

Thèse de doctorat en cotutelle

Università di Roma – Sapienza  
Scuola Dottorale: Scienze dell'interpretazione e della produzione culturale  
Musica e Spettacolo (26084)  
Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo  
Studi di teatro, arti performative, cinema e tecnologie per lo spettacolo digitale  
XXXI ciclo

Université Sorbonne Paris Cité  
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3  
École doctorale 267 – Arts et Médias / Équipe d'accueil 3959 – IRET  
Thèse de doctorat / Études théâtrales

Cecilia Carponi

***Michel Saint-Denis,***  
***du Théâtre du Vieux-Colombier au London Theatre Studio.***  
***Premises to the Training***

—

**RESUME SUBSTANTIEL**

—

Directeurs de recherche :  
Guido Di Palma, Marco Consolini

Soutenance : 3 décembre 2018

Membres du jury :

Marco Consolini, professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Guido Di Palma, professeur associé, Università di Roma - Sapienza

Roberto Cuppone, professeur associé, Università degli studi di Genova

Raphaëlle Doyon, maîtresse de conférences, Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis

Fabrizio Fiaschini, professeur associé, Università di studi di Pavia

Sophie Proust, maîtresse de conférences, Université de Lille

*Michel Saint-Denis, du Théâtre du Vieux-Colombier au London Theatre Studio.  
Premises to the Training*

**Résumé**

Au cours d'une longue carrière, Michel Saint-Denis a développé un système de pratiques pédagogiques pour le training de l'acteur qui contribue à la formation des nouvelles générations d'acteurs anglophones et francophones. La recherche menée pour cette thèse a donc coïncidé avec une enquête sur la genèse et les transformations de cette pédagogie de l'acteur, organisée en un ensemble d'enseignements, au sein des écoles d'art dramatique fondées par Saint-Denis, à partir du London Theatre Studio. Sa formation auprès de Jacques Copeau méritait sans doute un examen approfondi et détaillé, car les techniques pour acteurs assimilées à l'École du Vieux-Colombier et avec les Copiaus en Bourgogne ont contribué à la composition des principes pédagogiques et conceptuels au sein desquels son training a été construit. L'œuvre de Saint-Denis apparaît exemplaire, justement parce qu'à son arrivée en Angleterre dans les années 1930, tout d'abord en tant que directeur de la Compagnie des Quinze puis en tant que pédagogue d'acteurs, il se propose comme porteur de nouvelles pratiques au sein d'une culture théâtrale dans laquelle la formation de l'acteur - telle que considérée par Copeau et ses héritiers élèves - n'était pas envisagée. Cette thèse vise donc à retracer le training de l'acteur par Saint-Denis en tant que méthode pédagogique, et donc la *normalisation* des pratiques développées par Copeau au sein de l'École du Vieux-Colombier et avec les Copiaus, et leur inclusion dans le contexte théâtral anglophone. Saint-Denis a été le premier à traduire les chemins de recherche pédagogique de Copeau en une méthode figée et définie.

**Mots clés :** théâtre, acteur, entraînement, formation de l'acteur, masque, improvisation, mime, archives.

*Michel Saint-Denis, from the Théâtre du Vieux-Colombier  
to the London Theatre Studio. Premises to the Training*

**Abstract**

The transmission of acting training is a complex and often controversial topic within theatre studies. Within this scholarly discourse, Michel Saint-Denis's actor pedagogy, often neglected by theatre historians, is an exemplary case study for two main reasons: Saint-Denis (Jacques Copeau's nephew, student and one of his major heirs) was the first who translated the acting practices rediscovered in the École du Vieux-Colombier and by the Copiaus group into a fixed and defined method; he led and adapted Copeau's teachings in the anglophone theatrical world. This dissertation explores the first institutional context created by Saint-Denis, that also constitutes the prototype of his pedagogy: the London Theatre Studio, founded in 1935 and active until the outbreak of World War II. What I wish to investigate is the transition from an entirely experimental practice – that is, the research undertaken by Copeau with his pupils at the École du Vieux Colombier and in Burgundy – to a proper method. This system was conceived for being transmitted, and therefore systematized, in a fixed and strictly normative structure – In other words, standardised. Saint-Denis appears to be the custodian of Copeau's legacy, responsible for translating a combination of experimental workshops into a structured method and for their further development in acting schools programs. Furthermore, upon his relocation from France to England, Saint-Denis becomes the link between two different theatre cultures.

**Key words:** Theatre, Actor, Training, Acting Program, Mask, Improvisation, Mime, Archives.

*Michel Saint-Denis,  
du Théâtre du Vieux-Colombier  
au London Theatre Studio.  
Premises to the Training*

—

**RESUME SUBSTANTIEL**

—

## *Sommaire*

Introduction.....	5
Michel Saint-Denis: pour une approche monographique .....	8
Une lacune historiographique .....	10
Sources primaires et archives : une grande quantité de documents.....	13
Approche méthodologique .....	16
La structure de la thèse .....	17
Premier chapitre : Les années de formation .....	17
Deuxième Chapitre : Formation et création en Bourgogne.....	24
Troisième chapitre : Les Copiaus entre « travail dramatique » et la nécessité d'un dramaturg .....	29
Quatrième et cinquième chapitres : La Compagnie des Quinze et l'École des Quinze.....	34
Sixième chapitre : le London Theatre Studio .....	39

## Introduction

En 1964, dans le commentaire d'ouverture du numéro de la «Tulane Drama Review»<sup>1</sup> consacré à l'héritage américain de Stanislavski, Richard Schechner reprochait aux «veterans of the Group Theatre»<sup>2</sup> d'avoir limité les pratiques et les recherches du théâtre américain à l'héritage du «work of the First Studio: the “inner technique”». «Whatever Stanislavski did later» – Schechner continue – «and all the Brecht, Artaud, and St. Denis have done to increase our knowledge of the actor's work, is not yet flesh»<sup>3</sup>. Au-delà des considérations piquantes de l'auteur de l'article sur les activités effectuées par Lee Strasberg, Elia Kazan, Bob Lewis, Harold Clurman et Alan Schneider, il est extrêmement curieux de trouver le nom de Michel Saint-Denis, qui fait l'objet de cette recherche, à côté de ces maîtres du théâtre européen du XXe siècle, et en plus par la main d'un érudit fin et aigu, qui avait trente ans à l'époque, tel que Schechner.

En dépit de cette mention illustre, en fait, l'*acting training* développé par Saint-Denis, qui a consacré une grande partie de sa carrière – et de sa vie – à la formation de l'acteur, est malheureusement oublié et parfois complètement ignoré par les historiens du théâtre, bien qu'il s'agisse plutôt d'un cas d'étude exemplaire. Neveu, élève et parmi les principaux héritiers de Jacques Copeau, son importance est égale à celle d'Etienne Decroux ou de Jacques Lecoq, beaucoup plus célèbres et étudiés, pour deux raisons fondamentales : tout d'abord, il a été le premier à traduire les pratiques redécouvertes et développées chez l'École du Vieux-Colombier et par les Copiaus, dont il avait une expérience directe, selon une méthode précise et définie; deuxièmement, il a transposé et adapté les enseignements de Copeau dans le monde théâtral anglophone, en fondant toute une série d'écoles entre les années Trente et les années Soixante, dont l'héritage continue d'influencer les méthodes de formation des acteurs, toujours en vigueur aujourd'hui.

---

<sup>1</sup> Fondé en 1955 par Robert W. Corrigan, alors professeur au Carlton College, sous le titre «Carlton Drama Review», le magazine prend son nom actuel en 1957, date à laquelle Corrigan commence à enseigner à la Tulane University. Richard Schechner en devient le directeur en 1962 et y reste jusqu'en 1969. Je remercie Marco Consolini et sa passion pour les revues, pour m'avoir signalé ce numéro en particulier.

<sup>2</sup> R. Schechner, *TDR Comment: Twilight of the Gods*, «Tulane Drama Review», vol. 9, n. 2, Winter 1964, p. 16. Comme on le sait, il n'y a aucun lien entre le Group Theatre fondé à New York en 1931 par Harold Clurman, Lee Strasberg et Cheryl Crawford et le groupe homonyme actif à Londres entre 1932 et 1939 à l'initiative du chorégraphe Rupert Doone et de l'artiste Robert Medley. Cependant, nous rencontrerons l'activité de ce deuxième Group Theatre au cours du sixième chapitre de la thèse.

<sup>3</sup> Ibid., pp. 16-17.

Célébré dans sa patrie seulement après la Seconde Guerre mondiale, et initialement non pas comme metteur en scène ou pédagogue, mais sous le pseudonyme de Jacques Duchesne, considéré comme héros de la Résistance pour avoir présenté l'émission de radio « Les Français parlent aux Français »<sup>4</sup>, Saint-Denis a, en fait, occupé, en tant que « homme de théâtre », de nombreux postes importants au niveau international. Directeur artistique et metteur en scène de la Compagnie des Quinze de 1930 à 1935, Saint-Denis s'installe à Londres au milieu des années Trente. En 1936, il fonde le London Theatre Studio grâce au soutien économique et artistique donné par l'élite du théâtre anglais.

Après la Seconde Guerre mondiale, il participe à la création de deux centres théâtraux, dans lesquels il réalise le projet d'échange fructueux et de collaboration constante entre une école qui enseigne tous les métiers du théâtre, principalement le métier de l'acteur, et la longue activité d'une compagnie permanente. Parmi les premiers centres théâtraux polyvalents, le Old Vic Theatre Centre de Londres (1947-1952) est composé de l'Old Vic Theatre School, qui vise à former de nouvelles recrues, d'un théâtre pour enfants, le Young Vic, qui vise non seulement à consolider un public dès le plus jeune âge, mais aussi à être un premier test pour les élèves ayant terminé leurs études, et enfin de la troupe de théâtre permanente, qui vise à renouveler constamment le répertoire et est prête à absorber les élèves les plus prometteurs. Le Centre Dramatique de l'Est, fondé à Strasbourg en 1947, prend une structure similaire sous la direction de Saint-Denis (1953-1957) – sauf le théâtre pour enfants –, qui, lors de son arrivée, ouvre l'École supérieure d'art dramatique de Colmar, avant de la développer et déplacer à Strasbourg l'année suivante.

Depuis la fin des années Cinquante, il collabore à titre de « artistic advisor » à la planification de la National Theatre School of Canada de Montréal, inaugurée en 1960 et toujours active, et de la Drama Division de la Juilliard School de New York, ouverte en 1968, à la suite d'un long processus de conception duré dix ans. En 1962, après être devenu codirecteur de la Royal Shakespeare Company, avec Peter Brook et Peter Hall, il se voit confier le Stratford Studio, un laboratoire d'expérimentation et de training permanent destiné aux acteurs de la compagnie. À partir de l'année suivante et jusqu'en 1967, il dirige une série

---

<sup>4</sup> « Les Français parlent aux Français » est une émission de radio quotidienne, diffusée par les ondes de Radio Londres, de la BBC, du 14 juillet 1940 au 31 août 1944, et diffusée en France libre. L'émission joue un rôle fondamental dans la diffusion des nouvelles du front, contrairement aux informations diffusées par Radio Paris, contrôlée par les nazis (le slogan inventé par Jean Oberlé, l'un des collaborateurs de l'émission, est célèbre : « Radio Paris ment, Radio Paris est allemand »). Entre juillet 1940 et novembre 1944, Michel Saint-Denis, resté à Londres, occupe le poste de directeur général de la section française de la BBC. Pour l'activité exercée pendant la Seconde Guerre mondiale, sous le pseudonyme de Jacques Duchesne, il obtient diverses décorations de guerre et entre dans l'histoire en tant que patriote et héros de la Résistance.

de conférences sur la formation de l'acteur pour l'International Theatre Institute (ITI), placé sous le haut patronage de l'UNESCO, dont il faisait partie depuis 1961.

Dans le même temps, surtout depuis les années Cinquante, Saint-Denis produit une réflexion substantielle sur l'*acting training*, au sein de laquelle l'exposition de ses techniques pédagogiques va de pair avec la réélaboration de son parcours d'apprentissage. Cette réflexion est réalisée à travers l'exécution de nombreuses conférences ; surtout, entre 1958 et 1959, il dirige deux cycles de «lectures» entre le Canada et les États-Unis. Parallèlement, il se consacre à la rédaction de nombreux articles, qui aboutissent à la publication en 1960 de son texte le plus structuré, *Theatre: The Rediscovery of Style*<sup>5</sup>. Dans plusieurs essais qu'il consacre à ses années de formation, qui lui permettent de «se créer un manteau avec lequel se couvrir»<sup>6</sup> pour légitimer le training qu'il avait développé, comme par exemple *Mes années au Vieux-Colombier*, Saint-Denis reconnaît clairement sa dette envers Copeau, avec qui il collabore officiellement à partir de 1919, pendant dix ans, dans ce qu'il considère une « Maison » incomparable<sup>7</sup>, plus qu'un simple théâtre.

Outre son activité intense de pédagogue, il s'ajoute la direction de plus de trente spectacles, avec des résultats fluctuants. C'est probablement en 1938, avec la direction de *Three Sisters* de Tchekhov et une troupe exceptionnelle comprenant John Gielgud, Peggy Ashcroft, Michael Redgrave et Angela Baddley, qu'il atteint le sommet du succès. Le spectacle, présenté au Queen's Theatre, s'inscrit dans une saison conçue par John Gielgud qui comprend, outre celle dirigée par Saint-Denis, quatre autres œuvres : *Richard II* de Shakespeare et *The School for Scandal* de Richard Brinsley Sheridan, réalisés par Gielgud, et *The Merchant of Venice* de Shakespeare, réalisé par Tyrone Guthrie.

Dans son texte biographique intitulé *Threads of Time: Recollections*, Peter Brook rappelle sa première rencontre avec Saint-Denis en 1946 et, donc, plusieurs années avant la

---

<sup>5</sup> Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style*, «Encore: the Voice of Vital Theatre», Vol. 7, n. 3, May-June 1960, republié la même année: cf. M. Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style*, New York, Theatre Arts Books, 1960. Une réédition du texte a été publiée plus récemment par Jane Baldwin : cf. M. Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style and other Writings*, édité par J. Baldwin, New York, Routledge Theatre Classics, 2009.

<sup>6</sup> J'emprunte ici une expression utilisée par Ferdinando Taviani, lors d'une leçon sur la méthode historique tenue au Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo della Sapienza - Université de Rome, le 4 avril 2014. Utilisant une belle image, Taviani décrit la profession d'historien du théâtre de cette façon : «Fare storia del teatro vuol dire creare il mantello, la coda. La domanda che dobbiamo porci è: a che tradizione appartiene? Gli artigiani del teatro devono sempre inventarsi un passato, un mantello con cui coprirsi e quindi legittimarsi. Infatti, la necessità della storia del teatro è dovuta al bisogno di legittimare e nobilitare le pratiche, per diventare vivente reliquia di un teatro del passato».

<sup>7</sup> M. Saint-Denis, *Mes années au Vieux-Colombier*, « Europe : revue littéraire mensuelle », XL, n. 396-397 (avril-mai 1962), pp. 62-70, p. 62. Un exemplaire du texte, rédigé en février 1962, est conservé à Paris, Bibliothèque nationale de France - Richelieu (désormais BnF - Richelieu), Fonds Michel Saint-Denis (désormais FMDS), 4-COL-83/26 (1), 11 feuilles dactylographiées.

codirection de la Royal Shakespeare Company. Saint-Denis avait assisté à une représentation londonienne de *Love's Labor's Lost* de Shakespeare, dirigée par le jeune metteur en scène, qui avait à peine plus de 20 ans :

For *Love's Labor's Lost*, I had decided to use Watteau's paintings as a basis. Although historically no connection could be found between an Elizabethan comedy and an eighteenth-century painter, intuitively I felt that Watteau's purely imaginary Golden Age was a world in which the action of this play would sit naturally, and I was convinced a fresh image was needed to get away from the inevitable Elizabethan doublet and hose of the time. The play was very well received, the reviews were excellent, and a few weeks after it opened I met a Russian choreographer, Suria Magito, who was living with the then legendary director Michel St Denis. She invited me to dinner and after the meal suggested that Michel give his comments on my work. For her, this was clearly a great gift she was offering to a raw beginner, even if I was not necessarily ready to have my first efforts analysed by a master. He sat back in his chair, pulling on a pipe, and explained that it was a great mistake to imitate famous paintings, as the theatre is theatre in its own right and true theatre art should not refer to anything outside itself. «I can see you in rehearsal», he added, «making your compositions and placing the actors with a book of Watteau in your hand». It was just this phrase, perhaps expressed a little too forcibly and not literally exact – I never had a book in hand – that allowed me to react with concealed fury, and as a result, many years went by before I could see the absolute truth of his criticism: theatre is theatre, not a synthesis of other arts<sup>8</sup>.

Ce court extrait nous permet de constater non seulement une certaine acuité dans le regard critique de Saint-Denis, mais aussi sa réputation en Angleterre en tant que porteur d'une technique de formation pour acteurs, mais surtout en qualité de metteur en scène.

*Michel Saint-Denis: pour une approche monographique*

Au cours d'une longue carrière, Michel Saint-Denis a développé un système de pratiques pédagogiques pour le training de l'acteur qui, depuis la fin des années Trente jusqu'à

---

<sup>8</sup> P. Brook, *Threads of Time: Recollections*, Washington DC, Counterpoint, 1998, p. 34.

aujourd'hui, contribue à la formation des nouvelles générations d'acteurs anglophones et francophones. La recherche menée pour cette thèse a donc coïncidé avec une enquête sur la genèse et les transformations de cette pédagogie de l'acteur, organisée en un ensemble d'enseignements, au sein des écoles d'art dramatique fondées par Saint-Denis entre les années 1930 et les années 1960: le London Theatre Studio (1936-1939) et le Old Vic Theatre Centre (1947-1952) à Londres, l'École Supérieure d'Art Dramatique (de 1953 à nos jours) à Strasbourg, la National Theatre School of Canada (de 1960 à nos jours) à Montréal, le Stratford Studio (1962-1967) à Stratford-upon-Avon et la Drama Division (1968 à nos jours) de la Juilliard School à New York.

Sa formation auprès de Jacques Copeau méritait sans doute un examen approfondi et détaillé, car les techniques pour acteurs assimilées à l'École du Vieux-Colombier et avec les Copiaus en Bourgogne ont contribué à la composition des principes pédagogiques et conceptuels au sein desquels son training a été construit. L'œuvre de Saint-Denis apparaît exemplaire, justement parce qu'à son arrivée en Angleterre dans les années Trente, tout d'abord en tant que directeur de la Compagnie des Quinze puis en tant que pédagogue d'acteurs, il se propose comme porteur de nouvelles pratiques au sein d'une culture théâtrale dans laquelle la formation de l'acteur – telle que considérée par Copeau et ses héritiers élèves – n'était pas envisagée. Comment Saint-Denis transforme et sélectionne ses pratiques pédagogiques en entrant en contact avec une tradition théâtrale si différente, à savoir la tradition anglo-saxonne ?

Cette thèse vise donc à retracer le training de l'acteur par Saint-Denis en tant que méthode pédagogique, et donc la *normalisation* des pratiques développées par Copeau au sein de l'École du Vieux-Colombier et avec les Copiaus, et leur inclusion dans le contexte théâtral anglophone. En effet, comme nous l'avons déjà dit, Saint-Denis a été le premier à traduire les chemins de recherche pédagogique de Copeau en une méthode figée et définie. Ce que nous voulons souligner, c'est le passage d'une activité de recherche fondée sur des pratiques expérimentales en constante évolution, vers un système de transmission pédagogique fondé sur l'institutionnalisation des disciplines acquises, puis figées.

Cette thèse a pour objectif de reconstituer les processus de formation de la méthode pédagogique de Saint-Denis à l'intérieure du London Theatre Studio, en partant de ses origines et en recherchant les influences réciproques entre le système qu'il a proposé et les cultures théâtrales qui l'ont accueilli, notamment la culture anglaise. Les nœuds thématiques autour desquels l'activité d'analyse se concentre beaucoup correspondent aux éléments du training de Saint-Denis qui sont perçus comme innovants par les environnements théâtraux

qui l'adoptent. Ce sont des pratiques de l'acteur redécouvertes au sein de l'École du Vieux-Colombier et développées au cours de l'expérience bourguignonne des Copiaus: attention au langage du corps, à l'improvisation, à l'utilisation et à la création de masques, et le mime.

### *Une lacune historiographique*

Le training de l'acteur de Saint-Denis est encore trop ignoré par la communauté des historiens du théâtre, surtout en Italie et en France. En réalité, très peu de publications, principalement en anglais, traitent du travail de Saint-Denis. Les données recueillies à partir des recherches effectuées à ce jour semblent encore insuffisantes pour décrire et analyser le training de l'acteur développé par Saint-Denis et les facteurs qui ont déterminé son origine, évolution et transformation, ainsi que son efficacité et succès qui dure jusqu'à nos jours.

Un guide d'introduction à la figure de Saint-Denis est fourni par des essais et des articles de Jane Baldwin, dont le plus complet et approfondi est *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor* (2003)<sup>9</sup>. Le texte est le seul volume monographique existant sur Saint-Denis, en donnant une description détaillée de sa biographie, complétée par l'utilisation d'interviews, qui remontent à la fin des années 1980, avec ses anciens collaborateurs éminents, réalisée par Baldwin pour sa thèse de doctorat, *A Paradoxical Career: Michel Saint-Denis' Life in the Theatre* (1991, Tufts University)<sup>10</sup>. Néanmoins, le texte, supporté par de nombreux travaux de recherche, suit une approche biographique de la figure de Saint-Denis, analysant au même temps ses événements contextuels, les activités de direction et les vicissitudes professionnelles. Pour cette raison, l'étude prend en compte les pratiques de *acting training* qui font partie de la pédagogie de Saint-Denis, mais de manière marginale, en fournissant toutefois une analyse rapide en annexe, d'une vingtaine de pages. Également dans des essais plus récents, tels que *Collective Creation's Migrations from the Cotes d'Or to the Golden Hills of California: The Copiaus / Quinze and the Dell'Arte Company* – publié en 2008 dans *Vies et morts de la création collective / The Lives and Deaths of Collective Creation*<sup>11</sup> – *The Accidental Rebirth of Collective Creation: Jacques Copeau, Michel Saint-Denis, Léon Chancerel, and Improvised Theatre* - publié

---

<sup>9</sup> Cf. J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, Westport, Connecticut, Praeger, 2003.

<sup>10</sup> Cf. J. Baldwin, *A Paradoxical Career: Michel Saint-Denis' Life in the Theatre*, PhD Thesis, Tufts University, 1991.

<sup>11</sup> Cf. J. Baldwin, *Collective Creation's Migrations from the Cotes d'Or to the Golden Hills of California: The Copiaus / Quinze and the Dell'Arte Company*, dans *Vies et morts de la création collective / The Lives and Deaths of Collective Creation*, dir. par J. Baldwin, J.-M. Larrue, C. Page, Sherborn, MA: Vox Theatri, 2008.

en 2013 dans *A History of Collective Creation*<sup>12</sup> - la méthode de formation de l'acteur par Saint-Denis, considérée dans son ensemble, n'est pas suffisamment prise en compte.

A côté de ces quelques publications, il y a des nouvelles études, issues de programmes de doctorat, à la fois en Amérique du Nord et en Europe. Parmi ces études, on trouve le mémoire de maîtrise du français Jean-Baptiste Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de théâtre (1897-1971)* de 2005 (Université Paris I Panthéon Sorbonne)<sup>13</sup>. Cette recherche, unique en France, offre une reconnaissance minutieuse du contexte de formation de Saint-Denis et de ses relations avec Copeau. Il a le mérite de fournir une cartographie minutieuse des archives qui détiennent des fonds documentaires sur Saint-Denis. Mais même dans ce cas, l'approche fortement biographique exclut une perspective d'étude qui vise à analyser un passage crucial et non encore étudié : les transformations qui modifient les pratiques de l'acteur dans leur devenir des systèmes pédagogiques, et donc des processus de transmission.

Le premier travail de thèse entièrement consacré à une partie du travail de direction et de pédagogie de Saint-Denis remonte à 1935: c'est l'analyse que Phyllis Aykroyd consacre à l'activité de la Compagnie des Quinze, *The Dramatic Art of La Compagnie des Quinze*, dans laquelle il offre une riche description pour chaque spectacle<sup>14</sup>. Depuis lors, de nombreuses thèses de doctorat ont été consacrées à l'étude de divers aspects de la carrière de Saint-Denis. En faisant une synthèse extrême, je résume ci-dessous les plus pertinentes par rapport à cette recherche : Linda De Vries, qui en 1974 élabore la thèse *The Influence of Jacques Copeau on the Actor-Training Theories of Michel Saint-Denis*<sup>15</sup>; *The Theater Schools of Michel Saint-Denis: A Quest for Style*, fruit des recherches de Georges Berberich en 1985<sup>16</sup>; mais aussi l'original Railsback, Charles L., *Michel Saint-Denis and the Organic Theatre*, écrit par Charles Railsback en 1995<sup>17</sup>. Beaucoup plus récemment, Thomas Cornford propose une comparaison intéressante entre les contextes de training plus ou moins contemporains créés par Saint-Denis et Michael Cechov dans une thèse de 2012 intitulée *The English Theatre Studios of Michael Chekhov and*

---

<sup>12</sup> Cf. J. Baldwin, *The Accidental Rebirth of Collective Creation: Jacques Copeau, Michel Saint-Denis, Léon Chancereau, and Improvised Theatre*, dans *A History of Collective Creation*, dir. par K.M. Syssoyeva, S. Proudfit, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

<sup>13</sup> Cf. J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, mémoire de maîtrise en Histoire Contemporaine, Université Paris I Panthéon Sorbonne, Paris, 2005.

<sup>14</sup> Cf. P. Aykroyd, *The Dramatic Art of La Compagnie des Quinze*, Lausanne, Eric Partridge, 1935.

<sup>15</sup> Cf. L. De Vries, *The Influence of Jacques Copeau on the Actor-Training Theories of Michel Saint-Denis*, PhD, University of California, Los Angeles, 1974.

<sup>16</sup> Cf. G. Berberich, *The Theater Schools of Michel Saint-Denis: A Quest for Style*, PhD Thesis, California Southern University, 1985.

<sup>17</sup> Cf. C.L., Railsback, *Michel Saint-Denis and the Organic Theatre*, PhD Thesis, Indiana University, 1995.

*Michel Saint-Denis, 1935-1965*<sup>18</sup>. Dans une thèse de 2015 intitulée *The Ideal of Ensemble Practice in Twentieth-century British Theatre. 1900-1968*, Philippa Burt se concentre sur le rôle joué par Saint-Denis dans la transformation des méthodes de formation des acteurs dans le contexte anglais<sup>19</sup>. Cependant, en 2016, Pola Tumarkin, dans sa thèse intitulée *An Historiographical Reading of the Founding of Canada's National Theatre School*, observe et analyse le discours public construit autour de la National Theatre School of Canada fondée par Saint-Denis<sup>20</sup>.

Les études effectuées jusqu'à présent sur Saint-Denis ont principalement utilisé en tant que source l'importante quantité de ses articles et conférences, partiellement rassemblés dans deux publications. Mais il convient de noter que seul le premier des deux recueils publiés, intitulé *Theatre: the Rediscovery of Style*, a été édité par Saint-Denis lui-même et publié en 1960<sup>21</sup>. Le second, cependant, a été organisé par son épouse, Suria Magito, et publié en 1982 sous le titre *Training for the Theatre. Premises & Promises*, onze ans après le décès de Saint-Denis<sup>22</sup>. L'admiration de la veuve pour l'homme de théâtre suscite un point de vue qui vise non seulement à préserver, mais également à contrôler l'héritage de Saint-Denis. À mi-chemin entre le contexte biographique et l'intention de fournir un guide manuel de training, le texte semble ambigu et incompatible avec le travail de Saint-Denis. Pensez simplement que dans l'introduction, Magito écrit que, lorsque Saint-Denis commence à enseigner en Angleterre, « he had no doctrines or pre-established methods which he followed »<sup>23</sup>; une telle déclaration ne tient évidemment pas compte de l'influence de l'École du Vieux Colombier, de l'expérience avec les Copiaus et de la direction de la Compagnie des Quinze sur le programme d'enseignement pour acteurs développé par Saint-Denis. En 2009, Baldwin édite une anthologie sélective des deux volumes, intitulée '*Theatre: the Rediscovery of Style' and Other Writings*', où, à travers les écrits de Saint-Denis, elle propose un compte-rendu du training qu'il avait développée à l'usage d'acteurs élèves, précisément sous forme de manuels<sup>24</sup>.

---

<sup>18</sup> Cf. T. Cornford, *The English Theatre Studios of Michael Chekhov and Michel Saint-Denis, 1935-1965*, PhD Thesis, University of Warwick, 2012.

<sup>19</sup> Cf. P. Burt, *The Ideal of Ensemble Practice in Twentieth-century British Theatre. 1900-1968*, PhD Thesis, Goldsmiths, University of London, 2015.

<sup>20</sup> Cf. P. Tumarkin, *An Historiographical Reading of the Founding of Canada's National Theatre School*, PhD Thesis, York University of Toronto, 2016.

<sup>21</sup> Cf. M. Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style*, cit.

<sup>22</sup> Cf. M. Saint-Denis, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, édité par S. Magito, New York-London, Theatre Arts Books-Heinemann, 1982.

<sup>23</sup> S. Magito, *Introduction*, Ibid., p. 11.

<sup>24</sup> Cf. M. Saint-Denis, '*Theatre: the Rediscovery of Style' and other Writings*, édité par J. Baldwin, cit.

Il est évident que le travail de Saint-Denis n'a pas encore été examiné en analysant les processus de formation et de transformation de sa pédagogie de l'acteur qu'il a effectué spécialement dans la fondation du London Theatre Studio. Le fait que Saint-Denis soit un ardent défenseur de la transition d'une pratique de la recherche de l'acteur à une méthode pédagogique formalisée souligne l'urgence d'enquêter sur le problème.

*Sources primaires et archives : une grande quantité de documents*

Face au manque de recherche sur le training de Saint-Denis et après avoir considéré les perspectives d'étude des recherches répertoriées, il apparaît essentiel de mener une nouvelle enquête sur les sources primaires, afin de reconstruire les transformations de sa pédagogie de l'acteur dans la transition d'un ensemble de pratiques expérimentales à un système structuré d'enseignements. Ces transformations peuvent être étudiées grâce aux nombreux documents existants, non seulement à travers l'analyse et l'enquête de sources inexplorées, mais également grâce à l'examen et à la comparaison de documents déjà consultés dans le passé par d'autres chercheurs.

En ce sens, en ce qui concerne les années d'apprentissage de Saint-Denis, la consultation du journal de Copeau, édité par Claude Sicard<sup>25</sup>, et de quelques recueils de correspondances, ont été d'une grande aide pour comprendre le contexte culturel à analyser<sup>26</sup>. En plus, le matériel utilisé pour la publication des volumes des *Registres du Vieux-Colombier* ont revêtu une importance fondamentale. En particulier, les deux tomes consacrés aux années entre 1919 et 1924 ont notamment fourni de nombreuses pistes de réflexion : les *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, édité par Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis et Norman Paul, pour le travail de Copeau avec la compagnie du Vieux-Colombier<sup>27</sup> et les *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, édité par Claude Sicard, sur les exercices effectués au sein de l'École et concernant le transfert à Morteuil à la fin de 1924<sup>28</sup>. Mais aussi les deux anthologies de textes de Copeau traduites en italien, toutes deux éditées par Ines Aliverti, ont permis la consultation de documents n'ayant pas trouvé place

---

<sup>25</sup> Cf. J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, édité par C. Sicard, Paris, Seghers, 1991.

<sup>26</sup> Cf. J. Copeau, R. Martin du Gard, *Correspondance*, édité par C. Sicard, tome I (1913-1928), Paris, Gallimard, 1972; J. Copeau, L. Jouvot, *Correspondance. 1911-1949*, édité par O. Rony, Paris, Gallimard, 2013.

<sup>27</sup> Cf. J. Copeau, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, édité par M.-H. Dasté, S. Maistre Saint-Denis e N.H. Paul, Paris, Gallimard, 1993.

<sup>28</sup> Cf. J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, édité par C. Sicard, Paris, Gallimard, 2000.

dans des publications antérieures<sup>29</sup>, ainsi que l'article sur le Nō *Kantan* publié par Nicoletta Guidotti<sup>30</sup>.

Concernant la période en Bourgogne, entre 1925 et 1929, le *Journal de bord des Copiaus*, rédigé par Suzanne Bing et publié par Denis Gontard<sup>31</sup>, et notamment la publication récente du septième volume des *Registres du Vieux-Colombier*, les *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, édité par Maria Ines Aliverti et Marco Consolini, qui propose une systématisation de nombreux documents datant d'une période extrêmement complexe et déroutante<sup>32</sup>, ont été fondamentaux. L'article sur *L'illusion* de Roberto Cuppone<sup>33</sup> a été également très utile, de même que la publication du scénario de la création collective *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*, édité par Miloš Mistrík<sup>34</sup>. Il est clair que la consultation constante des deux conférences célèbres organisées par Copeau au début de 1931, à savoir les *Souvenirs du Vieux-Colombier* (1913-1924) et *l'Histoire de cinq ans* (1924-1929)<sup>35</sup>, a été essentielle.

Pour la phase d'interprétation des nombreux documents, le travail critique par plusieurs chercheurs a constitué un guide essentiel. À partir d'œuvres pionnières telles que *Jacques Copeau: Biography of a Theatre* de Maurice Kurtz<sup>36</sup>, *Jacques Copeau. Il Vieux Colombier. I Copiaus* de Franco Cologni<sup>37</sup>, ou *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno* de Fabrizio Cruciani<sup>38</sup>, mais aussi des études sur l'école de Copeau, menées par Barbara Kusler<sup>39</sup>, sur la

---

<sup>29</sup> Cf. M.I. Aliverti, *Jacques Copeau. Il teatro del XX secolo*, Edizione Laterza, Rome, 1997; J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, édité par M.I. Aliverti, Firenze, La casa Usher, 2009.

<sup>30</sup> Cf. N. Guidotti, *Suzanne Bing e il Nō Kantan*, dans «Biblioteca Teatrale», BT 104, octobre-décembre 2012, pp. 53-92.

<sup>31</sup> Cf. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, édité par D. Gontard, Paris, Editions Segher, 1974.

<sup>32</sup> Cf. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, édité par M.I. Aliverti e M. Consolini, Paris, Gallimard, 2017.

<sup>33</sup> Cf. R. Cuppone, « *Moi, je ne joue plus* », « *L'illusion* » de Jacques Copeau, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 333-360.

<sup>34</sup> Cf. Jean Villard-Gilles et Michel Saint-Denis, « *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire* », édité par M. Mistrík, in Id. (édité par), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, VEDA, vydavatel'stvo SAV-Les Éditions de l'Amandier, Bratislava-Paris 2014, pp. 259-378.

<sup>35</sup> Les textes des deux conférences sont publiés presque immédiatement. Cf. J. Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, Les Nouvelles Éditions Latines, 1931 (réimpression anastatique de 1975) ; *Ricordi del Vieux Colombier*, trad. it. par A. Nacci, Milano, Il Saggiatore, 1962. La première conférence a été republiée dans le cinquième volume des *Registres*; cfr. J. Copeau, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, cit., pp. 409-431. La deuxième conférence a été récemment republiée par Ines Aliverti dans le septième volume des *Registres* ; cf. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., P. 441-464.

<sup>36</sup> Cf. M. Kurtz, *Jacques Copeau : Biography of a Theatre*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000, II Ed. de *Jacques Copeau : biographie d'un théâtre*, Paris, Les éditions Nagel, 1950.

<sup>37</sup> Cf. F. Cologni, *Jacques Copeau. Il Vieux Colombier. I Copiaus*, Bologna, Capelli, 1962.

<sup>38</sup> Cf. F. Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971.

<sup>39</sup> Cf. B.L. Kusler, *Jacques Copeau's School for Actors. Commemorating the Centennial of the Birth of Jacques Copeau*, n. spécial de *Mime Journal*, 9-10, 1979, PhD thesis by Barbara Anne Kusler, *Jacques Copeau's Theatre School: L'École du Vieux Colombier, 1920-1929*, University of Winsconsin, 1974.

décentralisation théâtrale en France, par Hubert Gignoux<sup>40</sup>, ou des études sur le mime et l'art de l'acteur effectués par Marco De Marinis<sup>41</sup>. Parmi les études les plus récentes, j'ai cité les articles et les essais de Raphaëlle Doyon<sup>42</sup>, Marco Consolini<sup>43</sup>, Guido Di Palma<sup>44</sup>, Guy Freixe<sup>45</sup> et Thomas Leabhart<sup>46</sup>.

Il est évident que les sources publiées qui traitent du chemin de Saint-Denis concernent principalement le stade de son apprentissage. Il en va de même pour les travaux critiques effectués par chercheurs et universitaires. Il a été donc nécessaire de procéder à l'examen complet des archives consacrées à sa carrière. Grâce à l'exploration des fonds, comme nous le verrons plus tard, des documents très intéressants sont apparus, non seulement sur la période qui a suivi la dissolution des Copiaus, mais également sur les années au Vieux-Colombier et en Bourgogne : lettres, brouillons d'articles, dossiers de notes et scénarios jusqu'ici échappés à l'œil vigilant des savants qui m'ont précédé.

La recherche a été basée principalement sur le Fonds Michel Saint-Denis, conservé à Paris au Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France – Richelieu, qui abrite une archive entièrement dédiée à la biographie et à l'activité artistique du metteur en scène. Afin de faire la lumière sur des questions non résolues, j'ai souvent consulté le Fonds Jacques Copeau, également conservé à la BnF – Richelieu, et les archives de la Société d'Histoire du Théâtre, qui contiennent des documents sur les Copiaus en

---

<sup>40</sup> Cf. H. Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale: Jacques Copeau-Léon Chancerel, les Comédiens-Routiers, la Décentralisation dramatique*, Lausanne, Edition de l'Aire, 1984.

<sup>41</sup> Cf. M. De Marinis, "Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel", dans *Bouffonneries : Copeau l'éveilleur*, dir. par Patrice Pavis e Jean-Marie Thomasseau, 34 (1995), pp. 127-143.

<sup>42</sup> Cf. R. Collu, R. Doyon, *La matrice religieuse de Jacques Copeau, une lecture anthro- pologique du fonctionnement de la communauté des Copiaus (1924-1929)*, 2013, <halshs-00981265>; R. Doyon, *Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau. Enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral*, dans *La Construction des patrimoines en question : contextes, acteurs, processus*, coll. « Les Cahiers du LabEx Créations » (dir. Philippe Dagen), Paris, Éditions de La Sorbonne, 2015.

<sup>43</sup> Cf. M. Consolini, *Jacques Copeau and the Work of the Actor*, in C. Balme, P. Vescovo, D. Vianello (dir.), *Commedia dell'arte in context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 243-253 ; M. Consolini, *Jacques Copeau e la Commedia dell'Arte. Fra Comédie des tréteaux e Comédie nouvelle*, dans E. Randi (dir.), *Il mito della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, Roma, Bonanno, 2016, pp. 83-96 ; M. Consolini, R. Doyon (dir.), « Jacques Copeau », *Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, n° 12, octobre 2014.

<sup>44</sup> Cf. G. Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», BT 104, 2012, pp. 13-51; G. Di Palma, *Per una storia della maschera come strumento della professione*, «Biblioteca Teatrale», BT 117-118, 1, 2016, pp. 187-234.

<sup>45</sup> Cf. G. Freixe, *L'École de l'improvisation de Jacques Copeau : une nouvelle pédagogie du jeu de l'acteur*, dans *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française*, numéro spécial « Copeau, contradictions fertiles », sous la direction de Marco Consolini et Raphaëlle Doyon, éd. La Comédie Française - L'avant-scène théâtre, septembre 2014, p. 58-63 ; G. Freixe, *Jacques Copeau et les Copiaus : une communauté pour renaître*, dans *Créer ensemble, Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIXe – XXe siècles)*, sous la direction de M.-C. Autant-Mathieu, coll. « Les voies de l'acteur », L'Entretemps, Montpellier, 2013, p. 259-279 ; G. Freixe, *La Filiation Copeau – Lecoq – Mnouchkine. Une lignée du jeu de l'acteur*, coll. « Les voies de l'acteur », Montpellier, L'Entretemps, 2013.

<sup>46</sup> Cf. T. Leabhart, *Le masque, moyen de transport dans l'enseignement de Jacques Copeau*, dans *Bouffonneries : Copeau l'éveilleur*, dir. par Patrice Pavis e Jean-Marie Thomasseau, 34 (1995), pp. 144-157 ; T. Leabhart, *Jacques Copeau, Étienne Decroux and the 'Flower of Nob'*, «New Theatre Quarterly», XX, 4, (November 2004), pp. 315-330.

Bourgogne et sur la Compagnie des Quinze. Grâce à la générosité de Marco Consolini, j'ai également eu l'occasion de consulter une section des archives privées de Marie-Hélène Dasté, entièrement dédiée à la Compagnie des Quinze.

En vue de recueillir surtout des informations et des documents sur la période en Angleterre, j'ai examiné le Michel Saint-Denis Archive de la British Library à Londres ; j'ai également eu l'occasion d'explorer la section consacrée à la planification de la Drama Division de la Juilliard School à New York, conservée aux Juilliard School Archives, qui permet d'analyser la relation entre Saint-Denis et le théâtre américain des années Soixante.

Ce travail de recherche vise à comprendre le développement du système de training de Saint-Denis, systématisé de manière complète pour la première fois à l'intérieur du London Theatre Studio. L'activité ultérieure du pédagogue apparaît, en fait, comme une répétition du même modèle. Pour suivre cette activité de transformation, il était nécessaire de repartir de sa formation, en tenant compte des facteurs qui ont déterminé le chemin de Saint-Denis : un apprentissage effectué dans le cadre de la production de la compagnie du Vieux-Colombier, la volonté de professionnalisation, le besoin d'indépendance vis-à-vis de l'ombre lourde de Copeau, le succès des tournées à Londres de la Compagnie des Quinze, le rayonnement du théâtre anglais qui accueille Saint-Denis comme porteur de pratiques innovantes, partageant avec ses nouveaux collaborateurs un objectif commun, qui consiste à fonder un centre théâtral polyvalent basé sur la collaboration entre une école pour acteurs et une compagnie permanente.

#### *Approche méthodologique*

Dans la phase d'interprétation des sources, j'ai essayé de suivre une approche méthodologique visant à faire vivre les documents produits dans les faits, en utilisant des sources ultérieures – telles que des mémoires, des autobiographies, des interviews beaucoup plus tardives, etc. – uniquement lorsque cela était strictement nécessaire. Voilà pourquoi la thèse rassemble principalement échanges épistolaires, annotations de journal, notes, communiqués de presse, interviews et articles écrits au cours de la période qui commence peu avant le début de la Grande Guerre, et se termine avec la fermeture du London Theatre Studio en 1939.

## *La structure de la thèse*

Je proposerai ci-dessous un résumé de la thèse, en maintenant la division de la structure en chapitres et en résumant le travail effectué. Pour une analyse approfondie des documents, reportez-vous à la thèse.

### *Premier chapitre : Les années de formation*

Afin d'étudier, analyser, reconstruire et comprendre le training de l'acteur que Michel Saint-Denis (1897-1971) a développé au cours d'une longue carrière, il faut d'abord revenir à ses années de formation, afin d'en délimiter les origines et identifier les éléments de base. C'est en fait l'ensemble des matériaux et des pratiques expérimentales que Jacques Copeau avait plusieurs fois suscité, nourri de façon constante et abandonné à plusieurs reprises qui en constitue la pédagogie de départ, la matrice. Cette même pédagogie qui, une fois déposée dans les mains de ses héritiers les plus proches et directs<sup>47</sup>, renoncera à sa vocation de recherche pour céder à la *transmissibilité* ; cette même pédagogie qui sera retravaillée et *normalisée* dans une méthode réelle ; cette même pédagogie qui – pour reprendre l'expression de Fabrizio Cruciani – finira progressivement par « morire nelle scuole »<sup>48</sup>.

Ainsi, l'apprentissage théâtral de Saint-Denis est enraciné dans le parcours pédagogique développé par Copeau à partir de la fondation du Théâtre du Vieux-Colombier en 1913, et notamment par la création de l'École pour élèves-acteurs, jusqu'à la dissolution des Copiaus en 1929. Afin de donner un aperçu des années d'un apprentissage inhabituel pour Saint-

---

<sup>47</sup> Je m'abstiens ici d'utiliser la formulation proposée par Ferruccio Marotti pour faire référence aux héritiers beaucoup plus célèbres de Copeau, ces « grands "élèves" » qui, malgré avoir abandonné le maître, ont suivi ses stimuli et instances. Dans la prémisse du texte de Fabrizio Cruciani sur Copeau, on dirait que Marotti fait implicitement référence à des personnalités telles que Louis Jouvet, Charles Dullin, peut-être Étienne Decroux (ou probablement des représentants de la génération d'élèves suivante, c'est-à-dire aux élèves de ses élèves, comme Jean- Louis Barrault ou Jacques Lecoq) plutôt que les membres des Copiaus, affligés par l'abandon du Patron, plutôt que échappés en raison de l'intolérance envers l'autoritarisme de Copeau et poussés par le désir de rébellion. F. Marotti, *Premessa*, dans F. Cruciani, *Jacques Copeau. O le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 11.

<sup>48</sup> F. Cruciani, *I Padri Fondatori e il teatro pedagogia nel Novecento*, dans «Quaderni di teatro», 23, 1984, p. 45. Je tiens à souligner l'origine de cette expression aiguë, qui convient parfaitement aux résultats de mes recherches et qui appartient à Marco Consolini, à nos conversations parisiennes et à son travail, encore inédit, pour la conférence *Generazioni a confronto. Eredità, persistenze, tradizioni e tradimenti sulla scena moderna e contemporanea* (Université de Pise, 26-27 avril 2018), qu'il a généreusement partagé avec moi avant la publication des documents : M. Consolini, «*Ceux qui casseront les vitres me devront leur marteau: l'eredità controversa di Jacques Copeau*», en cours de publication.

Denis – neveu du charismatique Patron et faisant partie intégrante de son unité familiale - il convient de s’attarder sur la relation entre le jeune Michel et son oncle maternel.

Né le 13 septembre 1897 à Beauvais et fils de Marguerite Copeau (sœur de Jacques) et Charles Saint-Denis<sup>49</sup>, Michel, à sept ans, quitte sa ville natale pour s’installer à Paris avec sa mère et sa sœur cadette. Marguerite, qui avait préféré s’écarter de son mari en raison de ses problèmes d’alcoolisme et de jeu de hasard, avait contacté Copeau pour obtenir de l’aide. Immédiatement, Saint-Denis reconnaît à son oncle la stabilité économique et sociale qui lui avait manqué durant sa petite enfance : il devient un point de référence, à la fois comme modèle exemplaire auquel s’inspirer et comme une figure d’autorité avec laquelle entrer en collision. Au cours de son adolescence, il s’intéresse au théâtre et exprime son intention d’impliquer Saint-Denis dans ses projets futurs pour le Vieux-Colombier. Les projets que le Patron a pour son neveu divergent des aspirations de Saint-Denis, qui voudrait jouer les scènes. Copeau entend plutôt le recruter en tant qu’assistant obéissant, subordonné et efficace.

Toutefois, en raison de la Grande Guerre, Saint-Denis entame sa collaboration officielle au théâtre parallèlement à l’ouverture de l’École du Vieux-Colombier en février 1920. La perspective de rejoindre l’oncle en tant qu’assistant de confiance et de contribuer au travail collectif qu’il avait conçu aide Saint-Denis à surmonter les années de la guerre. Copeau demande l’obéissance et Saint-Denis offre son dévouement, comme en témoignent les lettres que le neveu envoie à son oncle :

Élève-moi jusqu’à une compréhension aussi complète que possible...  
Enseigne-moi petit à petit. Donne-moi l’orientation qu’il faut. Que je sois une pâte dans tes mains. Je voudrais que tu me façonnes et que je me transforme sous ton pouce! [...] Je suis cette activité jeune et entièrement dévouée que tu veux : car je suis entièrement libre. Tu as besoin d’un collaborateur qui consente à te doubler pendant quelques années. Je comprends. Quelle perspective pour moi... si j’étais sûr seulement de pouvoir...»<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Cf. *Extrait d’acte de naissance*. Le document est conservé à Paris, Bibliothèque nationale de France – Richelieu (désormais, BnF – Richelieu), Fonds Michel Saint-Denis (désormais FMDS). FMDS, 4-COL-83/1(1), dossier 1.

<sup>50</sup> Lettre de Michel Saint-Denis à Jacques Copeau, non datée. J. Copeau, *Registres V. Les registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, édité par M.-H. Dasté, S. Maistre Saint-Denis e N.H. Paul, Paris, Gallimard, 1993, p. 88-89.

C'est ainsi que son apprentissage de secrétaire général débute, aux côtés de Jean Schlumberger, qui l'initie aux tâches qui lui sont confiées : responsable de la billetterie, responsable des relations publiques, responsable des tâches administratives, régisseur et assistant pendant les répétitions. Son engagement est efficace et suscite l'approbation de Copeau.

Contrairement aux volontés de Saint-Denis, son travail d'acteur au sein de la compagnie du Vieux-Colombier tarde à s'affirmer ; en fait, sa première apparition sur scène remonte à 1922, lorsqu'il interprète le rôle de Curio dans une reprise de *La nuit des rois*, réalisée par Copeau et mise en scène pour la première fois lors de la première saison du Vieux-Colombier. D'autre part, il se voit offrir la possibilité de suivre les répétitions des spectacles en tant qu'assistant et régisseur de théâtre, activités qui lui permettent d'observer et d'apprendre la méthode de mise en scène du Patron<sup>51</sup>. Comme on le comprend aisément, le contact constant et prolongé avec le travail *productif* – et non pédagogique – de Copeau marque de manière indélébile toute la carrière artistique de Saint-Denis et forge sa vision de l'acteur et du théâtre. Au cours des mêmes années, Maiène, Jean Dasté, Étienne Decroux et tous les autres élèves de l'École du Vieux-Colombier suivent une voie *pédagogique* basée sur la recherche et l'expérimentation, mais séparée de toute activité de production et de mise en scène de la compagnie. Au contraire, la formation de Saint-Denis est complètement immergée dans le système de production du Théâtre du Vieux-Colombier, conformément aux méthodes d'apprentissage typiques des compagnies de comédiens traditionnels. Le jeune Michel se laisse vite conquérir par les « répétitions » professionnelles de la compagnie, et surtout par la profondeur du processus de création que Copeau parvient à atteindre avec des acteurs aussi talentueux que Suzanne Bing et Louis Jouvet.

Les compétences organisationnelles permettent à Saint-Denis de réaliser des tâches pratiques. Copeau se sent allégé depuis que son neveu a pris la direction du théâtre : son objectif principal est de créer « une institution solide », composée de collaborateurs de confiance, fidèles et constants qui, s'occupant de questions pratiques, puissent lui laisser le temps et l'énergie nécessaires pour que le « grand développement » tant attendu prenne enfin racine.

---

<sup>51</sup> Comme le note Jane Baldwin, Saint-Denis profite du début de son apprentissage pour découvrir et apprendre les différents métiers du théâtre, à la fois techniques, organisationnelles et artistiques. Cf. J. Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, Westport, Connecticut, Praeger, 2003, p. 19.

Saint-Denis renonce au moins temporairement à sa formation d'acteur. En effet, les tâches d'organisation et d'administration l'empêchent d'assister assidûment à l'École. Néanmoins, il parvient à prendre part à certaines leçons et à suivre, de manière intermittente, la formation des élèves-acteurs, comme le prouvent les annotations de Marie-Madeleine Gautier, qui souligne, dans son dossier de notes, sa présence active dans la transcription de nombreux exercices<sup>52</sup>.

Le seul autre document sur les temps de l'École présent dans les archives parisiennes est le brouillon d'un article – peu connu des spécialistes du domaine – pour le magazine « La Nouvelle Éducation », intitulé *L'École du Vieux-Colombier*, signé par les élèves<sup>53</sup>. Le brouillon dactylographié fait probablement partie des journaux de Saint-Denis puisqu'il est chargé des relations publiques et sert de bureau de presse pour toutes les activités du Théâtre du Vieux-Colombier. L'article, publié en mai 1924, contient une description intéressante des « exercices dramatiques », c'est-à-dire des exercices destinés à former l'imaginaire dramaturgique des élèves-acteurs. L'article présente un grand intérêt car il nous donne la notion exacte de ce qu'ils étaient et de la façon dont les « exercices dramatiques » ont eu lieu avant la fermeture de l'École pour abandonner la capitale pour la province rurale. Il s'agit à tous égards de pratiques de laboratoire créatives, visant à accroître les compétences pour élaborer de petites histoires à présenter dans un contexte d'apprentissage protégé. Comme nous le verrons au chapitre suivant, une fois en Bourgogne, les Copiaus, dirigés par Saint-Denis, Auguste Boverio et Jean Villard, insisteront pour exploiter tous ces outils pédagogiques et absolument expérimentaux explorés par Copeau et Suzanne Bing à l'École, au nom d'une instance de production qui leur permet de constituer un répertoire de spectacles à réaliser en tournée en France et à l'étranger. En d'autres termes, pour un public payant.

L'école du Vieux-Colombier fait donc partie de l'environnement dans lequel se forme l'identité théâtrale de Saint-Denis ; le modèle pédagogique de Copeau, que le jeune Michel a l'habitude d'observer au cours de ces années, est à la base du système de formation de l'acteur que Saint-Denis va institutionnaliser dans les écoles d'art dramatique qu'il établira dans les

---

<sup>52</sup> Cf. *École du Vieux-Colombier. Notes de cours prises par Marie-Madeleine Gautier, 1921-1922*. FMSD, 4-COL-83/291. Pour une analyse approfondie du document, voir la thèse : chapitre 1, paragraphe 2.

<sup>53</sup> Cf. *École du Vieux-Colombier, article écrit par un groupe d'élèves pour « La Nouvelle Éducation »*. FMSD, 4-COL-83/290, 2 feuilles dactylographiées. L'article peut être consulté tel quel dans le magazine : cf. *L'École du Vieux-Colombier*, « La Nouvelle Éducation », Bulletin N° 25, Mai 1924, p. 41. Pour une analyse approfondie du document, voir la thèse : chapitre 1, paragraphe 2.

décennies à venir<sup>54</sup>. Jean-Baptiste Gourmel, dans sa thèse sur l'activité théâtrale de Saint-Denis, souligne sa position d'observateur attentif et privilégié de l'ensemble des pratiques de l'acteur nées dans les murs de l'École<sup>55</sup>. De plus, l'auteur du mémoire de maîtrise se concentre sur la bivalence des figures de Marie-Hélène Copeau et de Saint-Denis : si, d'une part, ils peuvent être considérés comme les deux premiers bénéficiaires non officiels de l'enseignement de Copeau, ils incarnent, de l'autre, les éléments qui ont inspiré la recherche pédagogique du Patron<sup>56</sup>. C'est en effet dans leur « éducation complète » que Copeau se consacre avec soin, depuis sa plus tendre enfance. En août 1920, il écrivait dans son journal : « L'éducation de mes enfants est à mes yeux le modèle et le plus pur moyen d'initiation »<sup>57</sup>. L'attention portée à la formation de ses enfants et neveux, et en particulier de Maiène et Michel, permet à Copeau de comprendre l'importance d'une éducation théâtrale qui commence très tôt, qui puisse tenir compte de la composante ludique de l'art dramatique et qui soit conçue pour former non seulement d'excellents artistes, mais également des êtres humains : « C'est vers cela que je tends progressivement : renouvellement complet par des éléments de plus en plus jeunes, de plus en plus voisins de mon cœur et de mon esprit : Michel, Maiène »<sup>58</sup>.

Malgré son inexpérience partielle, Saint-Denis prend la direction de *Dak Ghar* de Rabindranath Tagore<sup>59</sup> en 1924, traduit en français par André Gide sous le titre *Amal ou la*

---

<sup>54</sup> Le London Theatre Studio (1936-1939) et le Old Vic Theatre Centre (1947-1952) à Londres, l'École supérieure d'Art Dramatique (de 1953 à nos jours) à Strasbourg, la National Theatre School of Canada (de 1960 à nos jours) à Montréal, le Stratford Studio (1962-1967) et la Drama Division (de 1968 à nos jours) de la Juilliard School à New York.

<sup>55</sup> « [...] l'École du Vieux-Colombier devait avoir par la suite des répercussions insoupçonnables et fondatrices, surtout pour ceux qui la fréquentèrent, et en particulier pour un observateur privilégié et attentif de ses développements : Michel Saint-Denis ». Cf. J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis. Un homme de Théâtre (1897-1971)*, thèse de maîtrise en Histoire contemporaine, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2005, p. 63.

<sup>56</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 65-67.

<sup>57</sup> J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, édité par C. Sicard, Paris, Seghers, 1991, vol. II, p. 180, annotation du 27 août 1920.

<sup>58</sup> *Ibidem.*

<sup>59</sup> L'œuvre a été écrite en 1912 par le poète et musicien bengali, qui fut l'année suivante le premier non occidental à obtenir un prix Nobel de littérature. La première traduction anglaise du drame a été éditée par Devabrata Mukerjea et publiée avec une préface de William Butler Yeats : R. Tagore, *The Post Office*, trad. éditée par D. Mukerjea, London, Macmillan and Co., 1914. La première mondiale a été faite à Londres ; la version originale, à la place, est entrée en scène à Calcutta seulement en 1917, l'année même où M. Sesti-Strampfer s'était occupé de l'édition italienne : R. Tagore, *L'ufficio postale*, trad. éditée par M. Sesti-Strampfer, Lanciano, Carabba, 1917.

*Lettre du roi*<sup>60</sup>, qui constitue, avec le *Nō Kantan* retravaillé par Suzanne Bing<sup>61</sup>, la première véritable mise en scène de l'École. Beaucoup a été écrit sur *Kantan*, le spectacle inspiré par le *Nō*, et sur le travail dirigé par Suzanne Bing. Au contraire, les informations disponibles sur *Amal* ou la *Lettre du roi* sont très rares. Dans les fonds dédiés à Saint-Denis, tant à Paris (Fonds Michel Saint-Denis, BnF – Richelieu) qu'à Londres (Michel Saint-Denis Archive, British Library), il n'y a pas de trace du processus de création, des répétitions ou de la construction de la mise en scène. Les quelques notes qu'y font référence, dans les *Registres* ou dans le *Journal* de Copeau, sont extrêmement synthétiques, hâtives et, dans certains cas, contradictoires<sup>62</sup>. Comme on le sait, le Patron n'hésite pas à intervenir sur le travail de son neveu pour décider, enfin, de mettre de côté la mise en scène de *Amal*. Les lacunes documentaires nous empêchent de reconstruire la dynamique des événements et de comprendre les causes du déni. Nous ignorons les désaccords qui ont conduit à la suspension des répétitions et à la révocation de la promotion de "metteur en scène" obtenue par Saint-Denis, ainsi que la déception et le ressentiment générés par l'imposition qui demeurent dans l'obscurité.

Sur la tentative de mise en scène du texte bengali, le seul autre document retrouvé à ce jour, conservé au Fonds Jacques Copeau (Paris, BnF – Richelieu), nous permet au moins de comprendre dans quelle mesure le projet du spectacle était développé<sup>63</sup>. Le fichier contient des descriptions du costume de chaque personnage ; on peut en déduire la répartition des rôles, qui prévoit la collaboration entre enseignants et élèves.

Le rôle attribué à Saint-Denis est celui de gardien, de « veilleur ». Encouragé par Copeau pour surveiller le fonctionnement du Vieux-Colombier, le futur metteur en scène est habitué à traiter des problèmes concrets. Tant dans la réalité que dans la fiction sur scène, sa tâche est de remplacer son oncle et de s'assurer que les tâches pratiques soient résolues. Tant dans la maison d'Amal que dans celle du Vieux-Colombier, sa fonction est celle de gardien.

---

<sup>60</sup> R. Tagore, *Amal ou la Lettre du roi*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1924. Pour une analyse approfondie du texte bengali et de la métaphore biographique de Saint-Denis incarnée par le protagoniste, voir la thèse : chapitre 1, paragraphe 3.

<sup>61</sup> *Nō* japonais apparu au XIV<sup>e</sup> siècle, traduit par Arthur Waley et publié dans l'anthologie *The Nō Plays of Japan*, 1921. En *Kantan*, un jeune voyageur rêve de devenir empereur et de régner sur son royaume pendant cinquante ans. Au réveil, il réalise que la vie qu'il croit avoir vécue n'est que le fruit d'un long sommeil et d'une intense activité onirique. Sur le sujet, cf. N. Guidotti, *Suzanne Bing et le Nō Kantan*, « Bibliothèque théâtrale », BT 104, octobre-décembre 2012, p. 53-92. Pour une analyse approfondie de la répétition générale du *Kantan* et de ses représentations ultérieures, voir la thèse : chapitre 1, paragraphe 3.

<sup>62</sup> J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., pp. 400-401.

<sup>63</sup> *Amal et la lettre du roi ou La poste : projet de spectacle*. FJC, F-COL-1/650. Notes pour les costumes : 13 feuilles manuscrites ; scénographies : 6 feuilles manuscrites ; accessoires : 4 feuilles manuscrites ; listes d'accessoires pour chaque personnage : 6 feuilles manuscrites ; croquis des costumes : 4 feuilles. Pour une analyse approfondie du document et de la distribution métaphorique des rôles, voir la thèse : chapitre 1, paragraphe 3.

Comme un signe presque prémonitoire, la pièce anticipe le rôle que Saint-Denis jouera en Bourgogne, notamment au début de cette expérience, immédiatement après le transfert au château de Morteuil : c'est-à-dire, comme nous le verrons bientôt, celui de garant de la discipline. A cet égard, les mots « et Patron? » sur la carte du costume, qui conduisent au moins à remettre en cause l'attribution exclusive du rôle à Saint-Denis, insinuent une incapacité à déléguer, un manque de confiance dans les collaborateurs, même les plus proches et les plus fiables. Il ne peut s'agir que d'un excès de zèle de la part de Copeau, qui devient disponible et prêt au cas où les engagements organisationnels et administratifs empêcheraient le neveu de se consacrer à la création artistique avec discipline et de manière appropriée. Malgré la prudence avisée, cet événement soulève une autre question : c'est-à-dire, si le Patron doute – pour ne pas dire se méfie – des capacités de Saint-Denis. Et, si nécessaire, si ses doutes concernent ses compétences d'acteur capable d'interpréter un certain rôle, ou ses compétences de « veilleur » de la Maison.

La répartition des rôles de *Amal* nous aide à éclairer les relations entre École et compagnie du Vieux-Colombier. Dans ses déclarations d'intention, Copeau élude et prive tout contact possible entre ses élèves – jeunes et non contaminés – et des acteurs professionnels. Et pourtant, bien qu'il s'agisse du spectacle des élèves de l'École qui aurait dû avoir lieu à la fin de l'année, non seulement certains acteurs de la société y participent, ainsi que des enseignants de l'École, mais ils jouent également des rôles importants. Les raisons pourraient être différentes : le temps limité disponible entre l'intervention du Patron et la prétendue mise en scène ?<sup>64</sup> La complexité du texte et des personnages ? Le désir de permettre aux élèves de se concentrer sur le *Nō Kantan* ? Ce qui est certain, c'est que les costumes du spectacle sont déjà prêts à monter sur scène et que si la représentation avait eu lieu, les rôles auraient été divisés exactement selon la liste ci-dessus ; ceci est démontré par le détail de l'achat d'étoffes pour la confection de costumes, sur lequel on trouve la note suivante : « Les costumes d'*Amal* sont rangés dans l'armoire [...] (côté droit) ; ils sont tous étiquetés »<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> La première était prévue pour le 24 mars 1924.

<sup>65</sup> *Amal et la lettre du roi ou La poste : projet de spectacle*. FJC, F-COL-1/650, cit.

## *Deuxième Chapitre : Formation et création en Bourgogne*

Après la fermeture du Vieux-Colombier, à la fin de la saison 1923-1924, Copeau cherche, hors de Paris, un endroit où transférer l'école, avec un groupe d'enseignants, d'acteurs, d'élèves et de techniciens. L'objectif est de s'éloigner de l'environnement théâtral parisien pour donner une plus grande portée à l'activité de recherche de l'École, dans l'espoir de rencontrer un public différent, ouvert aux expériences de re-théâtralisation. Le groupe, composé de trente-cinq personnes<sup>66</sup>, y compris les familles des participants, s'installe d'abord au Château de Morteuil, en Bourgogne, à mi-chemin entre Beaune et Chagny, et y reste de septembre 1924 à mars 1925<sup>67</sup>.

À partir de mai 1925, le groupe récite périodiquement dans la campagne environnante et obtient une certaine reconnaissance, au point que le terme « copiau » devient pour les habitants du lieu synonyme de « comédien »<sup>68</sup>. En été, Copeau achète une ferme à Pernand-Vergelesses, avec un grand entrepôt attenant à la propriété – la Cuverie – qui servira de salle de répétition<sup>69</sup>. D'ici la fin de l'année, les Copiaus quittent Morteuil et s'installent dans les environs de ce qui jusqu'en 1929 restera leur point de référence<sup>70</sup>. En plus du Château, ils abandonnent également la condition de « communauté » à la charge du Patron, pour adopter à tous égards un nouveau statut, celui de « petite troupe de campagne » qui vise à l'autosuffisance.

Dans tous les textes de réélaboration autobiographique que Saint-Denis produit principalement à partir de son transfert à Londres, il rappelle sans hésiter cette période comment son véritable apprentissage théâtral en tant qu'acteur et metteur en scène, noyau

---

<sup>66</sup> Lors de la reconstruction de Claude Sicard, la communauté de Morteuil est composée de : Jacques Copeau, Suzanne Bing, Auguste Boverio, François Vibert, Jean Villard, Alexandre Janvier, Georges Chennevière, Léon Chanceler, Michel Saint-Denis, Suzanne Maistre; les élèves de l'école: Michette Bossu, Maïène Copeau, Jean Dasté, Étienne Decroux, Jean Dorcy, Yvonne Galli, Marie-Madeleine Gautier, Charles Goldblatt, Aman Maistre, Clarita Stoessel; nouveaux élèves : André Chennevière, Marguerite Cavadaski; et les familles de certains des collaborateurs : Agnès Copeau avec ses enfants Pascal et Édi, Charlotte Chennevière, Miko Saint-Denis et son fils nouveau-né Jérôme, Alexandre Janvier et son fils René, les fils de Suzanne Bing, Claude (Varèse) et Bernard (Bing), Mme Boverio, Mme Villard et sa fille Laurence et Mme Chanceler. Cf. J. Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, cit., P. 437.

<sup>67</sup> À la suite d'une première dissolution de la communauté par Copeau, certains membres du groupe abandonnent l'aventure, début mars. Ceux qui restent pour former le Copiaus s'installent à Pernand-Vergelesses, fin 1925. Durant cette période, divers éléments sont soustraits et ajoutés au groupe.

<sup>68</sup> Cf. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 107.

<sup>69</sup> Cf. Ibid., p. 82, p. 89, p. 91.

<sup>70</sup> Cf. Ibid., p. 97.

originel à la base du training de l'acteur qu'il a développée au fil des ans<sup>71</sup>. La documentation disponible ne manque pas d'étapes qui lui reconnaissent un certain succès dans le monde des acteurs. Cependant, si l'on regarde les annotations rassemblées dans *le Journal de bord des Copiaus*, du moins jusqu'au début de 1926, la présence de Saint-Denis apparaît comme une figure insaisissable, dynamique, en perpétuelle mutation : une sorte d'imprésario qui participe sans aucun doute aux réflexions du Patron sur la *Comédie nouvelle*, mais qui s'occupe surtout d'acheter le nécessaire pour les décors et les costumes ou les masques de carnaval<sup>72</sup>, organiser des soirées<sup>73</sup>, faire des inspections, organiser des visites, trouver des logements aux membres de la compagnie<sup>74</sup>, etc. De plus, il est également vrai que le groupe de jeunes élèves-acteurs est voué à la formation, à l'expérimentation et à la pratique dramatique, différemment du temps de l'École. À cette hauteur chronologique, le but de l'exercice ne correspond plus à ce « quelque chose » indéfini que Copeau demande de mettre « au-dessus de soi », d'aimer « plus que soi-même »<sup>75</sup>; l'urgence qui les anime est la création d'un répertoire de spectacles à présenter dans les pays voisins, «un repertorio mobile e adattabile»<sup>76</sup>. La raison de cette discontinuité réside dans un changement majeur de la pratique expérimentale née à l'École du Vieux-Colombier : en effet, les éléments pédagogiques – c'est-à-dire l'entraînement physique, les exercices dramatiques et les mimes, l'improvisation, le travail avec les masques, la danse – sont maintenant appliqués à la préparation des spectacles.

---

<sup>71</sup> Il en va de même pour Georges Lermnier, auteur d'une biographie inédite sur Saint-Denis. Cf. G. Lermnier, *Michel Saint-Denis*, Presses Littéraires de France, 1954, 72 feuilles dactylographiées. FMSD, 4-COL-83/2 (1), pp. 5-6. L'auteur du texte biographique s'appuie non seulement sur les essais élaborés directement par Saint-Denis pour des articles et des conférences, mais également sur de nombreux articles et critiques dans des journaux et des revues de théâtre, outre le témoignage de T.S. Eliot, Laurence Olivier, Glen Byam Shaw, André Barsacq, André Obey et Pierre Sonrel. Une copie du brouillon déposé aux éditions Presses Littéraires de France, qui contient des corrections et des notes manuscrites, est conservée à Paris, à la FMSD, et permet de constater le caractère incomplet du travail. Gourmel ramène l'abandon du projet au départ prématuré de l'auteur (cf. J.-B. Gourmel, *Michel Saint-Denis, Un homme de Théâtre (1897-1971)*, thèse de maîtrise en Histoire contemporaine, cit., p. 375, N. 1399). Cependant, Lermnier meurt en 1978, sept ans après la mort de Saint-Denis et vingt-quatre ans après la rédaction du document. Il n'est donc pas possible d'affirmer avec certitude les causes qui ont empêché la publication du texte. En tout état de cause, il convient de noter qu'en explorant les archives dédiées à Saint-Denis (la FMSD à la BnF à Paris et les archives Michel Saint-Denis à la British Library à Londres), on trouve plusieurs tentatives de systématisation des documents en vue de projets biographiques initiés et abandonnés en cours, restés tels en raison de l'ingérence de la deuxième épouse, Suria Magito Saint-Denis, constamment mécontente du progrès des travaux.

<sup>72</sup> « Michel achète à Beaune des masques de Carnaval ». Cf. S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 66.

<sup>73</sup> À titre d'exemple : « Michel va à Savigny-lès-Beaune pour préparer la deuxième représentation du 6 septembre ». Cf. Ibid., p. 85.

<sup>74</sup> « Michel cherche des logements, en découvre à Aloxe-Corton, fait les démarches nécessaires pour en obtenir la location ». Cf. Ibid., p. 88.

<sup>75</sup> Cf. Ibid., p. 45.

<sup>76</sup> M. Consolini, *Jacques Copeau e la Commedia dell'Arte. Fra Comédie des Tréteaux e Comédie Nouvelle*, dans E. Randi (édité par), *Il "mito" della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, cit., p. 91.

Afin de comprendre les caractéristiques de l'apprentissage de Saint-Denis, qui ont déterminé sa réception personnelle de la doctrine de Copeau et l'élaboration conséquente de sa méthode de training des acteurs, il est nécessaire de vérifier le type de formation suivie par la « troupe » en Bourgogne et de prendre en compte la différenciation définitive de celle-ci en ce qui concerne le chemin de formation des « élèves ». En effet, depuis octobre 1927, les activités menées par les deux groupes ont non seulement des horaires différents, mais également des noms différents : pendant que les élèves effectuent les «exercices dramatiques», la compagnie (groupe A, groupe B et Storm) se consacre au «travail dramatique»<sup>77</sup>. En outre, le nouveau calendrier établi en septembre 1928 prévoit une distinction du travail effectué avec le guide du Patron : d'une part, un cours « enseignement dramatique » pour les élèves ; d'autre part, le travail quotidien « sur les Personnages et l'Improvisation » pour les acteurs<sup>78</sup>.

Surtout depuis le début de 1929, les cours destinés aux élèves à réaliser dans l'atelier sont enseignés par des membres de la compagnie : Dasté enseigne « modelage » et gymnastique, Maiène enseigne la modélisation des masques, Maistre s'occupe des instruments de musique et Margot de la diction. Saint-Denis, presque entièrement exempté du travail en atelier avec les élèves, à l'exception des cours de «modelage» en alternance avec Dasté, supporte Copeau qui fait travailler les « improvisateurs », et commence avec lui « l'étude de méthodes de l'improvisation »<sup>79</sup>. Non seulement, donc, c'est à ce stade – et dans ces conditions – que Saint-Denis entre concrètement en contact avec la pédagogie de l'acteur de Copeau. Mais ce sont aussi ceux-ci, parmi les éléments qui le composent, qui restent indélébiles. Et c'est la *façon* dont il connaît ces activités – à savoir la pratique de l'improvisation parlée et mimée, les exercices dramatiques, le travail et la création de masques, ainsi que leur utilisation dans de petites compositions dramaturgiques – pour marquer morphologiquement l'héritage dont il deviendra porteur et qu'il transformera au cours du développement de son *acting training*. Pour être précis, une formation dans laquelle les éléments de base de la pédagogie de Copeau, tels que la diction ou l'attention au rythme, sont presque absents, en faveur de l'improvisation et de la création de masques de caractères, qui deviennent absolument centraux. Pour Saint-Denis, en effet, le rythme est un concept qui concerne principalement la lecture du texte dramaturgique, plutôt qu'un phénomène lié à la performance sur scène ; la diction reste un aspect important de sa méthode de formation de

---

<sup>77</sup> Cf. Ibid., p. 126.

<sup>78</sup> Cf. Ibid., p. 141.

<sup>79</sup> Ibid., p. 147.

l'acteur, mais avec des caractéristiques et des méthodologies différentes de celles utilisées par le Patron.

La première contribution créative que Saint-Denis apporte aux spectacles des Copiaus est exprimée sur le plan dramaturgique. Dans le Fonds Michel Saint-Denis, à Paris, les textes d'ouverture (à la fois manuscrits et dactylographiés) de cette dernière réalisation publique sont conservés, à savoir le *Prologue de Meursault* et le *Discours de Jean Bourguignon au public pour la deuxième représentation de Meursault*<sup>80</sup>. L'analyse de ces deux pièces nous permet de comprendre dans quelle mesure le processus dramaturgique est lié aux besoins de la performance et dans quelle mesure, du moins dans ce cas, déterminent-ils la création et les traits de Jean Bourguignon<sup>81</sup>, l'un des premiers personnages que les Copiaus présentent au public<sup>82</sup>.

Entre 1925 et 1926, le travail sur la « comédie à personnages fixes » donne également d'autres résultats<sup>83</sup>. En particulier, Saint-Denis et Dasté créent respectivement deux personnages très caractérisés, Oscar Knie et César, des masques complets qui non seulement fonctionnent comme un « couple dramaturgique », mais qui seront employés et joueront un rôle important dans les créations collectives des Copiaus. À Paris, dans le Fonds Michel Saint-Denis (BnF – Richelieu), un document non publié est conservé, grâce auquel il est possible d'examiner l'une des étapes du processus de création des deux masques. C'est un court scénario élaboré par Saint-Denis, sur deux feuilles volantes et sans indication de date, intitulé en haut *Histoire de Knie*<sup>84</sup>.

C'est précisément en référence à l'existence et au destin des masques de caractères que la vision des Copiaus diffère de celle du Patron. Pour Copeau, le masque est un « instrument » qui mène à la naissance du personnage, mais il faut l'abandonner car, à long terme, il apparaît

---

<sup>80</sup> M. Saint-Denis, *Textes des prologues*, 22 feuilles manuscrites, 12 feuilles dactylographiées. FMSD, 4-COL-83/601. Le dossier contient notamment le *Prologue de Meursault* et le *Discours de Jean Bourguignon au public pour la deuxième représentation de Meursault*, allés sur scène à Meursault le 15 août 1925, à l'occasion des *premières de Le médecin malgré lui et Arlequin magicien*. Cf. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., pp. 474-475. Pour l'analyse de ces prologues, voir la thèse : chapitre 2, paragraphe 3.

<sup>81</sup> Plusieurs chercheurs ont souligné l'importance d'observer et d'imiter les mouvements d'agriculteurs, d'artisans et de travailleurs, des actions des travailleurs dans l'exercice de leur profession, dans le processus de création mené notamment en Bourgogne par Copeau et ses disciples. Cf. M. De Marinis, *Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel*, P. Pavis, J.-M. Thomasseau (édité par), *Copeau l'Éveilleur*, « Bouffonneries », n. 34, 1995, p. 137 ; J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 75.

<sup>82</sup> Cependant, ce n'est pas le premier à être conçu et développé.

<sup>83</sup> Dans leurs études, Guido Di Palma et Miloš Mistrík le résument de manière exhaustive. Cf. G. Di Palma, « *La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera* », « Biblioteca Teatrale », cit., p. 36 ; M. Mistrík, *Les Copiaus sans Copeau*, dans Id. (édité par), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, VEDA, vydavateľstvo SAV - Les Éditions de l'Amandier, Bratislava-Paris 2014, p. 104.

<sup>84</sup> M. Saint-Denis, *Histoire de Knie*. FMSD, 4-COL-83/17 2 feuilles manuscrites. Pour l'analyse de ce document, voir la thèse : chapitre 2, paragraphe 4.

comme un obstacle possible entre l'acteur et ses ressources intérieures. Il appartient à une phase intermédiaire de la genèse du type fixe et non pas à son accomplissement réel. Copeau et Bing ne visent pas à rénover le théâtre et créer la *Comédie nouvelle* à travers un système de jeu masqué ; loin de là : leurs recherches ont pour objectif de stimuler l'expressivité corporelle de l'acteur, de susciter son imagination dramatique et des personnages fixes modernes capables de donner vie à une nouvelle dramaturgie. Au contraire, Saint-Denis, qui, dans la création de Jean Bourguignon et Oscar Knie, démontre qu'il a mis en place un procédé particulièrement réussi et possède un penchant heureux pour l'improvisation, perçoit son personnage comme un masque à tous égards, complet, prêt à monter sur scène tel quel, susciter un peu d'imagination d'auteur, stimuler la plume d'un dramaturge<sup>85</sup>. Knie, en particulier, est pour lui un personnage complet qui a juste besoin d'une histoire. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, pour Saint-Denis et pour les Copiaus, les masques de caractères sont déjà des unités, des cellules, dont le développement ultérieur, même sur le plan pédagogique, dépend de la construction d'une structure dramaturgique dans laquelle ils peuvent vivre et s'exprimer, et va de pair avec la production de nouveaux spectacles créés collectivement. Ces masques sont déjà *le commencement de quelque chose*.

---

<sup>85</sup> Une trace de la performance de Saint-Denis dans le rôle de Knie est conservée dans les mémoires inédites de Pierre Rischmann, qui avait participé avec lui à un exercice masqué improvisé grâce auquel il avait rejoint la Compagnie des Quinze, pour laquelle il tenait une audition : « Il y a des masques rangés sur une étagère. Il prend le sien. C'est un gros masque au front large, aux cheveux drus [...]. Dans l'ensemble c'est une tête carrée évoquant la tête du Président Herriot. Pas par hasard. Il s'en couvre lentement la figure et il devient instantanément "Knie", son personnage. Knie c'est le clown, bien connu dans les cirques suisses, dont l'un porte ce nom. Avec un accent indéfinissable, mélange du suisse et du bourguignon, il improvise. C'est comme une bouille d'emphase, de jovialité et de prétention. C'est le "Représentant" sous tous ses formes. Celui qui représente, le commerce, la politique, l'État, la province. Tout ce qui est vain et pompeux. Knie vivait, parlait d'abondance, s'étalait, se gonflait comme une baudruche. Le personnage éclatait dans toutes ses dimensions. Je suis cloué. Pétrifié, comblé de plaisir et de joie. Saint-Denis enlève son masque. Il est en sueurs. Il s'est bien amusé, il est heureux, car en court moment, il a tout donné de lui-même dans un autre que lui-même ». P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie : Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), p. 281.

### *Troisième chapitre : Les Copiaus entre « travail dramatique » et la nécessité d'un dramaturg*

Bien que déjà à partir de 1927 la présence de Copeau dans l'aventure bourguignonne des Copiaus soit désormais inconstante, certains documents retrouvés au Fonds Michel Saint-Denis (Paris, BnF – Richelieu) – qui permettent d'observer une première tentative de collaboration avec un dramaturge autre que Copeau de Saint-Denis et Villard – nous oblige à revenir à l'importance que le Patron attribue au problème de la dramaturgie<sup>86</sup>. Copeau a l'intention de redécouvrir les sources du théâtre, et l'idée de la *Comédie nouvelle*, inspirée de la *Commedia dell'Arte*, constitue l'horizon ultime – même utopique – de ses recherches. Comme Claudio Meldolesi le note dans son texte sur le travail du *dramaturg*<sup>87</sup>, les recherches effectuées par Copeau mélangent littérature et théâtre, depuis l'adaptation de *Les frères Karamazov* au Théâtre des Arts de Jacques Rouché de 1911.

En Bourgogne, Copeau dirige son travail en tant qu'auteur dramatique et s'intéresse particulièrement à l'adaptation de textes classiques. Comme le souligne l'analyse de Marco Consolini, la première intention du Patron, à partir du transfert initial au Château de Morteuil, consiste en réalité à « basare le creazioni sui risultati delle improvvisazioni »<sup>88</sup>. Cependant, depuis 1926, Copeau se consacre surtout à la réécriture de structures dramaturgiques déjà formées, afin qu'elles puissent rejoindre plus facilement et avec succès son groupe d'acteurs. Au cours des « tre anni “epici” dei Copiaus »<sup>89</sup>, c'est-à-dire de 1926 à 1929, les nouvelles créations mises en scène de la compagnie ne sont que six, dont quatre sont réécrites par le Patron, qui – comme le souligne l'analyse d'Ines Aliverti – à cette période montre tout son éclectisme de *dramaturg*<sup>90</sup>.

À la lumière de ces observations<sup>91</sup>, il semble qu'aux yeux du Patron et contrairement à ses principes pédagogiques, l'initiative créative de la compagnie suive deux voies d'expression parallèles mais très distinctes, avec de fortes particularités de genre : d'une part, celle qui vient

---

<sup>86</sup> Pour une analyse approfondie du sujet, voir la thèse : chapitre 3, paragraphe 1.

<sup>87</sup> Cf. C. Meldolesi, *Alla luce dell'ottone: fra Copeau, Jourdain, Bataillon, Dort e gli altri*, dans C. Meldolesi et R. M. Molinari (édité par), *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007, pp. 98-103

<sup>88</sup> M. Consolini, *Jacques Copeau e la Commedia dell'Arte. Fra Comédie des Tréteaux e Comédie Nouvelle*, dans E. Randi (édité par), *Il “mito” della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, cit., p. 91.

<sup>89</sup> J'utilise ici une définition de Roberto Cuppone, qui résume une période semée à la fois de succès, défaites, enthousiasme, malentendus et conflits internes. Cf. R. Cuppone, « *Moi, je ne joue plus* », « *L'illusion* » di *Jacques Copeau*, « *Teatro e Storia* », cit., p. 341.

<sup>90</sup> Cf. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 338.

<sup>91</sup> Pour une analyse approfondie du sujet, voir la thèse : chapitre 3, paragraphe 2.

de la pratique des exercices corporels et qui converge dans le développement des partitions de mime et de danse, de l'autre celle qui part de l'improvisation et du travail avec les masques, et qui se jette dans le développement dramaturgique des personnages<sup>92</sup>. À plusieurs reprises, Copeau utilise et insère avec bonheur les séquences de mime et de danse dans les spectacles qu'il écrit et dirige ; inversement, il se montre plus réticent, parfois amèrement critique, envers les créations dramaturgiques. Néanmoins, c'est précisément à eux que le Patron fait appel, non seulement pour la production de prologues, mais également pour les soi-disant *inductions*. Ce sont essentiellement les seules créations "de dialogue" produites par les acteurs du groupe que le Patron approuve ; lorsque les Copiaus tentent de créer des installations narratives et dramaturgiques plus complètes et mieux articulées, le jugement du maître devient sévère et inflexible.

Toutefois, la perspective des Copiaus, qui ressent le besoin de développer un univers poétique qui ressemble à leur chemin de formation, se détache de celui du maître. L'ensemble d'exercices est pour eux un matériel scénique, ou du moins une bonne idée à développer de façon dramaturgique. Et d'une manière ou d'une autre, en particulier pour Saint-Denis, la recherche d'une méthode pédagogique se nourrit d'élaborations dramaturgiques : le travail d'improvisation et la création de masques de caractères ne peuvent s'achever que par la conception et le développement de structures dramatiques. Le langage expressif que Saint-Denis et, avec lui, les Copiaus visent à inventer, doit pouvoir atteindre le cœur de la réalité à travers le développement de signes et de gestes essentiels, selon un principe de simplification<sup>93</sup>. En fait, ils essaient « di dar forma a un proprio mondo poetico », dont le code stylistique consiste en un mélange harmonieux entre danse, mime, musique et masques, et dans la conception chorale du spectacle<sup>94</sup>. Et c'est précisément cet effort de se concentrer sur leur poétique, comme nous le verrons dans les prochains paragraphes, qui déclenche le conflit avec Copeau, qui enregistre une autre trahison, à la fois dans la pratique et dans l'idéologie : plus les Copiaus essaient de devenir professionnels, de dire *leurs* histoires et à *leur* manière, et plus le Patron, qui considère leurs capacités narratives et dramaturgiques comme insuffisantes, essaie de les ramener « verso la loro condizione di allievi e di riprendere la strada maestra della Comédie nouvelle »<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> Cf. Ibid., p. 314.

<sup>93</sup> Cf. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 314.

<sup>94</sup> G. Di Palma, « *La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera* », « Biblioteca Teatrale », cit., p. 39.

<sup>95</sup> Ibid., p. 40

Les Copiaus sont donc, dans une large mesure, forcés de dépendre du Patron, qui s'occupe – nous l'avons vu – d'adapter les textes choisis à la compagnie, ou d'élaborer des textes inédits sur la base du modèle des classiques. Dans le même temps, le groupe commence à travailler sur de petites dramaturgies pour la scène. Bientôt, comme on le sait, elles deviennent les créations collectives les plus célèbres<sup>96</sup>. Entre *La danse de la ville et des champs* et *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*, le *Journal de bord des Copiaus* marque la composition d'un nouveau scénario, encore une fois par Saint-Denis et Villard. La première ébauche date du 26 mars 1928<sup>97</sup>; le projet est ensuite présenté au reste du groupe le 15 mai et soumis à la lecture du Patron deux jours plus tard<sup>98</sup>. Mais il ne faut pas oublier que Copeau voulait être l'initiateur d'un nouveau courant dramatique ; la *Comédie nouvelle*, à l'instar de la *Commedia dell'Arte*, aurait dû relancer la soi-disant dramaturgie des acteurs, fondée sur la relation étroite et la collaboration entre production dramaturgique et création scénique. Les résultats obtenus par les Copiaus en Bourgogne dans le but de donner vie à la *Comédie nouvelle* présentent donc un fort manque, un déséquilibre : les scénarios des spectacles collectifs ont une structure encore trop fine, dans laquelle le coefficient de la récitation domine le processus de création au détriment de la dramaturgie.

L'une des plus grandes difficultés rencontrées par les Copiaus est précisément l'absence d'un auteur qui connaît les acteurs et collabore avec la compagnie. Le groupe a développé une grande capacité d'imagination et renforcé ses compétences techniques, mais l'absence d'un dramaturge capable d'exploiter le potentiel des acteurs de la compagnie commence à peser sur l'activité de création collective. La découverte d'un scénario inédit, conservé au Fonds Michel Saint-Denis (Paris, BnF – Richelieu), offre l'occasion

---

<sup>96</sup> Pour une analyse approfondie des créations collectives, voir la thèse : chapitre 3, paragraphe 3.

<sup>97</sup> « Michel et Villard composent un nouveau scénario ». S. Bing, *Le Journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., P.136. Dans son *Commentaire*, Denis Gontard affirme que ce scénario deviendra *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire* (cf. *ibid.*, p. 209, n. 255). De plus près, la rédaction d'un "nouveau" scénario, qui constitue la première proposition de ce qui deviendra la deuxième création collective des Copiaus, est rapportée le 20 décembre 1928, puis neuf mois plus tard ; l'annotation dans *Le journal de bord des Copiaus* apparaît sans équivoque : « Michel et Villard composent un scénario nouveau, avec participation des élèves. Le Patron en a lu le manuscrit, le juge apte à fournir un spectacle en tournée, à la place de celui qu'on attendait de Ramuz, et sans qu'il soit besoin du secours de *George Dandin avec Arlequin magicien*. Titre : *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire* ». Cf. *ibid.*, p. 151. Par conséquent, même si les deux scénarios présentent de nombreuses similitudes et récurrences, il est légitime de supposer que la première occurrence ne constitue pas le principe du travail sur *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*, mais une première élaboration écrite qui sera intégrée dans le projet dramaturgique lancé prochainement avec l'aide de l'auteur suisse Charles-Ferdinand Ramuz, et qui influencera probablement aussi la création collective réellement atteinte, à savoir *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*.

<sup>98</sup> « Mardi, 15 : Lecture aux Copiaus du nouveau scénario fait par Michel et Villard. Jeudi 17 : Lecture du nouveau scénario au Patron. Le scénario, qui est l'histoire d'un peuple heureux, montre Knie et d'autres essais de personnages ». *Ibid.*, p. 138.

d'approfondir la dynamique engendrée par ce manque. Il s'agit d'un « vague projet » intitulé *La guerre des filles et des garçons*, créé en 1928 par l'auteur suisse Charles-Ferdinand Ramuz, par Villard et Saint-Denis pour les Copiaus<sup>99</sup>. Le scénario, jamais développé ni mis en scène, est intéressant surtout si on le compare aux autres scénarios produits par le groupe, dans lesquels c'est leur compétence performative qui guide le processus de création. En fait, pour la première fois, le langage purement scénique des Copiaus recherche un auteur externe, différent du Patron, capable de proposer et de construire une forme dramaturgique solide et structurée<sup>100</sup>.

Pour ce qui vient d'être esquissé, le scénario semble rencontrer l'équilibre entre le langage des Copiaus – c'est-à-dire un langage conçu et développé exclusivement pour la scène – et une structure dramatique plus cohérente que les précédentes créations collectives. Malheureusement, l'intervention de Copeau, qui insiste pour lire le texte dès qu'il est écrit, convainc Ramuz qu'il n'a ni l'approbation du Patron ni l'indépendance nécessaire à son élaboration, et le pousse à se retirer<sup>101</sup>.

L'existence même du scénario *Les guerres des filles et des garçons* témoigne une fois de plus de la déconnexion entre la direction de Copeau et celle de ses acteurs. La tentative des Copiaus d'établir une relation stable et durable avec un auteur à stimuler, avec un poète dramatique connaissant le potentiel scénique des acteurs de la compagnie et capable de l'exploiter et de le mettre en valeur, semble aller dans le sens des recherches du Patron sur la *Comédie nouvelle*. Pourtant, le désir d'éloigner Copeau de leur activité créatrice et productive est chaque jour plus enraciné et évident.

L'échec de ce projet ne fait qu'aggraver les conditions de travail des Copiaus. Plusieurs années plus tard, Saint-Denis et Villard, rappelant ce moment particulier de l'affaire bourguignonne, parlent de leur groupe comme d'un instrument de scène significatif de la culture théâtrale que Copeau avait soigneusement redécouvert, auquel seul un auteur capable de rédiger des textes adaptés à leurs compétences acquises depuis près de dix ans, mais valables également au niveau dramaturgique, faisait défaut<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> C.-F. Ramus, M. Saint-Denis, J. Villard, *La guerre des filles et des garçons*, 4 feuilles dactylographiées. FMSD, 4-COL-83/369

<sup>100</sup> Pour une analyse approfondie du scénario, voir la thèse : chapitre 3, paragraphe 4

<sup>101</sup> Cf. J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, cit., p. 154. Pour une analyse de l'échec du projet, voir la thèse : chapitre 3, paragraphe 4.

<sup>102</sup> Cf. M. Saint-Denis, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, cit., pp. 26-27; J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, cit., pp. 153-154.

En plus du travail artistique, Saint-Denis continue à jouer un rôle administratif tout au long de l'expérience bourguignonne. En novembre 1927, à la suite du départ de Copeau pour une série de lectures et de conférences à New York, Saint-Denis se voit confier la direction de la compagnie<sup>103</sup>. L'absence du Patron semble renforcer d'une certaine manière la liberté de création des jeunes, comme en témoignent les compositions collectives. Il en résulte un besoin croissant d'autonomie non seulement chez Saint-Denis, mais au sein de tous les membres du groupe<sup>104</sup>. C'est l'une des raisons de la dissolution des Copiaus. L'échec du projet avec Ramuz, ajouté à d'autres facteurs, rend inévitable la dissolution définitive de la compagnie<sup>105</sup>.

C'est donc la fin d'une aventure pédagogique intense, même si inconstante et fluctuante. La graine résultante, cependant, résiste toutefois chez ceux qui ont participé, ou même pris part pendant une courte période. Et c'est en eux – au fil des ans – qu'elle a germé, empruntant des chemins que son créateur, peut-être, n'avait même pas imaginés. Mais dans l'instant qui suit immédiatement la décision prise par le Patron, les Copiaus, contraints de quitter Pernand et de revenir à Paris, tombent dans le désespoir et la déception.

Saint-Denis sait qu'il doit renoncer – au moins temporairement – à son beau rêve, aux espoirs d'une vie au théâtre – d'une *nouvelle* vie dans un *nouveau* théâtre. Il n'a pas encore 32 ans et l'entreprise dans laquelle il a investi énergie, temps et ses meilleures années vient de perdre toute sa vigueur, sa raison d'être. Mais les deux colombes du Vieux-Colombier cachent en réalité deux phénix, qui renaissent de leurs cendres pour rappeler à l'homme qu'aucun échec n'est stérile.

---

<sup>103</sup> « Michel a la direction particulière de la Compagnie ». S. Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, cit., p. 128.

<sup>104</sup> Cf. J. Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, cit., p. 384.

<sup>105</sup> Pour une analyse approfondie de la dissolution des Copiaus du point de vue de Saint-Denis, voir la thèse : chapitre 3, paragraphe 5.

## *Quatrième et cinquième chapitres :*

### *La Compagnie des Quinze et l'École des Quinze*

C'est sans doute avec la Compagnie des Quinze que Saint-Denis fait officiellement ses premières expériences de véritable « chef de troupe ». Enfin directeur et metteur en scène d'une compagnie, il dirige un petit groupe d'anciens Copiaus, qui doit être renforcé par l'engagement de quelques élèves-acteurs, forcément étrangers au cercle de Copeau. Le désir qui est à l'origine de l'entreprise est de récupérer et de poursuivre ce qui a été construit à Pernand, mais à la suite du passage à la professionnalisation, que le Patron désapprouve. Rétrospectivement, en retraçant les expériences de sa jeunesse, Saint-Denis définit la Compagnie des Quinze comme « one of the immediate artistic descendants of Jacques Copeau's creative spirit »<sup>106</sup>, et donc « The successor to the Burgundy group »<sup>107</sup>. Mais en réalité, la relation entre le maître et les « héritiers » dénote des incohérences.

Les textes trouvés au Fonds Michel Saint-Denis, à travers lesquels Copeau retrace les événements qui se sont déroulés entre la fondation du Théâtre du Vieux-Colombier et la fin de l'expérience des Copiaus, constituent un grand nombre de brouillons dactylographiés pour des articles et du matériel de nature publicitaire et promotionnelle. Comme on le sait, la structure récurrente de ces documents atteint son apogée avec l'écriture des deux conférences célèbres organisées par Copeau au début de 1931, à savoir les *Souvenirs du Vieux-Colombier* (1913-1924) et *l'Histoire de cinq ans* (1924-1929)<sup>108</sup>. Le Patron maintient la posture de la tête et du « père moral » de l'esprit, de la pureté et du respect du métier qu'il a donné à ses disciples, mais s'éloigne en même temps de *leur* travail et de l'entreprise, qu'il considère audacieuse et partiellement risquée. Copeau souligne sans aucun doute les éléments de continuité entre le présent et le passé, soulignant le lien entre le chemin qu'il a tracé, à partir de 1913, et cette « jeunesse » qui suit le parcours, mais veut également faire remarquer à son vieux public que ce n'est plus lui qui montre le chemin. Cependant, pour revenir à la correspondance non publiée entre oncle et neveu, les circonstances de composition des spectacles n'apparaissent pas aussi claires. En fait, Copeau ne renonce pas à faire valoir ses propres suggestions

---

<sup>106</sup> M. Saint-Denis, *Training for the Theatre*, cit., p. 33.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> Les textes des deux conférences sont publiés presque immédiatement. Cf. J. Copeau, *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Paris, Les Nouvelles Éditions Latines, 1931 (réimpression anastatique 1975) ; *Ricordi del Vieux-Colombier*, trad. it. par A. Nacci, Milano, Il Saggiatore, 1962.

dramaturgiques tant à Saint-Denis qu'à André Obey, auteur de *Noé*, le spectacle avec lequel la compagnie fera ses débuts au Vieux-Colombier, et la plupart des pièces mises en scène par les Quinze<sup>109</sup>.

Pour observer et comprendre la manière dont Saint-Denis, le « chef de troupe » des Quinze, réélabore les enseignements de sa formation chez Copeau, il est nécessaire d'analyser la relation de continuité qui existe entre les performances de cette nouvelle compagnie et les expériences précédentes de l'École du Vieux-Colombier et des Copiaus<sup>110</sup>.

Conscient du petit nombre d'anciens Copiaus impliqués dans le projet de compagnie professionnelle, Saint-Denis se consacre depuis 1930 au recrutement de nouveaux élèves à former au sein du groupe des Quinze. Dans l'exploration du Fonds Michel Saint-Denis, le manque de sources précises sur la structure de l'École des Quinze soulève des surprises, surtout si l'on pense à la masse documentaire produite par Copeau à propos de son initiative pédagogique. Pour reconstruire sa conformation, il est donc nécessaire de faire appel aux mémoires inédites de Pierre Rischmann (Alder)<sup>111</sup>. Grâce au témoignage laissé par Rischmann, on peut dessiner le cadre d'une école qui semble être tel seulement au niveau programmatique. Chaque exercice réalisé par les élèves est conçu, proposé et développé en fonction de l'activité professionnelle des Quinze. Bien qu'il existe au sein de la compagnie une institution spécifiquement responsable de leur formation, la forme d'apprentissage dont ils bénéficient repose principalement sur le contact avec ceux qui exercent la profession dans le contexte *productif*, notamment en participant à la production des spectacles, en assistant aux répétitions, en entrevoyant l'art des collègues-enseignants les plus expérimentés. Une formation, en somme, semblable à celle probablement reçue par Saint-Denis, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, pendant les années où il occupait le poste de secrétaire général du Vieux-Colombier, d'assistant général, d'assistant discret aux métiers de la scène. Dans cette perspective, l'absence d'autres sources documentaires sur l'École des Quinze pourrait être considérée à son tour comme un indice : il ne doit pas s'agir d'un *milieu* d'investigation, de recherche et d'expérimentation *pédagogique* à l'instar de l'École de Copeau et de Suzanne Bing, mais d'un bassin dans lequel former les élèves-acteurs afin qu'ils puissent immédiatement faire partie de la compagnie, en leur transmettant les techniques qui

---

<sup>109</sup> Sur les relations entre Copeau, Saint-Denis et Obey et sur la naissance de la Compagnie des Quinze, voir la thèse : chapitre 4, paragraphes 1 à 3.

<sup>110</sup> Pour une analyse approfondie du sujet, voir la thèse : chapitre 5, paragraphe 1.

<sup>111</sup> P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie : Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), p. 282. Pour une analyse approfondie du document et de l'École des Quinze, voir la thèse : chapitre 5, paragraphe 2.

appartenaient aux Copiaus à travers l'activité *productive*. Le but ultime n'est pas de trouver un nouvel acteur pour redécouvrir les anciennes lois du théâtre, mais de former une équipe d'éléments avec lesquels développer un répertoire et monter sur scène.

La dernière année d'existence de la Compagnie des Quinze est difficile à reconstruire<sup>112</sup>. Les contrastes au sein du groupe d'origine des anciens Copiaus, apparus depuis la deuxième saison, provoquent à plusieurs reprises des séparations, des doutes et des défections. En 1933, la plupart des membres fondateurs ont quitté la société. Saint-Denis décide alors de quitter Paris dans l'espoir de trouver un contexte productif plus favorable en Provence<sup>113</sup>. Jean Giono et Darius Milhaud proposent à Saint-Denis de créer à Aix-en-Provence une école qui prend le nom de « Beaumanoir »<sup>114</sup>. La nouvelle initiative, qui conserve le nom de « Compagnie des Quinze », a pour objectif de reproduire l'entente créative qui existait chez les Quinze au début des années 1930, réalisée après des années de travail en commun. Bientôt, l'absence d'investisseurs soutenant l'entreprise<sup>115</sup> pousse Saint-Denis à se rendre en Angleterre. À la recherche de fonds lui permettant de garder l'école à Beaumanoir, Saint-Denis rencontre le soutien d'admirateurs londoniens qui gardent le souvenir des tournées anglaises de la Compagnie des Quinze. Mais c'est un soutien conditionnel, prêt à subventionner l'initiative éducative de Saint-Denis à condition qu'elle se déroule à Londres. Attiré par l'offre, Saint-Denis accepte de s'installer dans la capitale anglaise, où il créera le London Theatre Studio. Le transfert en Angleterre représente pour Saint-Denis non seulement une sécurité économique, mais également une possibilité d'émancipation permanente de l'ombre de Copeau : « Si j'acceptai l'offre de Londres, c'est en particulier parce que je savais que là, je me trouverais seul, séparé de mes appuis anciens, séparé aussi de mon maître Copeau, à qui il était naturel à Paris, que l'on attribuât la véritable paternité de tout ce que je produisais »<sup>116</sup>.

---

<sup>112</sup> Pour une reconstitution de l'histoire, des spectacles et des tournées de la Compagnie des Quinze, voir la thèse : chapitre 5, paragraphe 3; Chapitre 6, paragraphe 1.

<sup>113</sup> Lors d'une rencontre avec le Patron, Saint-Denis expose ses plans pour le transfert de son oncle en Provence, comme le montre l'annotation du 26 novembre 1933 rapportée dans le journal de Copeau. « J'ai déjeuné ce matin avec Michel [Saint-Denis]. J'ai eu une agréable surprise en le trouvant beaucoup moins défait que je ne l'avais craint. Il semble en bonne santé, assez équilibré, et parle de la situation théâtrale avec bon sens. Je me suis gardé de parler d'autre chose et, sur ce terrain, la conversation a été cordiale. Il dit qu'il veut s'installer à Aix-en-Provence avec un petit groupe ». J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, p. 362.

<sup>114</sup> Sur l'école de Beaumanoir, voir la thèse : chapitre 5, paragraphes 2 et 3; Chapitre 6, paragraphe 2.

<sup>115</sup> La presse rend compte de la tentative de Saint-Denis de promouvoir l'école Beaumanoir avec une série de conférences dédiées à attirer de nouveaux élèves et de futurs clients. Par exemple, voir G.N., *Aix sera-t-elle le siège d'un centre théâtral ? Une belle conférence de M. Michel Saint-Denis*, « Petit Marseillais », 18 décembre 1933, p. 4.

<sup>116</sup> G. Lerminier, *Michel Saint-Denis*, cit., FMSD, 4-COL-83/2(1), p. 31.

Depuis sa création, la Compagnie des Quinze a été minée par deux problèmes fortement liés : insécurité économique d'une part, divergence marquée entre les dirigeants du groupe, d'autre part. Même si pour les objectifs de cette recherche, il n'est pas nécessaire d'essayer de reconstituer les différentes phases d'une affaire semée de rivalités anciennes et nouvelles, ni de retracer les hauts et les bas d'une entreprise multiforme et inconstante, une analyse transversale de la dissolution des Quinze permet de souligner quelques différences entre Saint-Denis et les autres éminents héritiers de Copeau. En effet, à travers l'étude de la correspondance inédite entre les membres de la compagnie, et par la comparaison d'égal à égal que certains d'entre eux proposent en premier lieu, il apparaît possible de définir avec plus de précision les contours de la culture théâtrale dont Saint-Denis devient le porteur, en la transportant dans un environnement qui ne connaît pas la matrice de dérivation et en la plaçant à la base d'un *training* de l'acteur qui reçoit sa faveur<sup>117</sup>.

Dans certaines notes trouvées dans une partie des archives privées de Marie-Hélène Dasté<sup>118</sup>, Maiène trace une césure entre la première Compagnie des Quinze, composée d'une majorité d'anciens Copiaus qui, par osmose, ont assimilé les enseignements du Patron, et d'une seconde époque du groupe, dans laquelle l'engagement d'acteurs non liés au cercle de Copeau règne. De plus, l'aspect marquant de l'expérience, qui correspond à la collaboration entre l'*ensemble* des acteurs et un « auteur-maison » (André Obey), est ramené au Patron, sans lequel la rencontre n'aurait jamais eu lieu. En plus, Maiène exprime ici une définition très précise de ce qu'était pour elle, la toute première élève de l'École du Vieux-Colombier, l'aventure bourguignonne : c'est-à-dire une « exploitation déformante des expériences de l'école ».

C'est précisément dans cette perspective que réside la clé du travail de *normalisation* mené par Saint-Denis. Avec les Copiaus, il avait voulu prendre – et déformer – le fruit de l'École, à savoir une richesse d'*expériences pédagogiques* auxquelles Copeau, Suzanne Bing et leurs élèves venaient de s'approcher, pour les mettre au service de la production des créations collectives. Fidèle à ce processus, avec la fondation de la Compagnie des Quinze, il prend toute une série de « données » qui, selon le Patron, ne sont pas encore mûres, n'ont pas encore été développées en profondeur, et les utilise pour les spectacles. De même, dans la structuration de son *acting training*, Saint-Denis ne poursuit pas les activités de recherche et

---

<sup>117</sup> Sur la dissolution de la Compagnie des Quinze, voir la thèse : chapitre 5, paragraphe 3.

<sup>118</sup> Pour une analyse détaillée de ces notes, voir la thèse : chapitre 5, paragraphe 3.

de compréhension nécessaires à ces pratiques, selon leur promoteur, mais tend à les cristalliser dans la phase incomplète dans laquelle elles se produisent. Il les transforme en *techniques*, en *normes*, base d'un *protocole* de formation qui néglige la tentative de renouvellement du théâtre, et donc la raison pour laquelle elles avaient été réinventées.

Dans une lettre non publiée envoyée à son cousin<sup>119</sup>, Maiène confirme une différence déjà mentionnée dans le premier chapitre : Saint-Denis aborde la culture théâtrale de Copeau à travers l'activité *productive* de la compagnie du Vieux-Colombier. Il appartient au « Théâtre », apprend son métier en observant les répétitions que Copeau mène avec Jovet et Bing, avec ses acteurs, pour la *composition* des spectacles. Maiène, en revanche, appartient à « l'École » et donc à cet univers *pédagogique* dans lequel le « travail » doit servir non pas directement la scène, la performance, mais tout d'abord la renaissance de l'acteur en tant qu'être humain, qui sait faire *expérience* de soi et de l'autre, et du théâtre en tant qu'œuvre d'art, qui sait coïncider avec la *vie* des hommes en communion.

Bénéficiaires d'un « acte d'initiation » contemporain, Michel et Maiène incarnent les deux « côtés » de l'activité théâtrale du Patron. Les circonstances spécifiques qui caractérisent l'apprentissage de Saint-Denis, que nous avons examinées jusqu'à présent, influencent et déterminent le développement de son système de formation des acteurs. L'analyse du London Theatre Studio, qui constitue son prototype, nous permettra d'observer de près les modalités et les résultats de ce travail de *normalisation*, en relation avec le contexte qui les adopte, c'est-à-dire le *milieu* théâtral anglais de l'époque.

---

<sup>119</sup> Pour une analyse détaillée de la lettre, voir la thèse : chapitre 5, paragraphe 3.

## *Sixième chapitre : le London Theatre Studio*

Pour comprendre les raisons qui ont préparé et motivé Saint-Denis dans la décision de s'installer à Londres, il faut tout d'abord insister sur la réception reçue par la Compagnie des Quinze dans la capitale anglaise. Les quatre tournées londoniennes du groupe ont permis de créer et d'entretenir un cercle restreint composé d'acteurs, de metteurs en scène et de directeurs de théâtre, catalysant les orientations novatrices de la scène anglaise, déjà attirées par les changements survenus dans les différents environnements théâtraux du continent entre la fin du XIXe siècle et le début du XXème siècle. Saint-Denis entre alors en contact avec des personnalités qui deviennent décisives pour l'établissement d'un jumelage entre l'école de Beaumanoir, en Provence, et une compagnie permanente basée à Londres, puis pour le choix de déménager ses activités en Angleterre de façon permanente.

Les tournées des Quinze ont lieu à la suite de celles effectuées par le Copiaus. Dans une lettre non publiée que Saint-Denis envoie à son oncle le 19 septembre 1930, il demande expressément tous les détails à cet égard : « Nous avons grand besoin des dossiers concernant les tournées. Il faut qu'avant la fin du mois nous puissions entrer en contact avec les différentes villes. Veux-tu me les faire envoyer, sans omettre les renseignements techniques sur les Théâtres »<sup>120</sup>. Cependant, pour leur première tournée à Londres, les Quinze sont invités par la British Drama League, fondée en 1919 par Geoffrey Whitworth (1883-1951), « to assist the development of the Art of the Theatre and its right relationship with the life of the Community »<sup>121</sup>, dans la petite salle de l'Arts Theatre Club, pour une série de répliques de deux semaines. À partir du 12 juin 1931, la compagnie présente les deux premiers spectacles, *Noé* et *Le viol de Lucrèce*, non sans difficultés, compte tenu de la petite taille de la scène : « On nous avait prévenus que ce n'était pas grand. Ce fut quand même un choc quand nous découvrièmes salle et scène vraiment minuscules. Déçus et même inquiets en voyant la place prise par notre Arche, déjà monté sur la scène, qu'il occupait entièrement »<sup>122</sup>, rappelle Rischmann dans ses mémoires. Malgré les difficultés d'adaptation à l'espace, la petite élite théâtrale assistant aux représentations est fortement frappée, au point que l'imprésario Bronson Albery (1881-1971), qui vient de devenir directeur du New Theatre, propose aux

---

<sup>120</sup> Lettre de Michel Saint-Denis à Jacques Copeau, 19 septembre 1930. FMSD, 4-COL-83/109.

<sup>121</sup> Cf. E. Martin Brown, *The British Drama League*, «Educational Theatre Journal», vol. 5, n. 3 (Oct. 1953), pp. 203-206, p. 203.

<sup>122</sup> Cf. P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), p. 327.

Quinze de poursuivre la tournée à Londres pour deux semaines supplémentaires, la première à l'Ambassador's Theatre et la seconde, qui est ensuite prolongée de huit jours, au très prestigieux New Theatre. Sous la direction d'Albery, le New Theatre, fondé en 1903, devient l'un des théâtres de prose les plus populaires de Londres<sup>123</sup> ; au cours de ces mêmes années, des acteurs et des metteurs en scène de premier plan ou sur le point de le devenir se succèdent, tels que John Gielgud, Alec Guinness et Glen Byam Shaw. À partir de la fin des années Trente, les carrières de ces personnalités, qui se croisent peu après avec l'histoire anglaise de Saint-Denis, déterminent et dirigent le théâtre d'art anglais au moins jusqu'aux années Soixante.

Comme le rappellent Villard<sup>124</sup> et Rischmann<sup>125</sup> dans leurs mémoires, la Compagnie des Quinze récite en 1931 « devant des salles combles et enthousiastes »<sup>126</sup>. En effet, Londres accueille la compagnie avec approbation et affection<sup>127</sup>. Mais pas seulement ; au succès du groupe s'ajoute l'approbation des qualités artistiques de Saint-Denis, qui apparaît enfin comme la concrétisation de la reconnaissance tant attendue. Surtout depuis 1934, le démembrement partiel de la Compagnie des Quinze, qui empêche l'organisation de nouvelles tournées outre-Manche, atténue l'intérêt de l'Angleterre pour l'*ensemble* dans son intégralité. En même temps, cependant, il y a une appréciation renforcée du directeur artistique qui, au moins publiquement, ne montre aucun signe de rendement, mais au contraire se montre dynamique et déjà lancé vers un nouveau projet, apparemment plus solide et mieux structuré : l'école-compagnie permanente de Beaumanoir. Le fait d'avoir finalement obtenu, bien qu'à l'étranger, une approbation personnelle – ce que Saint-Denis n'obtient dans son pays d'origine qu'après la Seconde Guerre mondiale, et initialement non comme représentant du théâtre, mais sous le pseudonyme de Jacques Duchesne, élu au titre de héros de la Résistance pour avoir dirigé l'émission de radio « Les Français parlent aux Français »<sup>128</sup> – déclenche en

---

<sup>123</sup> Cf. AA.VV., «New Theatre», sous le mot «Londra», dans S. d'Amico (édité par), *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VI, pp. 1613-1638, p. 1628.

<sup>124</sup> Cf. J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, cit., pp. 153-160.

<sup>125</sup> Cf. P. Rischmann [Alder], *Deuxième partie: Le temps de la Compagnie des Quinze*. FMSD, 4-COL-83/3(2), pp. 323-334.

<sup>126</sup> «Mais ces deux spectacles eurent à Londres un tel succès que nous y fîmes de longs séjours devant des salles combles et enthousiastes». J. Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, cit., p. 154.

<sup>127</sup> Pour une analyse approfondie des tournées à Londres de la Compagnie des Quinze, voir la thèse : chapitre 6, paragraphe 1.

<sup>128</sup> « Les Français parlent aux Français » est une émission de radio quotidienne, diffusée par les ondes de Radio Londres de la BBC, du 14 juillet 1940 au 31 août 1944, et diffusée en France libre. L'émission joue un rôle fondamental dans la diffusion des nouvelles du front, contrairement aux informations diffusées par Radio Paris, contrôlée par les nazis (le slogan inventé par Jean Oberlé, l'un des collaborateurs de l'émission, est célèbre: « Radio Paris ment, Radio Paris est allemand »). Entre juillet 1940 et novembre 1944, Michel Saint-Denis, resté à Londres, occupe le poste de directeur général de la section française de la BBC. Pour l'activité exercée pendant

lui une certaine prédilection pour l'environnement théâtral d'où provient l'attestation d'estime. C'est en fait la consolidation et l'approfondissement de cette rencontre avec le théâtre londonien qui marque une étape fondamentale, voire le début du développement de son training, et donc une manière de former l'acteur qui influera sur les écoles d'art dramatique et la scène anglaise à partir de là.

L'attention britannique envers Saint-Denis célèbre tout d'abord ses compétences en matière d'organisation et de gestion. Cependant, lors des tournées anglaises, Saint-Denis consolide son image de metteur en scène et directeur d'un groupe d'ensemble, par opposition aux compagnies improvisées et occasionnelles qui se limitent à entourer la *star*. Mais il révèle également, et surtout, son attitude en tant que formateur d'acteurs. Dans un monde théâtral qui, à de rares exceptions près, reste en grande partie étranger aux expériences vécues entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle dans les théâtres d'art européens, Saint-Denis incarne la possibilité d'un training pour acteurs différent, rigoureux et complet, attentif au langage et aux disciplines du corps. Cependant, le point fort de l'innovation dont il devient porteur est de rester fidèlement lié à l'expression théâtrale, et donc au travail performatif. Cela se voit dans un article que George Devine lui consacre (1910-1966) en 1935<sup>129</sup>.

Selon Devine, le « concentrated training in a certain way » de ce réformateur *sui generis* semble être indissolublement lié à un « method of expression » spécifique, inséré dans un contexte productif intéressé à attirer non pas un public élitiste, mais un public vaste et populaire. Mais surtout, Devine donne la parole à un groupe d'intellectuels et d'artistes de la scène anglaise, qui perçoivent la particularité novatrice de la méthode Saint-Denis non pas comme le projet d'un nouveau théâtre, qui met en crise et s'oppose au théâtre commercial, mais en tant qu'intégration avec le système de production actuel. Cette intégration consiste précisément dans la proposition d'un training qui révèle une efficacité tangible dans la préparation des acteurs. En ce sens, l'aspiration utopique et révolutionnaire de Copeau, à la base des expériences pédagogiques auxquelles Saint-Denis avait participé en France, fait défaut, laissant ainsi la place à un training qui correspond de manière fonctionnelle au

---

la Seconde Guerre mondiale, sous le pseudonyme de Jacques Duchesne, il obtient diverses reconnaissances de la guerre et entre dans l'histoire en tant que patriote et héros de la Résistance.

<sup>129</sup> «He [Michel Saint-Denis] has no desire to be a schoolmaster and teach people how to express themselves on the stage, but he finds that the best form of theatrical expression cannot be reached without concentrated training in a certain way, a way, that is, which lends itself to his own particular method of expression. And in this method of expression, he does not wish to appeal to a few specialised individuals but to all the ingredients which make up an audience in the ordinary way. In his whole personality and method of work, he is completely unlike the general idea of a reformer». George Devine, *Michel Saint-Denis*, «The Chervell», 9 novembre 1935, pp. 85 e 90. Pour une analyse de l'article, voir la thèse : chapitre 6, paragraphe 1.

pragmatisme marqué de la culture théâtrale britannique, cherchant un langage scénique frais, mais surtout capable de donner des résultats concrets et à court terme.

À la suite de la décimation du groupe, Saint-Denis décide de soutenir la proposition du dramaturge et écrivain Jean Giono et du compositeur Darius Milhaud, tous deux provençaux, et rétablir la Compagnie des Quinze non loin d'Aix-en-Provence. Du noyau originel, il ne reste que Marie-Madeleine Gautier et Pierre Rischmann, auxquels s'ajoutent, pour des périodes plus ou moins longues, les élèves internationaux. Parmi eux, Marius Goring, Vera Pliakoff et Susan Salaman, tous les trois venant du monde théâtral anglais, se distinguent par leur implication et leur participation ; leur présence joue un rôle fondamental dans la relation entre l'école de Beaumanoir et la scène londonienne<sup>130</sup>.

L'adhésion de Vera Poliakoff à la compagnie recrée par Saint-Denis en Provence est conçue pour répondre à la nécessité de se distancer du système en vigueur au théâtre londonien, à la recherche d'un nouveau modèle ailleurs. Et ce modèle, au fond, montre très simplement les traits de la compagnie de concert, pour laquelle l'ensemble de la troupe est beaucoup plus importante de la vedette<sup>131</sup>, principe répandu parmi les théâtres d'art continentaux depuis plus de soixante ans, si l'on pense, par exemple, à la compagnie des Meininger, dirigée par le duc Georg II. Au début, la force du training présenté par Saint-Denis correspond donc à la capacité de former un ensemble. Cependant, une fois encore, le projet de rétablissement de la Compagnie des Quinze manque d'un facteur essentiel : la stabilité économique.

C'est précisément compte tenu de cela et des autres problèmes de la Compagnie des Quinze que Saint-Denis envisage une gestion différente pour son initiative de refondation. En identifiant les erreurs commises avec la première Compagnie des Quinze, Saint-Denis tente d'éviter les mêmes chemins qui ont conduit le groupe à l'échec. Comme le montre le programme de 1935, la solution possible qui s'ajoute à la création d'un répertoire nouveau et assez cohérent est la création d'un centre théâtral avec une école annexe, grâce à laquelle l'entreprise peut se revigorer, en sélectionnant les éléments les plus prometteurs parmi les élèves-acteurs.

Un programme du projet, produit en anglais dans le but de promouvoir l'initiative outre-Manche et d'attirer des mécènes britanniques<sup>132</sup>, nous permet de voir différents aspects

---

<sup>130</sup> Pour une analyse approfondie du sujet, voir la thèse : chapitre 6, paragraphe 2.

<sup>131</sup> Cf. E. Adriani, *L'avvento della regia naturalistica*, dans U. Artioli (édité par), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzioni (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004, pp. 34-35.

<sup>132</sup> Pour une analyse approfondie du document, voir la thèse : chapitre 6, paragraphe 2.

de l'entreprise provençale : l'institution de l'école est clairement présentée comme fonctionnelle et nécessaire pour soutenir la production du nouveau répertoire, à la fois économiquement et artistiquement ; de plus, l'encadrement des élèves est expressément confié aux membres et aux collaborateurs de la compagnie. Une structure similaire, explicitement conçue pour la transmission d'une *technique*, dénote une finalisation du contexte *pédagogique* au contexte *productif*. Cela semble beaucoup plus proche de cette phase de l'aventure en Bourgogne où les membres des Copiaus s'étaient vu confier les cours destinés aux élèves internationaux, plutôt qu'à l'époque de l'École du Vieux-Colombier, dans laquelle la vie des « élèves » était séparée de la vie de la compagnie, voir insérée dans un environnement protégé de recherche et d'expérimentation. Il s'agit donc d'un plan de formation qui reflète et met en pratique la modalité dans laquelle l'apprentissage de Saint-Denis a été réalisé, plutôt que celui de Maiène<sup>133</sup>. De plus, ce que Saint-Denis précise dans la dernière partie du document, confirme la nature intégrée de sa *technique* par rapport au système théâtral anglais qui ne prétend pas construire un nouveau théâtre à partir de zéro mais, au contraire, vise à apporter des améliorations au théâtre existant.

Dans cette même situation, Saint-Denis consolide ses relations avec une figure éminente de la scène londonienne : John Gielgud<sup>134</sup>. Déjà au début de 1935, les grandes lignes du jumelage entre l'école de Beaumanoir et le projet d'une compagnie permanente basée à Londres sont décrites. Dans une lettre non publiée, Saint-Denis envoie à l'acteur anglais un compte rendu des accords passés pour la saison suivante<sup>135</sup>. Comme pour les élèves de l'École des Quinze, même cette « troupe of young actors and students of the English stage » est formée dans une performance chorale pour l'interprétation des différents *groupes* dans les deux spectacles. Ici, les contours d'un « training » en tant que formation des acteurs, et non pas comme une pédagogie qui, par le jeu, vise à rétablir l'art du jeu, ont tendance à se définir. Le training dispensé en Provence a le double objectif de former les acteurs pour réaliser des partitions gestuelles complexes, grâce à un renforcement du langage expressif du corps, et d'agir sur la scène comme un « unified whole » – écrit Saint-Denis, qui n'a pas encore maîtrisé l'anglais – comme un *ensemble*.

En tous cas, Gielgud, déjà considéré comme le meilleur Hamlet de sa génération, préfère que Saint-Denis le dirige dans le rôle du patriarche biblique, dans une version anglaise

---

<sup>133</sup> Sur la différence entre le parcours d'apprentissage de Saint-Denis et celui de Marie-Hélène Dasté, cf. *supra*, chapitre 5, paragraphe 3.

<sup>134</sup> Pour une analyse des relations entre Saint-Denis et John Gielgud, voir la thèse : chapitre 6, paragraphe 2.

<sup>135</sup> Pour une analyse de la lettre, voir la thèse : chapitre 6, paragraphe 2.

de ce *Noé* qui, avec les Quinze, avait soulevé de nombreuses appréciations dans les théâtres londoniens<sup>136</sup>. Cette direction produit en Saint-Denis un effet épiphanique. Pour la première fois, il travaille dans un contexte presque entièrement anglophone, confronté à de nombreuses barrières linguistiques et culturelles ; le contact avec la classe intellectuelle à Londres lui permet de comprendre que la seule façon d'obtenir un financement *anglais* est de proposer des projets *anglais*, conçus pour se dérouler en Angleterre<sup>137</sup>. De plus, les décors et les costumes du spectacle sont faits par la maison d'art « Motley », fondée par Audrey Sophia Harris, par sa sœur Margaret et par Elizabeth Montgomery en 1930. Et c'est dans le laboratoire « Motley » que Saint-Denis connaît et devient ami avec George Devine, mari de Sophia Harris et membre de la troupe de *Noah*. Le partenariat né de la rencontre entre l'acteur anglais et « the Frenchman », comme Saint-Denis est souvent affectueusement appelé par ses nouveaux collègues, s'ajoute à deux facteurs décisifs qui instillent l'idée du transfert : d'une part, les difficultés trouvées dans la direction d'une compagnie d'acteurs anglais, plutôt faibles en termes d'expression corporelle et dotés d'une mauvaise préparation athlétique-physique; de l'autre, l'intérêt artistique et économique de Tyrone Guthrie pour le training proposé par Saint-Denis. Tous ces facteurs le convainquent d'abandonner l'idée de restaurer la Compagnie des Quinze en Provence, pour essayer de fonder une école liée à l'activité d'une compagnie permanente non plus en France, mais dans la capitale anglaise<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> Pour une analyse du spectacle, voir la thèse: chapitre 6, paragraphe 2.

<sup>137</sup> Selon Goring, l'économiste John Maynard Keynes leur donne le conseil suivant : «There were two phases of financing the London Theatre Studio which came after failure to find money in England to support the Compagnie des Quinze in France: Maynard Keynes printed out that the only hope lay in seeking English money for an English project». Lettre de Marius Goring à Suria Magito Saint-Denis, 12 juin 1976. FMSD, 4-COL-83/191. En effet, John Maynard Keynes (1883-1946) - qui épouse en 1925 Lydia Lopokova (1891-1981), grande danseuse de ballets des Ballets Russes de Diaghilev, et plus tard danseuse avec Léonide Massine - est un visiteur fréquent du Bloomsbury Group, animé par des artistes et intellectuels du célèbre quartier universitaire de Londres du début du XXe siècle. Il est également un ami proche et amant de Duncan Grant (1885-1978), artiste et décorateur anglais auquel Copeau, en 1914, avait commandé des scènes et des costumes pour *La nuit des rois*. Au cours de la tournée anglaise des Copiaus, en novembre 1928, le Patron notait dans son journal: : «[Novembre-décembre 1928] Á Londres retrouvé Grant, Fry, Mme Bell, très pareils à eux-mêmes, constants, affectueux». J. Copeau, *Journal, 1901-1948*, cit., vol. II, pp. 270-271. Il n'est donc pas exclu que Saint-Denis, en exploitant l'affiliation avec Copeau, soit entré en contact avec le célèbre Bloomsbury Group, qui fréquente régulièrement les théâtres de Londres, et donc également avec Maynard Keynes. En outre, parmi les premiers élèves du London Theatre Studio, on trouve Angelica Bell, puis Garnett (1918-2012), née de l'affaire extraconjugale eue par Grant avec Vanessa Bell, sœur de Virginia Woolf et épouse de Clive Bell.

<sup>138</sup> Dans la lettre à Suria Magito, Marius Goring rappelle l'importance de la rencontre entre Saint-Denis et Devine dans la résolution finale d'abandonner le projet provençal au profit d'une initiative complètement londonienne : «It was at the Motley's in St. Martin's Court that the decision was taken to abandon the Quinze and try for a school in London with the aim of forming an English company from it. He met George [Devine] and the Motleys then for the first time». Lettre de Marius Goring à Suria Magito Saint-Denis, 12 juin 1976. FMSD, 4-COL-83/191. Vera Poliakov rappelle également le lien étroit qui existe entre Saint-Denis et Devine: «Through the Motleys, St. Denis met George Devine and he became his devoted shadow». Conversation entre Vera Poliakov [Lindsay] et Marius Goring, transcrite par Aldo Scott, [1974-1977]. Cf. MSDA, Add-MS-81105. Cf. aussi I. Wardle, *The Theatres of George Devine*, cit., pp. 44-50.

Après la mise en scène de *Noah*, et en utilisant les connaissances acquises dans les mois à Londres, Saint-Denis est officiellement dédiée à la conception du London Theatre Studio, depuis Août 1935. Les bases économiques de départ sont plus solides que par le passé. L'école semble être fonctionnelle à la création d'une compagnie permanente basée à Londres, qui puisse préparer un répertoire à être mis en scène. L'école – rappelant la dernière phase des Copiaus en Bourgogne – est divisée en deux groupes, l'un formé par les élèves-acteurs débutants, et l'autre réservé aux acteurs professionnels qui souhaitent prendre part à un plan d'amélioration continue. Pour les élèves-acteurs débutants, la structure de l'école prévoit un cours de deux ans ; chaque année est divisée en trois périodes distinctes, chacune d'une durée de dix semaines. La fréquentation de l'école prévoit des frais assez modestes, accessibles après une audition d'admission. À la fin des deux années, les élèves sont tenus de réaliser un essai ouvert pour un public sélectionné et peuvent passer un examen afin de faire partie de la compagnie permanente. Les nombreuses leçons visent à couvrir tous les aspects de l'univers et de la culture théâtrale professionnelle. Comme le Patron avant lui, pour le cours réservé aux débutants, Saint-Denis préfère les très jeunes élèves, âgés de 17 à 23 ans, qui de préférence n'aient pas déjà suivi un parcours de formation pour acteurs.

A l'intérieur du London Theatre Studio, Saint-Denis entame le processus de transformation de la pédagogie expérimentale de Copeau en un système, passant de la recherche pédagogique et de l'identité créative de l'élève, à la structuration d'un training d'acteur. Nous y retrouvons de nombreux aspects déjà observés dans la première partie de cette étude : de nombreux exercices semblent provenir du répertoire de pratiques corporelles appartenant à l'environnement de l'École du Vieux-Colombier et qui ont ensuite été *exploité* en Bourgogne par le groupe des Copiaus. Cependant, le programme d'enseignement conçu pour les élèves de cette première institution londonienne semble extrêmement systématisé. Comme nous l'avons déjà vu en partie, il s'agit d'un cours structuré de deux ans, visant à fournir aux élèves les outils dont ils ont besoin pour travailler de manière créative sur la scène. Afin de reconstruire sa structure, il est possible d'examiner les notes de préparation des leçons données par Saint-Denis, conservées à Paris au Fonds Michel Saint-Denis. Il s'agit d'une série de textes inédits qui se présentent comme un collage d'idées, de schémas et de notes synthétiques, de listes d'exercices ou de définitions de référence à garder sous la main.

Bien que certains de ces documents n'aient pas d'indication de date, la plupart d'entre eux remontent aux leçons de 1936<sup>139</sup>.

En faisant une comparaison rapide entre ces notes et les notes beaucoup plus complètes de Suzanne Bing, de l'époque de l'École du Vieux-Colombier, il existe de nombreuses coïncidences thématiques, pratiques et lexicales : à partir de la « technique du corps », en passant par la récurrence de la course ainsi que la marche dans les exercices ; mais aussi le travail sur les animaux, l'importance accordée à la « direction du mouvement » et à la « continuité d'état et de direction »<sup>140</sup>. Bien que le training de Saint-Denis ait des caractéristiques déjà plus formalisées et soit par nature inséré dans un contexte *productif* en puissance, qui considère donc le succès de l'élève quand il fait son entrée professionnelle dans la compagnie permanente du London Theatre Studio, il reste, toutefois, toujours une couche profonde et souterraine que Saint-Denis semble avoir absorbé presque par osmose, se limitant à respirer de temps en temps l'air de l'École du Vieux-Colombier, qui a, comme on l'a vu, peu et mal fréquenté.

Dans un document produit pour la toute première leçon du London Theatre Studio, dont les origines remontent à janvier 1936, peu après l'ouverture effective de l'école, Saint-Denis explique clairement pour quelles raisons la « Mimique » doit nécessairement constituer la préparation de base de l'acteur, et donc le premier acte de training<sup>141</sup>. Même dans le texte de cette première leçon de mime – ou de mimique, comme Saint-Denis l'appelle – se retrouvent de nombreuses conceptions et différents exercices effectués à l'École du Vieux-Colombier, mais aussi par les Copiaus et par la Compagnie des Quinze sur les animaux, les éléments naturels, les gestes des artisans dans l'exercice de leur métier. Le premier niveau du training développé par Saint-Denis est donc constitué d'un ensemble de pratiques visant à développer les mouvements et les postures du corps, augmentant ainsi l'expression corporelle de l'acteur.

En plus, la « faculté de sentir » ressemble à ce que disait Suzanne Bing en 1926: pour pouvoir exprimer sur la scène un personnage, un sentiment, une passion ou une volonté, il faut d'abord être en mesure de prouver ce qu'on a besoin de montrer, parce que seul ce qu'on entend et sait peut être représenté et transmis. Pour Saint-Denis, l'acteur n'a donc pas besoin

---

<sup>139</sup> Pour une analyse détaillée de ces documents, voir la thèse: chapitre 6, paragraphe 4.

<sup>140</sup> Cf. S. Bing, *Esercizi di tecnica del corpo e L'allievo e i primi esercizi drammatici*, dans J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., pp. 211-214.

<sup>141</sup> Pour une analyse approfondie du document, voir la thèse : chapitre 6, paragraphe 4.

d'imiter quelque chose d'extérieur à son corps, mais doit pouvoir « incorporer » tous ce qu'il veut souligner, gouvernant, avec son esprit, ses *sentiments*. Ce n'est pas un hasard si Saint-Denis insère de fréquentes références à Copeau, et à ses réflexions sur le *Paradoxe* de Diderot, dans ses notes fébriles et désordonnées pour ses leçons.

La pratique de l'improvisation vue comme partie intégrante de l'élaboration dramaturgique, à la base du travail mis en place par les Copiaus en Bourgogne avec les créations collectives et dans certains spectacles de la Compagnie des Quinze, disparaît complètement. Elle devient plutôt une aide dans la phase d'approche du texte. De plus, la raison pour laquelle Saint-Denis, dans le développement ultérieur de son training d'acteur, confèrera à cet élément un rôle important, est évidente : il s'agit, en effet, d'un moyen qui permet d'approcher le texte théâtral en saisissant sa « vie dramatique », puis en respectant les indices de performance qu'il contient, et qui permet de développer la conscience dramaturgique de l'élève, grâce à laquelle il prend conscience de ce que signifie exécuter des actions dans un contexte donné. Dans cette perspective, l'improvisation devient un outil immédiat qui rapproche l'élève du travail scénique et donc de la mise en scène d'un spectacle. Elle constitue ainsi le lien entre la sphère purement *formative* à laquelle l'élève appartient, et le contexte *productif* propre à la profession d'acteur.

Les exercices et pratiques que Saint-Denis propose dans le London Theatre Studio proviennent de cette *culture de l'acteur* qu'il a expérimenté et acquis au cours des années de son apprentissage. Cependant, contrairement à son maître, il n'ignore jamais l'acte *productif* de monter un spectacle, à tel point que la formation de ses élèves implique la préparation de démonstrations, d'essais et de performances en fin d'année. Et encore, il ne transpose jamais sa recherche expressive en dehors de la dynamique compagnie-public, insérée dans une structure théâtrale qui reste conventionnelle. Voilà pourquoi les semences de l'École du Vieux-Colombier et l'expérience bourguignonne, avec Saint-Denis, tendent à devenir des *normes* à appliquer selon un certain effet à réaliser sur la scène. Ce travail de *fonctionnalisation* et la recherche d'un certain effet scénique – que l'on pourrait identifier en tant que *style*, comme Saint-Denis le fera dans les années 1950<sup>142</sup> – trouvent un terrain fertile dans le contexte théâtral anglais qui les adopte. C'est un contexte qui ressent le besoin de se

---

<sup>142</sup> Ses conceptions sur le *style* sont rassemblées en 1960 dans l'article *Theatre: the Rediscovery of Style*, «Encore: the Voice of Vital Theatre», Vol. 7, n. 3, May-June 1960, republié la même année: cf. M. Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style*, New York, Theatre Arts Books, 1960. Une réédition du texte a été publiée plus récemment par Jane Baldwin: cf. M. Saint-Denis, *Theatre: the Rediscovery of Style and other Writings*, édité par J. Baldwin, New York, Routledge Theatre Classics, 2009.

renouveler, d'entretenir une relation avec les révolutions théâtrales du continent, sans renoncer à sa propre identité culturelle.

Depuis la *culture de l'acteur* qui descend de Copeau, Saint-Denis semble se présenter comme le gardien : le premier qui traduit un ensemble de pratiques expérimentales en une « méthode », pensée pour être *transmise*, puis systématisée en une structure normative, insérée dans un établissement d'enseignement conventionnel.

En ce sens, le London Theatre Studio est le prototype auroral non seulement de l'*acting training* développé par Saint-Denis, mais également de l'idée d'un centre théâtral complet capable d'établir une dialectique avantageuse entre une école d'art dramatique et une compagnie permanente, au nom d'une nouvelle formation de l'acteur, formée aux disciplines du corps et du théâtre, et de la transmission institutionnalisée de certaines pratiques théâtrales. Ces deux éléments – la formation et le centre théâtral – bien que sous une forme élargie et selon des règles de plus en plus structurées et donc moins souples, seront base de la fondation des futures institutions créées par Saint-Denis depuis la fin des années Quarante.

### **Résumé**

Au cours d'une longue carrière, Michel Saint-Denis a développé un système de pratiques pédagogiques pour le training de l'acteur qui contribue à la formation des nouvelles générations d'acteurs anglophones et francophones. La recherche menée pour cette thèse a donc coïncidé avec une enquête sur la genèse et les transformations de cette pédagogie de l'acteur, organisée en un ensemble d'enseignements, au sein des écoles d'art dramatique fondées par Saint-Denis, à partir du London Theatre Studio. Sa formation auprès de Jacques Copeau méritait sans doute un examen approfondi et détaillé, car les techniques pour acteurs assimilées à l'École du Vieux-Colombier et avec les Copiaus en Bourgogne ont contribué à la composition des principes pédagogiques et conceptuels au sein desquels son training a été construit. L'œuvre de Saint-Denis apparaît exemplaire, justement parce qu'à son arrivée en Angleterre dans les années 1930, tout d'abord en tant que directeur de la Compagnie des Quinze puis en tant que pédagogue d'acteurs, il se propose comme porteur de nouvelles pratiques au sein d'une culture théâtrale dans laquelle la formation de l'acteur - telle que considérée par Copeau et ses héritiers élèves - n'était pas envisagée. Cette thèse vise donc à retracer le training de l'acteur par Saint-Denis en tant que méthode pédagogique, et donc la *normalisation* des pratiques développées par Copeau au sein de l'École du Vieux-Colombier et avec les Copiaus, et leur inclusion dans le contexte théâtral anglophone. Saint-Denis a été le premier à traduire les chemins de recherche pédagogique de Copeau en une méthode figée et définie.

**Mots clés :** théâtre, acteur, entraînement, formation de l'acteur, masque, improvisation, mime, archives.

### **Abstract**

The transmission of acting training is a complex and often controversial topic within theatre studies. Within this scholarly discourse, Michel Saint-Denis's actor pedagogy, often neglected by theatre historians, is an exemplary case study for two main reasons: Saint-Denis (Jacques Copeau's nephew, student and one of his major heirs) was the first who translated the acting practices rediscovered in the École du Vieux-Colombier and by the Copiaus group into a fixed and defined method; he led and adapted Copeau's teachings in the anglophone theatrical world. This dissertation explores the first institutional context created by Saint-Denis, that also constitutes the prototype of his pedagogy: the London Theatre Studio, founded in 1935 and active until the outbreak of World War II. What I wish to investigate is the transition from an entirely experimental practice – that is, the research undertaken by Copeau with his pupils at the École du Vieux Colombier and in Burgundy – to a proper method. This system was conceived for being transmitted, and therefore systematized, in a fixed and strictly normative structure – In other words, standardised. Saint-Denis appears to be the custodian of Copeau's legacy, responsible for translating a combination of experimental workshops into a structured method and for their further development in acting schools programs. Furthermore, upon his relocation from France to England, Saint-Denis becomes the link between two different theatre cultures.

**Key words:** Theatre, Actor, Training, Acting Program, Mask, Improvisation, Mime, Archives.