

## 2ème conférence

par Baptiste-Marrey

10 mars 1992

*en souvenir d'André Roos*

**Baptiste-Marrey:** La dernière fois nous avons parlé de la carrière de Michel Saint-Denis en France, de sa carrière anglaise, de l'installation en Alsace, des premières saisons de ce qui s'appelait à l'époque le Centre Dramatique de l'Est et de la construction du Théâtre de Comédie.

Aujourd'hui nous voudrions parler des écoles de Michel Saint-Denis, avec Pierre Lefèvre qui était non seulement directeur de cette école de Strasbourg, mais qui continue de travailler dans des écoles fondées par Michel à Montréal et à New York. Et puis nous donnerons, comme la dernière fois, la parole à la salle, à ceux, anciens élèves ou professeurs, qui veulent apporter leur témoignage. Cette école a commencé à Colmar en 1953, au cours de la saison 1953-54, avec le premier groupe d'élèves qui comprenait notamment Claude Petitpierre, André Pomarat, Luce Klein, Gaby Blondé, Nicole Desportes qui était présente ici la dernière fois.

L'Ecole est arrivée à Strasbourg quand les bâtiments ont été (presque) prêts à l'accueillir en 1955 et le premier groupe d'élèves est sorti en 1956. L'équipe pédagogique était une équipe anglo-saxonne. Elle était menée par Suria Magito qui était depuis plusieurs années la compagne de Michel Saint-Denis et qui a été sa femme ensuite. C'était une danseuse d'origine lituanienne qui parlait très bien le russe et avait fait carrière en Angleterre. J'ai lu dans une interview, qu'elle avait donnée aux Dernières Nouvelles d'Alsace, qu'elle avait été, présentée à Michel Saint-Denis par Darius Milhaud en 1936 à Londres. Elle dirigeait l'Ecole à sa manière, souveraine, impériale, de tsarine, s'occupait de l'improvisation, des masques et

pour une part de l'interprétation. C'est elle qui a mis en scène **La Mouette** de Tchekhov en 1954.

Il y avait Pierre Lefèvre qui arrivait de Londres, qui s'occupait de l'interprétation, mais aussi de l'improvisation sous le masque et de l'improvisation comique, ainsi que John Blatchley qui lui était Anglais et qui parlait à peine le français, ce qui n'était pas sans poser de problème. Barbara Goodwin qui était aussi Anglaise, une ancienne danseuse, et qui s'occupait de tout ce qui était le mouvement, la gymnastique et l'improvisation corporelle ; enfin, le fameux Jani Strasser qui était d'origine hongroise, installé à Londres, et qui était un des répétiteurs de chant de l'opéra de Glyndebourne : il parlait un français correct avec un accent Mitteleuropa prononcé.

Si bien que les seuls Français de cette équipe pédagogique étaient Maître Ducasse, le maître d'escrime qui n'avait rien à dire, et Daniel Leveugle qui était chargé de la correction des accents et qui s'arrachait les cheveux, parce que non seulement il avait des élèves d'origine alsacienne ou lorraine qui naturellement avaient déjà un fort accent, mais en plus les divers professeurs accentuaient, je ne veux pas dire ce mauvais français, mais cette prononciation défectueuse. Il y eut aussi Annie Cariel, une comédienne qui jouait dans la troupe, qui a donné un certain nombre de cours d'interprétation mais surtout de diction. C'était un groupe en apparence hétérogène, qui était étranger, au sens propre, à Strasbourg, et même à une certaine tradition française, et tout à fait à une tradition Conservatoire national Comédie-Française. Il était regardé avec stupéfaction par le milieu professionnel strasbourgeois et encore plus, par les comédiens «parisiens» entre guillemets qui venaient travailler avec Michel Saint-Denis ou Daniel Leveugle ou Pierre Lefèvre et qui avaient été formés dans des cours différents à Paris, ou au Conservatoire pour certains : ils trouvaient tout à fait étranges, et même incompréhensibles, à la fois cette école et encore plus les professeurs. Avec le recul, ce qui peut apparaître le plus spécifique, le plus particulier, le plus original dans cet enseignement était:

1. Que l'enseignement durait trois années complètes ; qu'il était donné dans un théâtre en activité, au milieu de professionnels, non seulement de comédiens mais de techniciens, de metteurs en scène, de décorateurs au travail ; que les élèves étaient là à plein temps. Il était hors de question de demander un congé pour faire un film, une télé (qui était alors balbutiante), une radio les élèves étaient là de 9 heures du matin à 6 heures du soir, et parfois plus, pendant l'année scolaire.

2. Que chaque groupe, c'est-à-dire chaque ensemble d'élèves, engagé en général une année sur deux, était conçu comme une troupe, c'est-à-dire comme un ensemble travaillant pendant trois ans en suivant la même progression, chaque groupe ayant un « caractère » qui lui était propre, (avec un déséquilibre parfois entre le nombre de garçons et le nombre de filles). Et puisque le groupe était conçu comme une troupe, il y avait aussi une école de techniciens, de régisseurs, de décorateurs, dont parmi les premiers Gaston Jung, Guy Heitz ou William Underdown ou Yannis Kokkos, qui travaillaient avec leurs professeurs et avec les élèves, comme régisseurs, comme décorateurs à faire les costumes et à construire les éléments de décor.

3. Que le travail se faisait sur des pièces entières et non plus sur des scènes, que l'objectif était de former des acteurs complets, formés pour la décentralisation (avec tout ce que cela comportait à l'époque de militantisme, d'un peu d'utopie, certains diraient de boy-scoutisme), à la fois sur le plan des styles, c'est-à-dire le chant, l'acrobatie, l'escrime) et sur le plan des styles, c'est-à-dire d'essayer d'embrasser la totalité des styles, non seulement le style classique mais le style stanislavskien, le style shakespearien, le style réaliste etc...

4. Enfin de présenter au public, dans le cadre de leur scolarité, un vrai spectacle avec une vraie tournée.

Pour resituer cela, je vais vous lire un court texte de Michel Saint-Denis qui date de son départ, c'est-à-dire de 1957, qui résume assez bien, clairement comme il savait le faire, les objectifs et les méthodes de cette école.<sup>1</sup>

« Il y a quatre ans, le C.D.E. a fondé son école. La saison dernière (1956-57) pour la première fois, la Comédie de l'Est a recruté les jeunes éléments de sa troupe parmi les comédiens tout neufs qui sortaient de son école et qui, en conclusion de leurs trois ans d'études, venaient de se faire connaître au public sous le nom des « *Cadets du C.D.E.* ».

---

<sup>1</sup> Il a été publié dans le numéro spécial « Dixième anniversaire » de la vie du CDE (octobre 1957)

Cette saison-ci, avec l'apport d'un deuxième groupe, les *Cadets* sont assez nombreux pour se détacher pendant deux mois de la Comédie de l'Est dont ils font partie et pour former, sous leur nom, une nouvelle troupe régionale de comédiens professionnels, pourvue de ses techniciens.

C'est le premier résultat important qui découle de la fondation de l'Ecole, en 1953.

*Les Cadets* sont, dans leur majorité, originaires de la région, mais s'ils sont l'expression d'une décentralisation véritable, c'est aussi parce que, d'où qu'ils soient, ils ont choisi de venir à Strasbourg pour y être formés dans un esprit et selon des méthodes qui sont propres au C.D.E. De la même façon, il est excellent que cinq de mes anciens élèves-acteurs et techniciens aient été engagés par la Comédie de Saint-Étienne de Jean Dasté et que, dans cette région-là, on puisse avoir l'occasion de remarquer en les mentionnant: « ils ne viennent pas de Paris; ils ont reçu leur entraînement au C.D.E. à Strasbourg. » Excellent, si l'entraînement et celui qui l'a reçu sont de qualité.

Si l'école du C.D.E. se dénomme supérieure, c'est pour marquer qu'à côté des Conservatoires, qui font un appel large et général au goût et au talent (les jeunes gens pour l'expression parlée (de la diction aux rudiments du jeu) - elle s'attaque en profondeur à la formation du comédien et du technicien professionnels.

Pour atteindre ce but, elle n'a pas recours à la théorie, mais à la pratique quotidienne d'une vie dramatique où toutes les branches du métier entrent en jeu successivement et où collaborent, de plus de plus étroitement, apprentis auteurs et techniciens.

Le centre d'intérêt du travail, c'est la découverte progressive des conditions qui permettent à l'acteur de jouer et des moyens qu'il lui faut cultiver pour que son jeu ait de la réalité, de la force, de la sensibilité, pour qu'il donne l'impression de la liberté tout en étant contrôlé et

discipliné: détente physique lentement acquise par la pratique quotidienne et une gymnastique orientée vers l'expression, développement de l'imagination créatrice préparée par les difficultés et les joies de l'improvisation, silencieuse et parlée, tragique et comique. L'étude des textes est conduite du point de vue de leur mise en scène concrète sur un plateau : il faut que les styles les plus anciens prennent sur la scène une réalité égale à celle des pièces modernes les plus proches : la rhétorique, l'enflure, la beauté vide sont proscrites au profit du sens, et cependant le style du texte écrit et de l'époque doit être respecté dans ce qu'il a de vivant et d'essentiel.

**Baptiste-Marrey:** Je pense que dans ces cinq lignes on a un résumé tout à fait précis et clair des objectifs de Michel:

Nos élèves parlent et bougent avec aise et clarté, mais ils peuvent aussi chanter, danser, mimer, porter un masque, manier le fleuret et l'épée, réussir des tours d'acrobate. Nos techniciens savent planter un décor, le peindre, l'éclairer de leurs propres mains, comme ils peuvent dessiner et arranger un accessoire, une draperie, régler la musique et inventer les bruits..

Nous avons voulu en faire des « gens de la balle » aptes à la chanson, au cabaret, au musique hall, à l'opérette, aux tréteaux de foire comme au théâtre traditionnel. C'est cette abondance de moyens divers que le public a apprécié chez, les *Cadets du C.D.E.*

**Pierre Lefèvre:** Cette phase des Tréteaux<sup>1</sup>, c'était intéressant parce que les élèves partaient en tournée, mais non pas dans des théâtres équipés. La plupart des Lieux choisis pour leurs tournées étaient des salles paroissiales, des petits théâtres de chef-lieu de canton où il n'y avait pas de techniciens généralement il y avait une espèce de concierge qui était un peu électricien. Il fallait arriver avec l'équipe et tout faire. Il fallait décharger, balayer le plateau. Il fallait voir quel était l'ampérage du tableau de bord et installer les éclairages, monter le décor, préparer la salle, ranger les chaises si elles étaient en désordre. Cet aspect très

---

<sup>1</sup> La troupe issue de l'Ecole s'est d'abord appelée **Les Cadets** - transcription sportive du Young Vic qui n'était pas très heureuse.

pratique de ce qu'est une tournée, était un enseignement formidable, je crois, pour de jeunes comédiens. Il leur donnait le goût de respecter finalement tous ceux qui participent à un travail de théâtre. C'était une expérience pratique tout à fait extraordinaire. La préparation des spectacles se faisait en répétitions à plein temps. C'était généralement au cours de la troisième année : il y avait une période avant la préparation du concours de sortie, où ils partaient en tournée. Ils étaient encore élèves, ils n'avaient pas encore fini leur scolarité et on leur accordait trois semaines de tournée qu'on organisait pour eux, pour qu'ils aient l'expérience du public, et du vrai public, du public qui n'était pas les amis des amis ou les parents qui viennent voir le spectacle au TNS, mais c'était vraiment le public qu'il fallait vaincre, qu'il fallait subjugué, qu'il fallait séduire, qu'il fallait faire rire ou pleurer. L'expérience était tout à fait exceptionnelle. Par la suite, on a continué à faire cela, jusqu'à quand ?

**Baptiste-Marrey:** Je ne sais pas exactement. Les Tréteaux se sont arrêtés un moment donné, je n'oserais dire après mon départ parce que ce serait prétentieux mais il y a eu un peu concomitance quand même. Pour différentes raisons, dont une est que les comédiens de la grande troupe, les comédiens permanents, se lassaient un peu du côté que tu viens de décrire, de balayer, de faire le ménage et pensaient que leur carrière professionnelle n'avancerait pas, même s'ils avaient été extrêmement brillants à l'hôtel de la Charrue à Bouxwiller (où nous jouions). Dans une certaine mesure, Hubert Gignoux est entré dans ce jeu. Je crois que les Tréteaux se sont arrêtés quand le CDE est devenu Théâtre national. Parce que le fait de devenir un théâtre fixe à Strasbourg dont la scène ne soit plus occupée par des tournées et ne soit plus partagée avec la ville mais soit pleinement celle de l'équipe permanente a changé complètement l'optique et a fait que les tournées en général, et les tournées des Tréteaux particulièrement, ont disparu.

Je veux dire qu'une des choses les plus intéressantes, c'est que ce circuit d'une trentaine de villes ne comprenait que des localités qui ne recevaient pas d'autres spectacles professionnels. Je peux faire rapidement le tour: il y avait Barr: 4 000 habitants, Brumath: 6 000 habitants, Château-Salins: 2 700 habitants, Creutzwald: 10 000 habitants, Dieuze: 3 000 habitants, Erstein, Forbach, Gérardmer, Guebwiller, Pfaffenhoffen: 1 500 habitants, Phalsbourg: 3 300 habitants, Rambervillers, Woerth etc... Sélestat, Saverne, Sarre-Union, Sarreguemines, Saint-Avold, Rouhling : 1949 habitants, je ne sais pas où est Rouhling, je ne m'en souviens plus etc... Ce circuit a profondément marqué, (à une époque où commençait à peine la télévision) et un certain public, et les élus. Dans une certaine mesure, les

Régionales subventionnées par le Conseil Régional d'Alsace et confiées à Pierre Barrat il y a deux ans, ont été une suite de ces Tréteaux, ont suivi la constatation par les élus que les petites villes qui entre-temps s'étaient équipées de salles souvent intéressantes, n'étaient plus alimentées en spectacles. Il y a eu une espèce, vingt ans après, de résurgence par ces tournées organisées sous l'égide de l'Atelier du Rhin qui fait que quatre ou cinq spectacles maintenant sont joués dans un certain nombre de localités du même ordre.

**René Fugler:** Un des arguments d'Hubert Gignoux pour freiner les Tréteaux, c'est aussi que le CPE ayant fait un gros effort avec ses acteurs pour s'installer dans des équipements pas confortables du tout, pour jouer un peu partout, pensait que les villes de leur côté auraient pu faire un effort pour équiper les salles. Il pensait que cet effort dans beaucoup de villes n'avait pas suivi et que c'était une des raisons pour relâcher un peu. Je signale d'ailleurs à ce propos que Camille Demangeat, dont on a déjà parlé, qui était aussi instructeur technique à l'Ecole, a fait, je l'ai trouvé dans un des bulletins du CDE, un plan de salle polyvalente qui pouvait être construite pour le moins de frais possible par les villes.

**Baptiste-Harrey:** On a essayé de donner des conseils. Il y a des choses qui se sont améliorées petit à petit, mais le gros effort d'équipement s'est fait avec les Chartes de Michel Guy et un apport relativement substantiel du Ministère de la culture, mais bien après 1970.

**Pierre Lefèvre:** On a fait un très gros travail de pionniers, dans des lieux qui avaient cessé d'être des théâtres et qui étaient parfois de très beaux petits théâtres comme à Lunéville où il a fallu remplacer la machinerie. C'est un beau travail qu'ont fait les techniciens, de conseiller et d'aider, pour qu'on puisse avoir des points de chute où on pouvait monter les décors de façon normale.

**Baptiste Marrey:** Ce que peut-être on attend de toi maintenant Pierre, c'est d'expliquer en quoi consistait cette méthode Saint-Denis, en quoi elle différait de ce qui se passait dans d'autres écoles de théâtre et en quoi ce long apprentissage du corps était nécessaire, quelle était sa signification, et quels étaient les moyens de cet enseignement.

**Pierre Lefèvre:** En gros, ce qu'il y avait de plus caractéristique dans la proposition que faisait Michel à des élèves qui venaient s'entraîner pour le théâtre, c'est que l'enseignement était progressif. On avait trois années d'études, idéalement il pensait à quatre. A New York il y en a quatre maintenant (et je vous en parlerai tout à l'heure); la quatrième année est tout à

fait remarquable parce que justement il y a progression : commencer par s'adresser au corps, à la voix en tant qu'instruments, découvrir qui on est, découvrir ce que c'est d'agir, être inventif par un important travail d'improvisation dans la première année, solliciter, éveiller l'acteur improvisateur, l'acteur improvisateur plutôt que l'acteur interprète, et laisser celui-ci pour une période un peu plus avancée (en fin d'études).

En démarrant en même temps des cours où on lisait les pièces pour les connaître, pour pouvoir les analyser, pour savoir ce qu'il y avait à faire quand on allait jouer le rôle, mais en laissant à plus tard le soin de jouer un rôle et d'arriver à le donner complètement. Un entraînement très progressif, en évitant même que les élèves soient vus ou aient à se manifester devant un public. Quand nous étions ici dans la maison, par exemple, et que les élèves commençaient à monter un spectacle, la première année, ils n'étaient vus que par leurs profs, même pas par les élèves de première ou de deuxième année. Ils n'étaient vus que par des gens qui pouvaient faire la critique de ce qu'ils faisaient. Au bout de deux ou trois pièces, on ouvrait les portes aux autres personnes de la maison, les techniciens, les élèves des autres groupes ; et en troisième phase, on ouvrait les portes au public, c'est-à-dire que les élèves pouvaient inviter leurs amis, les parents etc... Cette notion de progression, cette idée que le comédien est quelqu'un qui a besoin de se former, de se développer, de prendre conscience de son corps et de sa voix, et que les enseignements donnés ne sont pas nécessairement rattachés à l'interprétation d'un rôle particulier, c'était très spécial. D'autre part, on formait les élèves sur plusieurs fronts à la fois. Dans le domaine de la voix par exemple, il y avait une différence d'appellation -**le cours de voix** était fait par André Roos, qui donnait des exercices de vocalises liées au chant, pour découvrir ce que sont le souffle, l'appareil phonateur, et en plus on **faisait des cours de diction**, et puis, en troisième position, on étudiait des **textes**, et pas nécessairement des textes de théâtre, pas nécessairement des gens qui parlent.

Je me souviens avoir fait avec les élèves **Les Tragiques** d'Agrippa d'Aubigné, comme une espèce de reportage en vers. On faisait lire à haute voix des nouvelles de Maupassant, des choses narratives pour qu'on ne déflore pas, si vous voulez, l'éventuel travail d'interprétation. On développait les moyens, l'instrument qu'est le corps humain. La présence physique, des demandes physiques quelquefois très poussées, très fantasmagoriques même, des improvisations collectives où il s'agit d'un moment de folie, d'un moment d'exode, de gens qui luttent contre des CRS pour aller sur le carreau de la mine voir ce qui est arrivé, en inventant des thèmes et en faisant de l'improvisation pure, soit individuellement soit en groupe, pour



développer et donner une espèce d'autorité totale aux comédiens, nus, sur un plateau vide et créant ainsi quelque chose d'important. Ce travail, c'est si vous voulez l'enjeu philosophique le plus intéressant de l'entraînement qu'il proposait. Et pour cette formation, il y avait par exemple Barbara Goodwin. Sur le plan du corps, elle faisait de la gymnastique quotidienne basée très souvent sur des exercices de danse, pour développer un certain sens du rythme dans le corps, mais aussi au cours des trois années, on faisait une étude de coeurs des différentes époques. Comment porter le costume des grandes époques de théâtre, et quel était le comportement des gens ? Comment s'assoit-on avec une robe XVIIème et la fontange qui ne doit pas se balader ? Comment se comporter avec des éléments de costume par exemple, en travaillant des danses de la Renaissance, des danses très compliquées et très difficiles, en essayant d'arriver à créer le sentiment d'un bal. En quoi est différent un bal à la Renaissance de ce que peut être un bal du XVIIème siècle, de ce que ce sera à l'époque de la valse et du XIXe, et comment tout ceci aboutira à l'époque 1920 avec le Charleston et le Blackbottom etc ; créer des petits scénarios, en quelque sorte, pour que les élèves sentent leur corps en action, pour exprimer quelque chose qui n'est pas nécessairement une pièce de théâtre. Ce travail a été fait admirablement par Barbara. Sur le plan physique, tout au long des trois années, on proposait aux élèves des ateliers d'escrime, puis éventuellement de judo, des combats réglés ; on faisait là aussi des petits scénarios qu'ils inventaient entre eux. Les gars qui jouaient les pick-pockets et puis la vieille bonne femme qui avec son parapluie leur casse la figure, les envoie promener, tout cela avec des prises de judo, des brefs scénarios qu'ils inventaient eux-mêmes et qu'ensuite les prof s allaient voir. Un aspect très important du travail de l'école du temps de Saint-Denis (et on a continué dans ce sens), c'est qu'on faisait la critique du travail, périodiquement. Toutes les parties techniques étaient vues. Soit on allait visiter la classe en cours de travail, soit la personne qui était chargée de ce cours préparait un scénario et on allait les voir en spectateur pour que leur travail soit vu dans le sens d'une expression vers un public, pour devenir conscient de ce qu'est le public. S'adresser au public avec le travail. On le faisait pour les cours de chant, pour les danses, pour l'escrime, pour les improvisations.

Et puis aussi, on travaillait les différents styles suivant l'époque de la pièce qu'on mettait à l'étude. Ils avaient des références coordonnées par Barbara pour étudier la façon de porter le vêtement, la façon de se saluer, la façon d'inviter des gens à danser etc... pour qu'ils se sentent pris dans l'univers qui est celui de la pièce. Que dire d'autre ?

**Baptiste-Marrey:** Avant de te poser une question sur les masques, je voudrais juste apporter un témoignage sur les critiques. Je pense que Michel était pris par son travail de directeur général, par la construction du théâtre qui était un chantier terriblement compliqué, par ses propres mises en scène, et donc il enseignait peu. Et sa présence finalement dans l'école se manifestait bien sûr par le choix des professeurs, mais se manifestait aussi par ses critiques, et la critique était tout un cérémonial. Je prends l'exemple d'une pièce peut-être plus simple qu'un exercice. Donc au jour J, en général en soirée, le groupe présentait de larges extraits d'une pièce du répertoire et comme l'a rappelé Pierre, uniquement devant les professeurs et deux ou trois personnes, dont le professeur qui avait dirigé l'exercice. Et puis il y avait quelques mots très brefs, comme de dire «ne désespérez pas, l'avenir n'est pas totalement compromis» et tout le groupe des enseignants qui avait vu le spectacle se retrouvait dans l'appartement de Michel Saint-Denis (qui était au dernier étage et qui maintenant n'existe plus)<sup>1</sup> devant la cheminée, et pendant deux heures sinon trois heures, Michel menait une critique qui était d'abord une critique du professeur : comment et pourquoi il avait fait cette mise en scène, comment et pourquoi il avait choisi tel acteur pour tel rôle alors qu'a priori tel autre aurait été plus intéressant, etc... Et après, chacun des élèves était jugé à la fois par lui-même et chaque professeur, qui donnait son jugement non seulement sur la prestation de ce soir là, mais sur son comportement aux cours, les difficultés qu'il avait. Barbara disait : avec sa dos, il est très difficile avec sa dos etc...

Ce qui faisait, pendant trois ans, à la cadence de deux fois par trimestre, une espèce d'examen général et complet avec tous les problèmes personnels que pouvaient avoir les élèves pendant ce laps de trois ans. Ce qui était à mon avis complètement différent d'une école «ordinaire» entre guillemets où un intervenant vient de l'extérieur, fait un spectacle et disparaît. Je veux dire que c'était le même groupe de personnes avec le même esprit qui de bout en bout ...

Le lendemain de cette soirée, à dix heures du matin, l'ensemble des professeurs et Michel Saint-Denis restituaient dans d'autres termes les débats souvent houleux qui avaient eu lieu la veille au soir et donnaient à chaque élève à la fois sa critique, ses encouragements. Je dois dire qu'en ce qui me concerne (j'y assistais en témoin privilégié), l'esprit d'analyse et de finesse de Michel, de compréhension vis-à-vis de jeunes comédiens en train de se former, était tout à fait remarquable. Pour moi, une des choses les plus extraordinaires, que je n'ai

---

<sup>1</sup> C'est sous la direction d'A. Perinetti qu'il a été transformé en bureaux (pour l'école)

pour ainsi dire plus jamais rencontrée dans ma vie depuis, était que ces critiques n'étaient pas des critiques, comment dirais-je, d'un point de vue extérieur, n'étaient pas des critiques au nom d'une idéologie, n'étaient pas des critiques au nom d'un système, n'étaient pas faites au nom du brechtisme, ni au nom du stanislavskisme, ni au nom d'autre chose. C'étaient des critiques pour l'élève, pour le comédien, pour le faire progresser dans son propre chemin. C'était des critiques qui se mettaient à la place de la personne. Mais elles étaient sans concession du tout et sans complaisance. Il n'avait aucun souci d'être populaire, ni d'être démagogue<sup>2</sup>. Cette critique était un moyen de faire avancer chaque personne dans son propre chemin.

Je crois que c'est là une des plus grandes vertus pédagogiques, une des plus rares, et que Michel la possédait au plus haut point.

**Pierre Lefèvre:** C'était l'avantage extraordinaire de former vraiment une équipe de pédagogues. Grâce à ces réunions avec lui, avant la critique avec les élèves, on était obligés de savoir et de tenir compte de ce que les trois ou quatre membres du corps professoral faisaient, et pensaient de l'élève. C'est tellement loin du travail qu'on fait dans des conservatoires. On «passe» une scène et si la scène est réussie, on vous congratule et si elle ne marche pas, on dit «ce n'était pas très bon» ; et puis c'est tout, ça ne va pas plus loin en quelque sorte. Alors que là il y avait cet esprit de critique constructive qui continue à fonctionner admirablement, en particulier à New York, avec des grands groupes d'élèves : on se réunit, on passe tout l'après-midi assis sur une chaise, et les élèves viennent l'un après l'autre pour savoir ce qu'on a pensé de leur travail. Ils viennent puiser en quelque sorte la critique du prof de voix, du prof de mouvement, de la personne avec qui ils ont travaillé les personnages comiques, etc... Cette espèce de camaraderie, si vous voulez professorale, est tout à fait remarquable.

**Baptiste-Marrey:** Tu peux, peut-être dire quelques mots des masques, parce que c'était à l'époque inhabituel. A la fois des masques comiques et des masques tragiques. La seule fois où j'ai vu Michel sur un plateau, c'était pour faire une démonstration de masques tragiques devant un groupe d'élèves.

---

<sup>2</sup> Cela n'excluait ni une grande précision (dont se souvient Laurence Olivier) ni une grande fermeté, ni un humour certain : au comédien qui pro testait «Vous n'êtes pas Dieu le Père» - Il répliquait : «Je suis Dieu, et tu fais ce que je te demande».

**Pierre Lefèvre:** C'était une idée de Michel qui remonte à une anecdote au temps de Copeau. Je crois que c'était avec Valentine Tessier. Elle n'arrivait pas à donner ce que Copeau demandait, alors il s'est levé et lui a mis un mouchoir sur le visage, et il lui a dit : «rejoue la scène». Et à ce moment-là, cachée, protégée par le mouchoir, elle a tout à coup été jusqu'au bout de la proposition qu'il avait faite de jouer ce rôle d'une certaine façon. Et dans son bouquin, Michel dit : «C'était une révélation tout à fait extraordinaire pour moi. J'ai repris ce principe quand j'ai fait travailler la Compagnie des Quinze, et dans mes écoles à la suite».<sup>1</sup>

Et il a trouvé l'idée d'avoir des masques dits neutres mais qui sont quand même des visages, qui ont des lèvres, un oeil, une définition de sourcils, qui sont des têtes au repos. Ils représentent les quatre âges de l'homme : l'enfant, la vierge, l'adolescent, le jeune homme; l'âge mûr, le roi, le dictateur et puis le vieillard et la vieille nourrice. Des masques qui couvrent complètement le visage, qui sont comme des têtes de statues grecques si vous voulez. Avec eux, il est possible de travailler à l'improvisation sans se regarder au miroir et, en contemplant le masque, d'avoir l'idée d'une action, d'un geste, d'un moment qui précède le soliloque, d'un moment qui précède le démarrage d'une tragédie racinienne (**Je viens dans son temple adorer l'éternel**) ; comment on entre en scène, comment on quitte la scène, comment on contemple un corps mort par terre avant de s'agenouiller, de le toucher et ensuite de parler. Le moment qui précède le développement de la pensée ou du sentiment profond qui anime le personnage. Avec le masque, on peut faire des actions limitées en choisissant dans le répertoire existant les instants les plus forts, qui vont demander la ressource émotionnelle la plus profonde, ou la plus violente, ou la plus vulnérable...

J'ai repris ce travail depuis que j'ai quitté Strasbourg il y a une vingtaine d'années. Je fais cela à fond à New York et Montréal. Le travail, sur une durée de six semaines, aboutit à une démonstration des meilleurs moments que les élèves ont trouvés: des rappels de mythes, de mythologie grecque, de mythes de peaux-rouges indiens, de moments pris dans des pièces, de moments de soliloques dans Shakespeare. La leçon de ce travail est absolument phénoménale pour le comédien, parce qu'il n'a que son souffle, que son corps, il n'a pas de parole pour s'exprimer, et c'est une espèce de préparation à l'attitude qu'il faut avoir en répétant une tragédie, ou en préparant un soliloque dans un Shakespeare, ou une lamentation dans une tragédie grecque : savoir où en est son corps, pouvoir interroger l'état du corps et le mettre en mouvement, et ensuite travailler le texte.

---

<sup>1</sup> **Training for the Theatre** (voir la note de la page 13 )

Au début de l'enseignement à Strasbourg, je faisais ce travail sur les masques neutres avec les débutants. En première année, pendant une période de cinq ou six semaines, et on aboutissait parfois à des espèces de pas de deux : je me souviens d'un exercice de Claudel, ils étudiaient la meilleure façon de figurer la chute puis la mort de Violaine; ils avaient mis deux tables l'une sur l'autre et se livraient à un travail presque acrobatique pour rendre dramatique cette chute puis cette mort. Ils essayaient aussi des thèmes mythologiques: le personnage qui doit entrer et qui ne peut pas regarder la Gorgone parce qu'il va être pétrifié et qui se sert de son bouclier pour en voir l'image avant de lui couper la tête.

Les autres masques sont des demi-masques. J'en ai maintenant une série de vingt-quatre qu'Abd El Kader Farrah a fabriqués pour le Studio du Royal Shakespeare. Ils relèvent au contraire de l'autre mode : il y a le mode tragique et le mode comique. Comment est-ce qu'on va vers le personnage et comment est-ce qu'on va vers une donnée de Commedia dell'arte ou de farce ? Comment peut-on aller jusqu'au bout avec la recherche d'un personnage ? Et avec ces masques-là, on se regarde au miroir, et on trouve des rapports avec d'autres personnages : on établit des scénarios, style cinéma muet des belles années, des poursuites. L'objectif est de parler et d'inventer complètement le personnage à partir de l'image qu'on voit au miroir quand on met le masque sur son visage.

Ce travail là se fait normalement au milieu de la formation, pour qu'on en profite lorsqu'on aborde ensuite les pièces comiques ou quand on commence travailler le personnage. Qui est le personnage ? C'était une des préoccupations majeures de Michel dans son enseignement, de dire : « **Le personnage ce n'est pas vous, comment est-ce que vous rendez compte de l'autre ? C'est vous et le personnage, c'est vous et le masque en quelque sorte** ». Le masque est une réalité concrète pour ce genre de démarche. Il fournit une ouverture de l'esprit et de l'imagination qui peut aller même vers le théâtre tchekhovien. Qui est Caev ? Comment le même acteur joue-t-il Gaev et comment va-t-il jouer un autre personnage ? On joue des dizaines, des centaines de personnages dans une carrière. Comment est-ce que le comédien peut chaque fois rendre compte de l'essence totalement différente du personnage qu'il joue en ce moment, par rapport à ce qu'il a fait avec le personnage de la dernière pièce, et comment ira-t-il trouver du nouveau, du neuf avec le prochain rôle qu'il jouera ? C'est tout à fait saisissant quand on regarde une panoplie de photos d'un acteur comme Laurence Olivier : chaque fois c'est un autre être qu'il a amené à la vie. Michel était toujours très attentif à cela quand il mettait en scène. Et en conséquence,

il a introduit cette notion très~fortement dans l'enseignement des élèves qui ont suivi ses diverses écoles : Londres, Strasbourg, New York, Montréal.

**Baptiste-Marrey**: Cette attitude de formateur, de découvreur, Michel Saint-Denis l'a eue aussi avec les auteurs. Les acteurs qu'il formait devaient pouvoir jouer tout le répertoire, d'Eschyle à Feydeau. Ils devaient aussi pouvoir jouer ce que j'appelle le nouveau répertoire. Michel Saint-Denis à été préoccupé par la création de textes tout au long de sa carrière, même si finalement il n'a pas révélé vraiment d'auteur de théâtre. Je pense que le fait que Copeau et le Vieux-Colombier aient peu créé de nouveaux textes, et pas révélé de nouveaux auteurs, avait fait réagir Michel en ce sens. Il faut bien constater qu'avec Claudel, qui était le grand auteur contemporain (à la NRF comme Copeau), ce mariage Copeau-Claudel ne s'est jamais fait. Quand on écoute les copeauistes, c'est la faute de Claudel ; quand on écoute les claudéliens c'est la faute de Copeau. Ce qu'avait réussi d'une manière exemplaire Jovet avec Giraudoux, Michel Saint-Denis l'a essayé avec André Obey, ce dont j'ai parlé l'autre fois. Finalement, il y a eu cinq pièces écrites par Obey pour les Quinze : Le fameux **Noé**, **Le Viol de Lucrece** (dont est sorti par dérivation, en Angleterre, l'opéra de Benjamin Britten), **La Bataille de la Harne** qui était un texte choral, **Vénus et Adonis** et un **Don Juan**. Ce que Michel lui-même n'a pas réussi, son adjoint à Londres, George Devine, mort prématurément malheureusement, l'a tout fait réussi avec le Royal Court dont il a pris la direction après le départ de Michel Saint-Denis de l'Angleterre, puisque toute la nouvelle génération (maintenant relativement âgée) des auteurs anglais, comme Pinter, comme Wesker, ou comme Osborne, est née au Royal Court sous la direction de Georges Devine.

L'héritier de cette histoire dans l'esprit de Michel, cela a été un petit peu moi, qui avais été engagé au Centre Dramatique de l'Est à la fois pour des tâches multiples allant des programmes, des affiches, de la lecture des Manuscrits à l'administration des tournées. Mais aussi j'avais été engagé pour écrire des textes, des textes pour l'école notamment. A ce titre, j'ai bénéficié de «la critique» de Michel. J'ai pu admirer par moi même à quel point il était attentif et exigeant (stimulant donc), avec un grand respect (malgré la différence d'âge) pour celui qui écrit, celui qui fait naître, même si j'étais un auteur balbutiant (respect que je n'ai plus retrouvé depuis). En quelque sorte j'ai été, avec des tâches nombreuses par ailleurs, un auteur en résidence dans ce Théâtre. Et même si ma carrière littéraire s'est orientée ailleurs qu'au théâtre, j'y ai naturellement beaucoup appris. Je pense qu'à un moment où on donne des bourses aux auteurs par toutes sortes de systèmes, aussi bien au plan régional qu'au plan national, où on leur donne des résidences dans les prisons, les hôpitaux, dans les HLM

et un peu partout où soi-disant on a besoin d'auteurs, un Centre Dramatique National devrait avoir un auteur en résidence de manière quasi permanente. Il n'y a pas de meilleur moyen d'apprendre le théâtre. Il n'y a peut-être pas de meilleur moyen de renouveler le répertoire. Pour revenir à l'histoire : en-dehors des exercices que j'ai écrits pour les élèves dans le cours de leur enseignement, j'ai écrit trois pièces qui étaient en fait des applications écrites de l'enseignement de l'Ecole. Une sur l'improvisation comique, mise en scène de John Blatchley qui s'appelait **Le Miroir aux Mensonges** ; une sur un travail choral que Pierre Lefèvre a mis en scène, qui s'appelait **Le pays noir**, une transposition de la catastrophe minière de Marcinelle qui avait eu lieu à l'époque ; et un spectacle qui utilisait un peu l'ensemble de toutes ces méthodes, qui s'appelait **Neuf images de Molière**. Avant de passer au Canada et aux Etats-Unis, tu pourrais peut-être dire un mot sur le travail choral.

**Pierre Lefèvre**: On n'en a pas fait tellement ici. On a fait des improvisations chorales et on a travaillé avec André Roos sur **Prométhée enchaîné** avec le petit chœur des cinq filles de Neptune qui viennent se percher à côté de Prométhée et qui lui donnent des conseils. On avait fait un travail choral très intéressant parce qu'il y avait à la fois l'arrivée des oiseaux qui se perchent sur ce rocher, tel que c'est dit dans le texte, puis une partie chantée, de scansion du texte. On a fait des exercices comme **Le pays Noir**. On avait préparé des improvisations avant que tu ne commences à écrire; on avait déjà fait des recherches sur ce que c'était le travail de la mine, puisqu'il s'agit d'une catastrophe minière : -on voit les types dans les galeries qui essaient de communiquer avec les copains en faisant des signaux sur les tubes, c'est devenu une espèce de jeu mimé : la descente de l'ascenseur, les vêtements pendus comme une espèce de chapelle ardente au moment où les corps sont remontés, et tout le travail choral de la foule qui vient sur le carreau de la mine pour demander qu'on leur rende le corps des hommes (un chœur de femmes). On a fait un travail assez extraordinaire. C'était là encore un des grands talents de Michel. Je me souviens à Londres, quand il a monté **l'Electre** de Sophocle, le chœur des filles était formé par les élèves de l'école qui étaient douze plus une coryphée, ce qui fait treize. Sensibilité des mouvements choraux, coordination du vers et des déplacements, Michel était maître dans l'art de s'occuper de cela. On avait essayé de trouver des exercices qui préparaient à cette technique si les élèves se trouvaient distribués dans ce genre de spectacles.

**Baptiste-Harrey**: Comme je vous l'ai dit l'autre fois, la réputation de Michel Saint-Denis était bien plus grande dans les pays anglo-saxons qu'en France. Et même quand il était ici, des acteurs anglais, des metteurs en scène non seulement anglais mais néo-zélandais, mais

canadiens, mais américains, des professeurs «of drama» de toutes les universités américaines passaient à Strasbourg le voir. Monsieur Rockefeller est venu visiter ces locaux, parce que la famille Rockefeller avait en chantier le Lincoln Center au centre de New York et voulait se rendre compte de ce qu'était un théâtre à l'européenne. Quand Michel a quitté Strasbourg en 1957, il est retourné à Londres, et de Londres, après quelques aléas avec André Malraux et Biasini (c'est une période que je connais beaucoup moins bien que Pierre), il a fondé la double école de Montréal où il y a une section d'enseignement en anglais et une section d'enseignement en français.

**Pierre Lefèvre:** Et une très belle section technique avec un enseignement tout à fait étonnant. C'était en 1960<sup>1</sup>.

**Baptiste-Marrey:** Puis il a été le conseiller pour la construction du Lincoln Center, enfin la partie théâtrale puisque le Lincoln Center englobe une quantité d'institutions. La Juilliard School of Drama, c'est son nom, ouvrit en 1968. Ce sont deux écoles qui continuent, qui existent toujours, qui ont un renom remarquable dans le monde anglo-saxon et dans lesquelles Pierre enseigne. Alors, à la fois sur leur fondation et sur ces écoles, tu peux nous dire deux mots, et puis on donnera la parole à la salle.

**Pierre Lefèvre:** C'est en 1956 donc que Rockefeller est venu ici avec John Houseman, et l'école n'a fonctionné qu'à partir de soixante-huit. C'est donc douze années qui se sont écoulées. Michel a suivi les réunions des architectes qui construisaient tout le Centre.

**Baptiste-Marrey:** Comme quoi, le mécénat privé n'est pas plus rapide que l'administration!

**Pierre Lefèvre :** C'est un immense bâtiment où se trouvent une école de danse, une école d'opéra , l'école d'art dramatique et toutes les disciplines musicales c'est aussi un immense conservatoire. Il y a 201 pianos dans le bâtiment et de très belles salles de répétition, deux théâtres dont un petit théâtre de 600 places, je crois, qui est en éperon, puis une grande salle, très belle, dessinée par un architecte finlandais, tout en bois, admirable vaisseau acoustique. Ce fut un gros boulot au niveau de l'architecture et de la préparation de tout ce

---

<sup>1</sup> La chronologie est particulièrement difficile à établir parce qu'il a mené les quatre projets de front : Paris, Londres, Montréal et New York, souvent comme consultant. Le rapport qui a servi de base à la Juilliard School a été établi en 1957-1958, a été accepté en 1959. Michel en a refusé la direction parce qu'il estimait qu'elle devait revenir à un Américain. Mais il en a été le conseiller de



qu'il fallait, les loges, les douches, etc ... Puis il a dû organiser une espèce de séminaire pour trouver les professeurs qui allaient enseigner dans cette école : il est arrivé à réunir une dizaine de personnes. Maintenant à cette Ecole, sur le tableau de bord (emploi du temps), il y a une liste de dix-sept professeurs, plus des professeurs invités pour des ateliers spéciaux, comme moi (j'y vais pour six ou sept semaines). C'est vous dire que c'est une organisation extrêmement complexe.

A New York, ils sont arrivés à faire quatre années d'études : trois années d'études proprement dites et la quatrième année où ils préparent le répertoire de ce qu'ils vont montrer à la fin de l'année pour les agents et les directeurs de théâtres régionaux, de théâtres universitaires, qui viennent les voir. Pendant quinze jours, on fait défiler cinq spectacles où les élèves sont distribués dans au moins deux rôles importants, et quelquefois dans trois ou quatre rôles. Ils sont donc vus avec le maximum «d'étalage» pour trouver des jobs. C'est un ensemble de circonstances exceptionnelles dans le monde des écoles d'art dramatique. On engage vingt ou vingt-quatre élèves au départ, et les groupes restent, comme c'était chez nous ici, séparés les uns des autres. Ils forment une espèce de troupe à l'apprentissage. On ne mélange pas les distributions et il n'y a pratiquement pas de cours donnés en commun. Chaque groupe se développe comme une troupe et devient finalement une troupe professionnelle de qualité tout à fait remarquable.

L'école de Montréal est plus modeste. Ils ne font que trois années d'études et ils prennent une quinzaine d'élèves. Là aussi, ils restent pendant les trois années regroupés entre eux, et avec cette méthode d'un travail progressif vers la pièce. J'y enseigne aussi, à la fois chez les anglophones et les francophones. C'est très intéressant de voir la différence d'humour, surtout avec les masques, des demi-masques : on va chercher un tout autre sens de l'humour, un tout autre sens de la vie. Les Québécois sont très truculents, avec des sources paysannes, et les Anglais sont beaucoup plus axés sur Shakespeare, sur un autre monde. Et quand ils se voient, ils ont le plaisir de voir la différence. C'est une école intéressante. Elle fut pendant longtemps divisée par la politique au moment où le Québec était dans le terrorisme, les Anglais et les Québécois ne s'asseyaient pas aux mêmes tables à la cantine. Il y avait un mur terrible. Tout cela est fini maintenant. Ils s'observent, ils se voient, ils s'estiment. C'est bien. Voilà mon rapport sur ces deux écoles.

**René Fugler:** Tu pourrais dire deux mots aussi du livre de Michel Saint-Denis.

---

1968 à 1969. L'Ecole de Montréal a ouvert en 1960. et il a mis en route le «Studio»

**Pierre Lefèvre:** Oui, c'est une série de papiers qu'il avait faits et que sa femme a finalement réussi à éditer parce qu'il est mort avant que le livre ne soit publié. En anglais, le titre est **Training for the Theatre**, s'entraîner pour le théâtre, un entraînement pour le théâtre. Il raconte toute la vie de Michel en somme, parce qu'il commence avec Copeau et puis la Compagnie des Quinze, les Copiaux, ses expériences avec Stanislavski, puis l'école où j'ai été moi, le London Theatre Studio, avant la guerre, le début d'une troupe qui utiliserait les gens sortis de l'école, puis le hiatus de la guerre, ensuite, ses écoles, Old Vic, Strasbourg, etc ... C'est un bouquin tout à fait intéressant et Jean-Marie Villégier m'a suggéré de le traduire : je vais m'y mettre. C'est plein d'idées épatantes. On est à l'écoute d'un maître qui sans être jamais dogmatique examine tous les aspects de l'entraînement d'un acteur.

**Le public:** Il l'a écrit en anglais ?

**Pierre Lefèvre:** Oui, il l'a écrit en anglais, parce que John Houseman, le directeur de l'école de New York, lui a dit «**il faut absolument mettre ça sur le papier**». Alors il l'a fait en anglais et le livre a été édité, par une maison américaine.<sup>1</sup>

**Baptiste-Marrey:** je voudrais conclure en disant que, finalement, son rayonnement bien que secret a été très important, qu'on voit des traces même sur des gens qui ne l'ont pas connu directement mais qui sont passés par cette école, et que la tâche de pédagogue (parce que je crois que Michel a finalement été un plus grand pédagogue qu'un grand metteur en scène, encore que je n'aie pas vu les grandes mises en scène anglaises), c'est un travail ingrat, c'est un travail qui ne se voit pas. C'est pour cela que, dans notre pays, on a tellement de mal à trouver des hommes qui s'intéressent vraiment à l'enseignement dramatique, parce que c'est un travail passionnant mais obscur et dont les fruits, les résultats se voient dix ans, quinze ans, vingt ans après. Tout ce que Michel a fait en Alsace, cela a été visible dix ou quinze ans après son départ. Lui, il n'était plus là et c'est les gens qu'il avait réunis, c'est les gens qu'il avait formés et à travers eux ceux qui ne l'ont pas vu mais qui l'ont entendu, c'est cela qui a porté ses fruits. Alors évidemment, il y a des hommes qui souhaitent des carrières plus rapides, plus efficaces et plus brillantes.

---

(c'est-à-dire l'école) de la Royal Shakespeare Company en 1962.

<sup>1</sup> C'est en fait une co-édition entre le Théâtre Arts Books (New York) et Heinemann (Londres 1982). Ce livre «édité» par Suria Saint-Denis est préfacé par Peter Hall. Il existe un autre livre de Michel Saint-Denis, publié également par Heinemann (1960) **The Rediscovery of style**. Il est préfacé par Laurence Olivier. Michel a écrit aussi un livre (en anglais) sur ses voyages avec Churchill pendant la guerre.

Voilà. Si l'un ou l'autre d'entre vous veut ajouter, compléter, corriger, contredire, apporter son témoignage personnel, les anciens élèves (il y en a ici quelques uns, quelques unes), ou simplement poser des questions pour préciser un point ou l'autre de ce qu'on a survolé, ils ont la parole.

**Le public:** Comment est-ce qu'on entrainait à l'école ?

**Baptiste Marrey:** Oh très facilement, parce qu'il y avait peu de candidats. Cela a beaucoup changé je crois. J'ai le souvenir d'avoir téléphoné au mois d'octobre à un candidat qui était parti en juin et qui au mois d'octobre a envoyé un petit mot disant « finalement je crois que la chimie ou la médecine est plus intéressante pour moi ». On avait un groupe qui n'était déjà que de dix, où il n'y avait que trois garçons, et j'ai essayé de le convaincre à quel point la carrière d'acteur était quelque chose de passionnant, à quel point son avenir allait s'enrichir, à quel point etc...

**Pierre Lefèvre:** Le groupe III de l'école a été recruté sur 18 candidats pour 10 places. Il y avait de bons acteurs : Manie Barthod, Bill Freyd, André Bénichou, Jean Hurstel, Bernard Rousselet, Jean Turlier.

**Baptiste-Marrey:** Pour répondre sérieusement à la question, le recrutement s'est bien passé ainsi puisque, à part des amis personnels qui connaissaient Michel Saint-Denis, (il y a eu par exemple le cas de Guy Jaquet), personne de Paris ou d'ailleurs en France n'avait l'idée de venir faire des études théâtrales à Strasbourg. Donc le recrutement des élèves sur place, en Alsace, un peu en Lorraine (comme Pomarat qui venait de Metz) et pour une grande part en Suisse romande, parce que la troupe allait jouer en Suisse romande et y était bien accueillie. Donc il y avait une forte proportion de Suisses romands, compte-tenu du fait qu'il n'y avait pas d'école en Suisse. Claude Petitpierre, Dubois, Joris et d'autres venaient de Suisse. Donc le recrutement national était très limité. Il y avait une première audition devant un seul professeur et une deuxième audition avec...

**Pierre Lefèvre:** Oui, avec un petit jury. On donnait une liste de scènes classiques, soit du répertoire français soit de Shakespeare, et on disait « choisissez une scène ou un monologue dans le répertoire e contemporain ou récent ». Très souvent, on parlait à l'élève après son

---

audition et on lui demandait d'improviser quelque chose. On avait une liste de petites improvisations pour voir s'il avait de l'imagination.

**Baptiste-Marrey:** En général l'inculture théâtrale était absolument terrifiante. On se demandait pourquoi ils avaient envie d'être acteurs.

**René Fugler:** André Pomarat qui est en Suisse ce soir, parce qu'il tourne avec **Le faiseur**<sup>1</sup>, m'a dit que quand lui avait été candidat, Hélène Gerber, une actrice qui avait fait partie de la troupe de Clavé et qui était restée pour les premières saisons de Saint-Denis, s'était déplacée à Metz pour travailler avec lui avant l'audition. Il y avait une sorte de préparation au concours par les professeurs mêmes de l'école. C'était encore le tout premier groupe.

**Baptiste Marrey:** Mais cela a beaucoup changé depuis d'après ce qu'on m'a dit.

**René Fugler:** Autour de 800 candidats actuellement.

**Alix Roméro:** Je me rappelle, quand je suis venue pour entrer à l'école, j'arrivais de mon Algérie natale. Je ne connaissais rien et alors j'ai appris qu'il y avait une école. J'arrive à Paris, et j'ai pris le train tout de suite, et je suis venue parce que les cours commençaient. Dans le train j'ai appris je ne sais plus quoi, une scène de Molière, que j'ai été incapable de dire parce que j'étais tellement affolée et la mémoire n'a pas pu fonctionner. Je savais par cœur un texte de Lorca, c'était **La Mort et la Lune**, et je me rappelle que dans l'escalier Pierre m'a dit: « **Alors, qu'est-ce que vous allez présenter** » ? J'ai bafouillé tant que je pouvais et j'ai dit « **La lune** » et tu m'as dit : « **Mais il vous faut quelqu'un pour vous donner la réplique** » et j'ai dit: « **oh non, non, je fais les deux rôles** ».

Et alors tu m'as dit une chose stupéfiante pour moi, tu m'as dit : « **Mais on ne peut pas être deux rôles, il faut écouter l'autre. Montez sur ce plateau** ». Je suis quand même montée, d'ailleurs c'était Bill qui me donnait la réplique dans le Molière, et il m'a littéralement jetée pour que j'entre. Je n'avais jamais été sur un plateau de théâtre et sur la petite scène tout était noir il m'a jetée et je me suis mise dos au public évidemment. Alors il est venu et m'a retournée. Mais c'était tout à fait extraordinaire de se retrouver devant ces quatre juges.

---

<sup>1</sup> Coproduction du TJP (Théâtre Jeune Public), dont il est le directeur, et du TPR (Théâtre Populaire Romand) dont le directeur et metteur en scène de ce **Faiseur** est Charles Joris, lui aussi ancien élève de l'Ecole (NDE).

Vous m'avez demandé pourquoi je voulais faire du théâtre et si mes parents voulaient bien. Je n'ai pas dit que mes parents ne le savaient pas ...

**Pierre Lefèvre:** Je me souviens. Ce jour-là tu étais la seule fille, je crois, à te présenter. J'étais dans mon bureau et je me disais, mais qu'est-ce qu'elle fait, pourquoi ne vient-elle pas ? Parce que j'ai demandé si tu étais arrivée, et puis j'ai vu sur le trottoir d'en face, le long de la poste, quelqu'un qui marchait de long en large en suçant son pouce, en regardant le théâtre, le Centre Dramatique de l'Est, et je me suis dit : ça pourrait être elle. J'étais sur le point d'ouvrir la fenêtre pour dire « **Venez Mademoiselle** » quand tu as traversé la rue et que tu es entrée. Je me souviens très bien. .

**Alix Roméro:** Ce qui était frappant, c'était les critiques après les travaux d'élèves. J'ai gardé une critique écrite de Blatchley sur moi, au bout d'une année de travail. C'est tout à fait étonnant, l'analyse du travail. Il l'écrivait. Ce qui m'a beaucoup frappée, c'est que les élèves portaient un « uniforme » (noir). Une tenue avec des éléments transformables qui relevait de la danse, du sport, et par moments du théâtre.

**René Fugler:** Pierre Litzler, qui est maintenant responsable de la section décoration, a trouvé il y a quelques jours encore un dossier avec des notes très précises, certaines tapées à la machine, sur le premier groupe d'élèves «techniciens».

**Jean-Marie Villégier:** Moi je voudrais poser une question à la fois topographique et sentimentale, sur les lieux-mêmes, sur les terrains impartis à l'école dans la maison et sur la façon dont pouvaient s'imbriquer la vie de l'école et la vie du théâtre, ou ne pas s'imbriquer. Et aussi une question sur les relations entre comédiens impliqués dans les spectacles de Michel Saint-Denis et la vie de l'école, si cette relation existait, ou bien si chacun vivait sa vie.

**Baptiste-Marrey :** Sur la dernière question, c'était très difficile au départ j'y ai déjà fait un peu allusion. D'une part, parce que les comédiens professionnels des spectacles n'étaient pas passés par ce type d'entraînement, le comprenaient mal, le jugeaient avec des critères «parisiens», entre guillemets qui à mon avis n'étaient pas les bons. Et surtout avec le recul, je comprends maintenant, comme vous le savez mieux que moi, que les comédiens ont besoin d'être aimés, ont besoin de sentir qu'ils sont les personnes les plus importantes sur le plateau et dans la maison. J'avais l'impression, à ce moment-là, qu'ils ne sentaient pas cela,

qu'ils sentaient que l'école représentait au moins la moitié, sinon peut-être plus, des préoccupations de Michel, et ils en souffraient même s'ils ne le disaient pas ouvertement. Ils sentaient au fond d'eux-mêmes que Michel espérait plus dans son école qu'en eux-mêmes. Cela rendait les choses difficiles.

**Pierre Lefèvre:** ça, c'était au départ.

**Baptiste-Marrey:** C'était au départ, et évidemment les élèves qui étaient tout frais imbus de ce qu'ils apprenaient, avec leur intransigeance, ne pardonnaient pas grand-chose aux comédiens professionnels. Ils les trouvaient un peu ringards. Je peux dire que les rapports entre eux étaient un peu tendus et pas toujours très commodes. Cela a été ainsi jusqu'à ce que l'Ecole sorte, si vous voulez. Pour répondre à la question sur les passerelles, il y avait quelques comédiens qui ont donné des cours à l'école comme Annie Cariel, qui était une ancienne de chez elle. Elle complétait Daniel Leveugle pour la diction et pour les exercices sur les auteurs français.

Le rapport a changé du tout au tout à partir du moment où il y a eu passerelle et imbrication et connaissance mutuelle entre l'école et la troupe (quand celle-ci a été composée pour une part d'anciens élèves) qui ont fait que, au moins quand j'étais là, cette espèce d'hostilité dont j'ai fait mention n'existait plus.

**Pierre Lefèvre:** Il y a eu une belle période où les élèves admiraient les comédiens et puis voulaient les voir après le spectacle. Ça circulait. En ce qui concerne les locaux, les élèves comédiens avaient deux grandes salles qui étaient installées comme des loges avec des miroirs pour les cours de maquillage. Ils avaient leurs loges. Il y avait deux grandes loges, une pour les filles, l'autre pour les garçons. Ces locaux ont ensuite eu d'autres destinations. Petit à petit on a grignoté sur l'école. C'est malheureux que les élèves n'aient pas un local où ils soient comme un comédien dans sa loge.

**René Fugler:** Baptiste-Marrey disait que l'appartement du directeur avait disparu : il est devenu le lieu central de l'école. Il y a donc toujours des loges collectives, une pour les garçons, une pour les filles.

**Pierre Lefèvre:** Il y avait la salle A et la salle B qui existent toujours et puis il y avait la salle C en haut qui faisait presque toute la longueur du bâtiment. C'était un beau lieu de répétition avec le plafond un peu bas, qui est maintenant divisé en plusieurs compartiments.

**Baptiste-Marrey:** Les élèves partageaient avec la troupe la petite scène, selon les moments de répétitions. Comme l'Ecole travaillait le matin et qu'en général les comédiens travaillaient l'après-midi et le soir, il y avait des possibilités d'alternance. Pour le concours de sortie, parce qu'il y avait un concours de sortie, qui se situait début juillet, donc au moment où il n'y avait plus de troupe, ils avaient eu en juin et juillet la petite salle à leur disposition. Le concours a dû être supprimé par Hubert aux environs de 1968.

**René Fugler:** 1968, c'est exactement cela.

**Pierre Lefèvre :** il y avait la salle au-dessus de nous là, la «salle de musique», parce que c'était l'orchestre symphonique de Strasbourg qui y répétait en attendant qu'on lui construise un local ailleurs. C'est devenu un local de répétition de plus pour l'école et la troupe.

**Nicole Desportes:** Moi j'ai un souvenir d'élève du premier groupe à propos de ce que vous disiez de la relation des élèves et des comédiens. Je ne suis pas tout à fait d'accord avec vous parce que je me souviens de deux spectacles, l'un monté par Daniel Leveugle qui était **Le Misanthrope** avec Catherine Le Couey et Delphine Seyrig. Lors de ce spectacle justement, nous avons commencé à entretenir de très bonnes relations avec les comédiens qui nous ont même emmenés en tournée. On montait dans le car et on partait. Nous sommes partis autour de Colmar, dans les Vosges avec eux. Et on s'est écrit ensuite avec les comédiens. On a eu des relations épistolaires pendant des mois.

Ils s'intéressaient tout de même au travail que nous faisions. Ensuite il y a eu le spectacle de Saint-Denis, **Roméo et Juliette**, et de la même manière nous avons eu aussi des contacts très intéressants et proches avec les comédiens de ce spectacle.

**Baptiste-Marrey: Le Misanthrope**, c'est avant que je sois là, je ne peux pas dire. Mais après, je vivais un peu avec les deux groupes, puisque j'administrerais les tournées et je suivais les troupes: c'était un peu tendu par moments. Je me souviens de quelqu'un de très intéressant, que j'ai retrouvé ensuite professionnellement, comme Jacques Seiler: il avait la dent particulièrement dure sur les élèves, les maquillages, les bourrages et tout le bazar. Par exemple.

**Nicole Desportes:** Oui, il y avait Nadia Barentin et Seiler, qui étaient des gens apparemment intéressés par nous. Ils nous posaient des questions. Peut-être qu'ils nous jugeaient mal. On avait quand même des relations apparemment sympathiques. Moi j'en ai gardé un bon souvenir, et de l'admiration aussi.

**Jean-Claude Marrey:** C'est bien, c'est l'avantage de pouvoir exprimer des points de vue différents. Il me reste à vous remercier et à remercier Jean-Marie Villégier d'avoir permis ces deux soirées et à rappeler ce que Michel avait dit à Laurence Olivier, lors de leur première rencontre : «Vous ne finirez pas d'apprendre jusqu'à ce que vous soyez mort».



**IMPROMPTUS****au Théâtre National de Strasbourg**

Décembre 1991

**PASSAGES**

d'Arthur Rimbaud

conçu et interprété par Jacques Bonnaffé

le **mardi 3 décembre à 20 h 30** et le **mercredi 4 décembre à 19 h 30****Grande Salle**

Tarif plein : 80 F

Tarif réduit : 60 F.

\* \* \* \* \*

**MICHEL SAINT-DENIS, créateur de l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique**Conférence

de Pierre Lefèvre et Jean-Claude Marrey

le **mardi 17 décembre 1991 à 18 h 30****Salle Hubert Gignoux**

Entrée libre dans la limite des places disponibles

\* \* \* \* \*

**LA NUIT JUSTE AVANT LES FORETS**

de Bernard-Marie Koltès

Mise en scène ' Michel Didym

avec Daniel Martin

le **samedi 21 décembre 1991 à 18 h 00****Salle Hubert Gignoux**

Tarif plein : 80 F

Tarif réduit : 60 F.