

Compte rendu

Ouvrage recensé :

BALDWIN, Jane, *Michel Saint-Denis and the Shaping of the Modern Actor*, Westport (CT) et Londres, Praeger, 2003, 240 p.

par Judith Miller

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 42, 2007, p. 143-145.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041696ar>

DOI: 10.7202/041696ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

BALDWIN, Jane, *Michel Saint-Denis and the Shaping of the Modern Actor*, Westport (CT) et Londres, Praeger, 2003, 240 p.

On célèbre peu les professeurs, même les plus grands. Dans le domaine du théâtre en particulier, ce sont les « produits » des formations exceptionnelles, vedettes de la scène (acteurs et metteurs en scène), qui captent l'enthousiasme du public et de la presse. Le souvenir des professeurs, lui, est enfoui dans le cœur de leurs élèves, faisant en sorte que leur enseignement devienne « cannibalisé ». L'exception serait évidemment Stanislavski, figure-phare du théâtre du XX^e siècle, reconnu entre tous – bien que souvent mal compris.

Les contributions au renouveau du théâtre de l'éducateur Michel Saint-Denis (dont la vision du réalisme – réalité intérieure et minutie matérielle – se rapproche de celle du pédagogue russe) ont enfin droit de cité grâce à l'étude fouillée de Jane Baldwin. Né en 1895, cet homme, qui a fondé et contribué au développement de six remarquables écoles de théâtre dans quatre pays différents, apparaît dans la plupart des histoires du théâtre, et, surtout en France,

comme l'ombre de son oncle Jacques Copeau. Comme il avait baigné dans plusieurs cultures, comme il ne s'était pas intéressé qu'à un seul empire méthodologique, comme il était resté ouvert et perméable aux nouvelles idées et aux nouvelles approches, comme son manuel *Training for the Theatre* n'a été publié qu'en 1982 (c'est-à-dire onze ans après sa mort), Michel Saint-Denis n'a eu, dans le monde des études théâtrales, qu'une place floue – enfin, jusqu'à ce que Baldwin le récupère.

Truffée d'anecdotes révélatrices tirées des entretiens qu'elle a effectués avec ses collaborateurs (par exemple, sa dernière femme, Suria Magito, spécialiste de mime et de mouvement ; des comédiennes comme Peggy Ashcroft et Judi Dench ; la scénographe britannique Margaret Harris ; des piliers de la décentralisation en France comme Jeanne Laurent et Marie-Hélène Dasté ; son élève et futur collègue à l'école de Strasbourg et à Julliard à New York, Pierre Lefèvre), l'étude de Baldwin nous livre le récit d'une vie où le professionnel et le personnel s'imbriquent complètement. Les chapitres les plus originaux (VI et VII) se concentrent sur ses mises en scène de Tchekov les plus reconnues à Londres (*Three Sisters*, 1938, et *Cherry Orchard*, 1961) et sur son activité de propagande radio-phonique pendant la Seconde Guerre mondiale où il a concurrencé les émissions du général de Gaulle. Mélange de biographie et d'analyse, le récit de Baldwin situe Saint-Denis dans le courant moderniste inauguré par le visionnaire Jacques Copeau – courant qui saura arracher le théâtre français du royaume du divertissement, et le comédien, du plaisir du cabotinage. Disciple, serviteur et fils de cœur de Copeau, Saint-Denis a participé à l'aventure de l'école du

Vieux Colombier (1913-1914) où il a surtout appris l'importance de l'improvisation et du travail fait avec les masques.

Une fois retiré à la campagne, en Bourgogne, pour mieux poursuivre les visées utopiques de Copeau (1924-1929), Saint-Denis s'est montré plus libre et plus efficace que son oncle, en étant capable à la fois de créer un personnage de la *commedia moderna* rêvé par le patriarche et d'embarquer la paysannerie locale dans un projet commun de vie théâtrale. Quel dommage, quelle blessure, comme le dit si bien Baldwin à plusieurs reprises, que Copeau n'ait jamais pu reconnaître chez son neveu – ni chez d'autres membres illustres du groupe – la potentialité de réaliser les réformes qu'il a si sincèrement souhaitées ! Ainsi, entre 1930 et 1935, quand la Compagnie des Quinze que gérait alors Saint-Denis a exploré en profondeur et avec un succès retentissant (surtout en tournée à Londres) le concept d'un ensemble de comédiens agissant comme un seul corps, Copeau n'a pu que trouver l'effort médiocre.

Les chapitres V, VI, VII, VIII et IX de l'étude de Baldwin remettent, quant à eux, Saint-Denis au centre des bouleversements qui marqueront le théâtre britannique des années 30 et 40 : dépoussiérer les grands textes du répertoire, introduire (en les démystifiant) des pièces étrangères, réaliser un « théâtre total » où la responsabilité du metteur en scène comprend non seulement la scénographie et les costumes, mais aussi le jeu des comédiens et l'interprétation du texte. Pour pouvoir réussir un tel projet et, de plus, changer la culture institutionnelle du théâtre, il a fallu imaginer une nouvelle école. Financée et soutenue par de

jeunes comédiens alors en vue (John Gielgud, Laurence Olivier, Michael Redgrave, Peggy Ashcroft, Alek Guinness, Charles Laughton, par exemple), la London Theatre School, dirigée par Saint-Denis, a été fondée en 1935 pour offrir aux étudiants une expérience complète dans le domaine de l'art théâtral, en mettant surtout l'accent sur le corps comme instrument principal du jeu.

Dans sa description détaillée du travail avec les comédiens lors de ses mises en scène de Tchekov, Baldwin fait revivre l'intégrité, la brillance et la volonté parfois terrifiante de Saint-Denis. À titre de directeur des acteurs, il a inventé des exercices, programmé des heures d'improvisation, et privilégié une physicalisation totale. Pour réaliser son idéal, qu'il appelait « *Style* » – en d'autres termes, la rencontre de la vérité du texte avec la vérité du public – il a imposé (à des comédiens tels que Dench, Ashcroft et Redgrave) des répétitions d'une intensité qui risquait à tout moment de les démolir. Comment ne pas voir dans cette intensité et cette insistance le travail qui servira de modèle à Peter Hall, à Peter Brook et à Ariane Mnouchkine ?

Après la Seconde Guerre mondiale, l'histoire de Saint-Denis, réformateur et éducateur, se confond avec celle des mouvements de fondation d'un théâtre national (en France, en Angleterre, au Canada et aux États-Unis). La compétition pour de nouvelles subventions (dans laquelle le rôle joué par Tyrone Guthrie a été à la fois déterminant et négatif) a fait éclater, en 1952, l'École de l'Old Vic, que Saint-Denis dirigeait depuis 1947. Son déplacement suivant, au Centre de l'Est à Strasbourg (1953-1957), l'a

confronté aux difficultés que supposait la formation d'un public décentralisé. À Strasbourg, il a établi, aussi, les bases de ce qui est encore une des meilleures réalisations théâtrales en France (école et théâtre), dont le rayonnement et l'influence sont encore considérables.

Affaibli par une série de crises cérébrales, Saint-Denis n'a pas pu accepter la direction de la nouvelle école du théâtre de Julliard en 1968. Il lui a cependant légué ses méthodes grâce aux consultations qu'il a pu accorder à d'autres professeurs et grâce à la collaboration de sa femme et surtout de Pierre Lefèvre, son second à Strasbourg et professeur d'étude du masque à Julliard entre 1970 et 1997. C'est ainsi qu'a été lancée l'attaque contre l'approche psychologique et hyperpersonnalisée qui prévalait dans l'entraînement des comédiens états-uniens. De nos jours, les professeurs de Julliard préconisent toujours l'approche de la caractérisation développée par Saint-Denis – travail systématique qui consiste à construire un personnage en ajoutant graduellement plusieurs couches de sens.

Malgré tout, cette étude solide, éclairant bien le contexte du travail de Saint-Denis, nous laisse un peu sur notre faim en ce qui concerne d'autres écoles de pensée théâtrale en Grande-Bretagne à la mi-siècle et même après. Il est dommage que Baldwin n'arrive pas à communiquer ce qu'a dû être l'exceptionnel foisonnement théâtral à Londres entre 1930 et 1950. Il est aussi décevant qu'elle ne donne pas plus de renseignements, comme elle le fait pour d'autres aventures pédagogiques, sur la création de l'École nationale du théâtre du Canada, dont la méthodologie est liée aux idées fondamentales de Saint-Denis. Par contre, l'appendice *Actor*

Training résume d'une façon succincte et claire les stratégies de formation employées par Saint-Denis et nous offre d'excellentes suggestions pour stimuler la créativité de nos propres élèves.

Judith Miller
New York University