – Au cours de sa longue carrière, Saint-Denis a élaboré une pédagogie de l'acteur organisée en un système d'enseignement et institutionnalisée par le biais de diverses écoles d'art dramatique qu'il a fondées entre les années trente et les années soixante : le London Theatre Studio (1936-1939) et l'Old Vic Theatre Center (1947-1952) à Londres, l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique (de 1953 à aujourd'hui)à Strasbourg, la National Theatre School of Canada (de 1960 à aujourd'hui) à Montréal, le Stratford Studio (1962-1967) à Stratford-upon-Avon et la Drama Division (de 1968 à aujourd'hui) de la Juilliard School a New-York,

2 – Michel Saint-Denis, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books, LTD, New York, London, 1982 .

Ce texte écrit par Suria Magito, épouse de Saint-Denis, a été publié onze années après sa mort. L'admiration de la « veuve pour l'homme de théâtre » a créé une certaine tension tant dans la préservation de l'oeuvre, que dans le contrôle testamentaire de Saint-Denis. Entre orientation biographique et intention de fournir un manuel de formation , ce texte apparaît ambigu et peu cohérent avec l'oeuvre de Par exemple, dans l' introduction, Suria Magito écrit que, lorsque Saint-Denis commença à enseigner en Angleterre « il n'avait ni doctrine ni méthode préétablie » (« he had..no doctrines or pre-established methods wich he followed . » *Training for the Theatre. Premises & Promises* p.11 ). Une telle déclaration omet totalement l'influence de l'Ecole du Vieux Colombier, l'expérience avec les Copiaus et la direction de la Compagnie des Quinze sur le programme d'enseignement destiné aux acteurs mis au point par Saint-Denis dès son installation à Londres (en 1935) et par la suite.

3 – ibidem, p.177

4 – Né le 13 septembre 1897 à Beauvais , de Marguerite Copeau (sœur de Jacques) et de Charles Saint-Denis, Michel, à 7 ans, quitte sa ville natale pour s'installer à Paris avec sa mère et sa sœur cadette. Marguerite, qui avait préféré s'éloigner de son mari à cause de ses problèmes d'alcool et de jeux, se rapproche de Copeau en quête d'aide. Saint-Denis reconnaît alors dans son oncle la figure paternelle qui lui a manqué durant sa petite enfance et le prend comme référence pendant toute son adolescence. Copeau fait preuve envers son neveu d'intérêt et de constance. Il supplée à l'absence du père aussi bien comme modèle que comme figure tutélaire à qui se confronter. Cfr. *Autobiographie de Michel Saint-Denis, 1905-1929*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/1(2),

5 – Bien que sur le plan artistique, la contribution de Saint-Denis ne soit pas en mesure de remplacer celle des collaborateurs historiques du Patron, ses compétences en organisation rendent sa collaboration précieuse et indispensable.

6 – *Training for the Theatre. Premises & Promises*, pp.25-26 .

7- M.M .Gautier *Ecole du Vieux Colombier . Notes de cours prises par Marie – Madeleine Gautier*, Fond Michel Saint- Denis, BNF, 4-COL-83/291

8- « Formation du jeune acteur » in *Le Théâtre dans le Monde* , vol. IV, 1janvier 1954, pp.37-49 .

9 – Michel Saint-Denis , *The Theatrical contribution of Jacques Copeau , an informal talk by MSD to Theatre Seminar, spring, 1959* . Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL\_83 /41 . « a place to re-invent the theatre »

10- Michel Saint-Denis , « Le Cinquantenaire du Vieux Colombier », *Premières*, n°38, octobre, 1963.

11- Michel Saint-Denis, *Theatre : the Rediscovery of Style*, p.45

12- Michel Saint-Denis , *The Theatrical contribution of Jacques Copeau , an informal talk by MSD to Theatre Seminar, spring, 1959 ,op cit*

13 – Saint-Denis distingue le *basic mask* et le *mask-character* : dans un premier temps, les élèves utilisent le masque neutre (*basic mask* ) comme outil de libération de l'expression corporelle ; ils passent ensuite à l'utilisation de masques-personnages (*mask-character* ) avec lesquels ils improvisent des petites pièces dramatiques. Lire M. Saint-Denis, *Training for the Theatre, Premises & Promises* op cit., pp. 169-181,

14 – 15 M. Saint-Denis, interviewé le 19 mars 1933 par M.H. Berger, dans *Excelsior*

16 - Michel Saint-Denis , *The Theatrical contribution of Jacques Copeau , an informal talk by MSD to Theatre Seminar, spring, 1959 ,op cit.*

La même anecdote est reprise dans M. Saint-Denis, *Training for the Theatre, Premises & Promises* op.cit., pp. 169-170 : « L'emploi des masques dans la désinhibition des acteurs doit ses origines à un incident survenu au Théâtre du Vieux-Colombier il y a longtemps, lorsqu'une jeune actrice « bloqua sur un essai » car elle ne réussissait pas à dépasser sa gêne et à exprimer les sensations de son personnage au travers d'actions physiques appropriées. Jacques Copeau, le metteur en scène, fatigué d'attendre qu'elle se détende, lui lança un mouchoir sur le visage et lui fit répéter la scène. Immédiatement, elle se détendit et son corps fut en mesure d'exprimer ce qui lui était demandé. Ce brillant incident nous amena à explorer les possibilités offertes par le travail avec les masques dans la formation de l'acteur. Nous découvriâmes, qu'avec le visage couvert d'un masque, l'acteur était souvent en mesure d'oublier les inhibitions et de dépasser ses limites habituelles. Cela accroissait l'efficacité de l'expression physique, et dans le même temps lui enseignait l'économie du mouvement. Cela l'encourageait à essayer de communiquer sans l'aide de la parole. Ceci fut sans aucun doute une découverte précieuse » .

17 – *Training for the Theatre. Premises & Promises* , p.26

18 – M. Saint-Denis interviewé par M.H. Berger, le 19 mars 1933 dans *Excelsior* ,

19 – Avant la dissolution temporaire du groupe bourguignon en février 1925, Auguste Boverio avait commencé à travailler à un personnage, Bidouille ou Bicouille, qui n'a jamais été mis en scène.

20 – Littéralement « peau cuite et gorge imberbe ». D. Gontard, *Commentaire à S. Bing, Le Journal de bord des Copiaus 1924-1929*, par D. Gontard, Editions Segher, Paris 1974, note 88, pp 179-180, en référence à l'annotation du 8 avril 1925 reportée p.72.

21 – Cf. S. Bing, *Le Journal de bord des Copiaus*, op cit., p. 72. Le prologue fut mis en scène lors de la première représentation complète des Copiaus, le 17 mai 1925.

22 – Ibidem, pp. 84-85

23 - Michel Saint-Denis, *Prologue de Meursault*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COLL-83/601; cité dans D. Gontard, *Commentaire*, op cit., note n. 88, pp.179-180.

24 – M. Saint-Denis, *Textes des prologues*, , Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/601

25 - ibidem

26 – Pour le répertoire complet des spectacles des Copiaus cf S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus*, op cit. ; et J.-B. Gourmel, Michel Saint-Denis. *Un homme de théâtre (1897-1971)*, op cit., pp. 93-98.

27 – Les autres membres des Copiaus inventent également des personnages : Jean Villard crée Gilles, Auguste Boverio crée Bitouille et Léon Chancerel crée l'Oncle Sébastien. Cf G. Di Palma, « *La notion exacte de cette part d'échec qui se trouve dans chaque oeuvre* », dans *Bibliothèque théâtrale* , BT 104, 2012, p. 36 ; M. Mistrik, *Les Copiaus sans Copeau*, dans Id. (par), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, VEDA, vydavateľstvo SAV – Les Editions de l'Amandier, Bratislava-Paris 2014, p. 104,

28 – M. Saint-Denis, *Histoire de Knie*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/17.

29 - M. Saint-Denis , *Training for the Theatre. Premises & Promises* ,pp.177-178

30 - Ibidem

31 – La biographie de César ainsi que l'exercice dramatique dans lequel Maïène interprète le rôle de la petite bergère, sont conservés dans le Fond Jacques Copeau : dans un cahier inédit daté de 1925 ( J. Dasté, *L'Ecole du Vieux-Colombier*, notes de Jean Dasté, boîte 3, dossier 12), et le second dans *La Gardeuse des chèvres endormie*, boîte 3, dossier 4. Cf. G. Di Palma, « *La notion exacte de cette part d'échec qui se trouve dans chaque oeuvre* », op cit., p. 37, note n.45.

32 – Michel Saint-Denis, *Histoire de Knie*, op cit.,.

33 – M. Saint-Denis , *Training for the Theatre. Premises & Promises* , op cit,pp.178-179

34 – ibidem, p.179

35 – Lettre de Jean Dasté à Michel Saint-Denis, (1926?), Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/161.

36 – Le spectacle qui débuta à Meursault le 4 mars 1928 fut suivi de 16 reprises en tournée. Cf. *La Danse de la ville et des champs. Presse, Calendrier*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/355(3).

37 – M. Saint-Denis, J. Villard, *La Danse de la Ville et des Champs*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/355(1).

38 – R. Molles, *La Tribune de Lausanne*, 7 juin 1928 .

39 – Le spectacle est mis en scène la première fois le 27 avril 1929 à Beaune. Cf *Les Jeunes gens et l'araignée ou la tragédie imaginaire*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/362. Le texte est aujourd'hui publié par M. Mistrik dans *Jacques Copeau, hier et aujourd'hui*, opcit., pp. 259-378.

40 – Jean Villard, lors d'une interview par D. Gontard le 23 mai 1967, *Commentaire*, note n. 284, p. 212 : « il y avait une partie (au milieu de la pièce), qui durait vingt minutes, de mime pur, avec des masques. C'était assez impressionnant. Et cela eut beaucoup de succès ».

41 – Pendant une tournée en Suisse, Oscar Knie a été rebaptisé Oscar Trique en l'honneur d'une famille locale.

42 – V. Vincent, « *Les Jeunes Gens et l'Araignée* » ou « *La Tragédie imaginaire* », dans « *Comoedia* », 12 mai 1929 . L'article est pratiquement entièrement transcrit dans M. Mistrik, *Les Copiaus sans Copeau*, dans *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, op cit., pp. 120-123 .

43 – S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, op cit., p. 128.

44 – M. Saint-Denis , *Training for the Theatre. Premises & Promises* p.27

45 – M. Saint-Denis , *Training for the Theatre. Premises & Promises* p.33

46 – Ibidem

47 – Cf .s.a., *Actes de la Société d'exploitation théâtrale*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/371

48 – M. Saint-Denis, « Mes années au Vieux Colombier » dans *Europe : revue littéraire mensuelle* , n° 396-397, avril-mai 1962, pp. 62-70 .

49 – P. Alder (Rischmann), *Deuxième partie : Le temps de la Compagnie des Quinze*, BNF, 4-COL-83/3(2), Fond Michel Saint-Denis, pp. 280-281.

50 – J. Dasté interviewé par M. Saint-Denis (1958) ; texte original dactylographié dans *Dialogue avec Jean Dasté : l'Ecole*, Fond Michel Saint-Denis, BNF, 4-COL-83/39, Trad. it. Di M.I. Aliverti, dans *J. Copeau, Artisans d'une tradition vivante. L'acteur et la pédagogie théâtrale*, par M.I. Aliverti, La casa Usher, Florence 2009, pp. 264-265.

---

Bibliothèque Nationale de France, Fond Michel Saint-Denis

*Autobiographie de Michel Saint-Denis, 1905-1929*, dactylographiée avec notes manuscrites, 4-COL-83/1(2).

P. Alder (Rischmann), *Deuxième partie : Le temps de la Compagnie des Quinze*, texte dactylographié, de p. 276 à p. 420 (les pp. 376-385 et 401-403 sont manquantes), 4-COL-83/3(2).

M. Saint-Denis, *Histoire de Knie*, 2 feuilles manuscrites, 4-COL-83/17

M. Saint-Denis, « *The Theatrical contribution of Jacques Copeau* », *an informal talk by Michel Saint-Denis to Theatre Seminar, spring 1959*, texte dactylographié, 11 feuilles, 4-COL-83/41

*Le Cinquantième anniversaire de la création du Vieux-Colombier*, interview de C. Wildman de Marie-Hélène. Dasté et Michel.Saint-Denis, diffusée le 7 novembre 1963, texte dactylographié, 21 feuilles, 4-COL-83/51.

J. Dasté, lettre à M. Saint-Denis, (1927 ?), 15 lettres manuscrites, sans date (1925 -), 4-COL-83/161

M. Gautier, *Ecole du Vieux-Colombier. Notes de cours prises par Marie-Madeleine Gautier*, 3 cahiers manuscrits, 4-COL-83/291.

M. Saint-Denis, J. Villard, *La Danse de la ville et des champs*, texte dactylographié et manuscrit incomplet, 4-COL-83/355(1)

M. Saint-Denis, J. Villard, *Les Jeunes gens et l'araignée* ou *La Tragédie imaginaire*, texte manuscrit incomplet, 4-COL-83/362.

S.a., *Actes de la Société d'exploitation théâtrale*, 4-COL-83/371.

M. Saint-Denis, *Textes des prologues*, textes manuscrits des prologues mis en scène à Dijon, Nuits Saint Georges, Meursault, Fontaine, 4-COL-83/601.