



Le geste... · Cecilia Carponi · L'usage du geste...

ISBN : 979-10-231-3916-7

Le geste
sur les scènes
des XX^e et XXI^e siècles



Aida Copra, Agathe Giraud, Silvia De Min
& Clément Scotto di Clemente (dir.)

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

En tant qu'objet d'étude, le geste théâtral demeure insaisissable et ambigu : il peut soutenir ou contredire la parole, il peut transposer un mouvement de l'âme ou être libéré de tout référentiel psychologique. Il est la composante la plus éphémère de la performance du comédien, qui charrie en lui une tradition gestuelle à laquelle il peut faire référence. Il est aussi un lieu de dépôt : chaque spectateur, de l'extérieur, l'investit de son propre imaginaire et de sa propre culture, car le geste est un signe que l'on peut à la fois décoder collectivement et encoder individuellement.

Ce volume propose une étude du geste et de sa plasticité en s'intéressant au dialogue entre invention et tradition sur les scènes européennes. S'orientant principalement vers la pratique scénique, les auteurs de cet ouvrage interrogent la fonction poétique et esthétique du geste aussi bien dans la mise en scène actuelle de textes anciens que dans les créations contemporaines.

L'ensemble témoigne d'une volonté d'ouvrir la recherche sur le geste à un champ d'exploration en constante résonance avec la dimension temporelle : des mémoires incarnées dans l'acte gestuel à la transmission pédagogique d'une certaine pratique ; du potentiel esthétique de l'éternelle présentification du geste à la temporalité qui est propre à la relation entre le texte et sa mise en scène.

As an object of study, the theatrical gesture remains elusive and ambiguous: it can support or contradict speech, it can transpose a movement of the soul or be devoid of any psychological reference. It is the most ephemeral component of the actor's performance, carrying with it a tradition it can refer to. It is also a repository: each spectator, from the outside, invests it with their own imagination and culture, because the gesture is a sign that can be decoded collectively and codified individually.

This volume proposes a study of gesture and its plasticity, focusing on the dialogue between invention and tradition on European stages. Focusing primarily on stage practice, the authors question the poetic and aesthetic function of gesture in both current productions of ancient texts and contemporary creations.

Overall, this volume reflects a desire to open up research on gesture to a field of exploration that is constantly in resonance with the temporal dimension: from memories embodied in a gesture to the teaching of some acting techniques; from the aesthetic potential of the eternal presentification of gesture to the temporality specific to the relationship between the text and its staging.

Aida Copra, Agathe Giraud, Silvia De Min
& Clément Scotto di Clemente (dir.)

Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2025

Couverture : Michaël BOSQUIER

Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac) / 3 d2s (Paris)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

L'USAGE DU GESTE EXPRESSIF DANS L'ACTING TRAINING DE
MICHEL SAINT-DENIS : LE LONDON THEATRE STUDIO (1935-1939)

Cecilia Carponi

Université Sapienza – Rome

Italian Academy for Advanced Studies, Columbia University – New York

La question au cœur de cet article est la pédagogie de l'acteur mise au point par Michel Saint-Denis, neveu et élève de Jacques Copeau, avec qui il a travaillé d'abord au Théâtre du Vieux-Colombier puis en Bourgogne avec le groupe des Copiaus. 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 d'un sujet d'étude assez exemplaire. Parmi les principaux héritiers de Jacques Copeau, son importance est égale à celle d'Étienne Decroux ou de Jacques Lecoq, pourtant beaucoup plus célèbres et plus souvent étudiés. L'importance de Michel Saint-Denis repose sur deux éléments fondamentaux : tout d'abord, il a été le premier à traduire les pratiques redécouvertes et développées à l'École du Vieux-Colombier et par les Copiaus, dont il avait une expérience directe, selon une méthode précise et définie ; ensuite, 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.

Directeur artistique et metteur en scène – de 1930 à 1935 – de la Compagnie des Quinze, fondée par un groupe d'élèves de Copeau après la dissolution des Copiaus, 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 de l'élite du théâtre anglais.

Pour comprendre les raisons qui ont préparé et motivé Saint-Denis à s'installer à Londres, il faut tout d'abord insister sur la réception obtenue 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 fascinées par les changements survenus dans les différents environnements théâtraux du continent entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle.

Comme le rappellent Jean Villard-Gilles¹ et Pierre Rischmann² dans leurs mémoires, la Compagnie des Quinze joue en 1931 « devant des salles combles et enthousiastes³ ». En effet, Londres accueille la compagnie avec approbation et affection. Au succès du groupe s'ajoute l'appréciation des qualités artistiques de Saint-Denis, qui apparaît comme la concrétisation de la reconnaissance tant attendue. L'attention britannique prêtée à 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 de collectif, par opposition aux distributions improvisées et occasionnelles qui se contentent d'entourer une *star*. Mais il révèle également, et même principalement, son aptitude à la formation d'acteurs. Dans un monde théâtral qui, à de rares exceptions près, reste en grande partie étranger aux expériences vécues entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle dans les théâtres d'art européens, Saint-Denis incarne la possibilité d'une *training* pour acteurs différent, rigoureux et complet, attentif au geste, au langage et aux disciplines du corps.

32

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. Selon George Devine, le « *training* concentré d'une certaine façon » de ce réformateur *sui generis* semble être indissolublement lié à un « moyen d'expression » spécifique, inséré dans un contexte productif qui cherche à attirer non pas un public élitiste, mais un public vaste et populaire⁴. Mais surtout, Devine se fait le porte-parole d'un groupe d'intellectuels et d'artistes de la scène anglaise, qui perçoivent dans la particularité novatrice de la méthode Saint-Denis non pas le projet d'un nouveau théâtre, qui mettrait en crise et s'opposerait au théâtre commercial, mais une intégration au système de production

1 Voir Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1970, p. 153-160.

2 Voir Pierre [Alder] Rischmann, *Deuxième partie. Le temps de la Compagnie des Quinze*, Paris, Bibliothèque nationale de France – Richelieu (dorénavant BnF – Richelieu), Fonds Michel Saint-Denis (dorénavant FMDS), 4-COL-83/3(2), p. 323-334.

3 « 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*, *op. cit.*, p. 154).

4 « 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 specialized 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 Cherrwell*, 9 novembre 1935, p. 85 et 90).

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, s'efface, laissant la place à un *training* qui correspond de manière fonctionnelle au pragmatisme marqué de la culture théâtrale britannique, cherchant un langage scénique et gestuel inédit, mais surtout capable de donner des résultats concrets et à court terme.

En même temps, Saint-Denis consolide ses relations avec une figure éminente de la scène londonienne : John Gielgud, déjà considéré comme le meilleur Hamlet de sa génération, qui demande à Saint-Denis de le diriger dans le rôle du patriarche biblique, dans une version anglaise de *Noé* (par André Obey) qui, avec les *Quinze*, avait reçu de nombreux éloges dans les théâtres londoniens. Cette direction a, pour Saint-Denis, l'effet d'une prise de conscience. 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 londonienne lui permet de comprendre que la seule façon d'obtenir un financement *anglais* est de proposer des projets *anglais*, conçus pour se dérouler en Angleterre⁵. De plus, les décors et les costumes du spectacle sont faits par la maison d'art « Motley », fondée par Audrey

5 Selon Marius 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 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 xx^e 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] À Londres retrouvé Grant, Fry, Mme Bell, très pareils à eux-mêmes, constants, affectueux » (Jacques Copeau, *Journal, 1901-1948*, éd. Claude Sicard, Paris, Seghers, 1991, t. II, p. 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 la relation extraconjugale entre Grant et Vanessa Bell, sœur de Virginia Woolf et épouse de Clive Bell.

Sophia Harris, sa sœur Margaret et Elizabeth Montgomery en 1930. Et c'est dans le laboratoire « Motley » que Saint-Denis fait la connaissance de George Devine, mari de Sophia Harris et membre de la troupe de *Noé*, et devient ami avec lui. 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 d'expatriation : d'une part, les difficultés rencontrées dans la direction d'une compagnie d'acteurs anglais, plutôt faibles en termes d'expression gestuelle et corporelle et dotés d'une mauvaise préparation athlétique et 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 adossée à l'activité d'une compagnie permanente non plus en France, mais dans la capitale anglaise⁶.

34

Avec le soutien de figures comme George Devine, John Gielgud, Tyrone Guthrie, Laurence Olivier et Charles Laughton, Saint-Denis se consacre donc officiellement à la conception du London Theatre Studio, à partir d'août 1935. Les bases économiques de départ sont plus solides que par le passé. L'école semble permettre la création d'une compagnie permanente basée à Londres, qui puisse préparer un répertoire pour la mise en scène. L'école – rappelant la dernière phase des Copiaus en Bourgogne⁷ – 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 de formation continue. Pour les élèves-acteurs débutants, la structure de l'école prévoit un cours de deux ans. À la fin des deux années, les élèves sont tenus de réaliser une expérimentation publique, 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

6 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 Poliakoff 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 Poliakoff [Lindsay] et Marius Goring, transcrite par Aldo Scott, [1974-1977]). Voir Michel Saint-Denis Archive (dorénavant MSDA), British Library, Londres, Add-MS-81105. Voir aussi Irving Wardle, *The Theatres of George Devine*, London, Jonathan Cape LTD., 1978, p. 44-50.

7 Voir Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, éd. Maria Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2017.

culture du théâtre professionnel. 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 n'ont pas déjà suivi un parcours de formation pour acteurs.

Au sein du London Theatre Studio, Saint-Denis entame le processus de transformation de la pédagogie expérimentale de Copeau en un système, passant de la recherche de l'identité créative de l'élève à la structuration d'un *training* d'acteur. Nous y retrouvons de nombreux exercices qui semblent provenir du répertoire de pratiques corporelles et gestuelles appartenant à l'environnement de l'École du Vieux-Colombier et qui ont ensuite été exploités en Bourgogne par le groupe des Copiaus. Cependant, le programme d'enseignement conçu pour les élèves de cette première institution londonienne semble extrêmement systématisé : 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 *interprétative* (plus que *créative*) sur la scène.

Afin de reconstruire sa structure, il convient d'examiner les notes personnelles de préparation aux cours donnés par Saint-Denis, conservés à Paris au Fonds Michel Saint-Denis. Il s'agit d'une série de textes qui se présentent comme un collage d'idées, de schémas et de notes synthétiques, de listes d'exercices ou de définitions de référence. Bien que certains de ces documents soient non datés, la plupart d'entre eux remontent aux leçons de 1936.

Parmi les sources figurant dans le dossier, la plus articulée correspond à une véritable planification générale du cours de « Mimique », qui constitue l'enseignement fondamental, de base à l'usage du geste expressif dans l'*acting training* de Saint-Denis et propédeutique à tous les autres enseignements⁸. Une telle structure autorise, en termes théoriques mais aussi pratiques, la séparation entre le langage gestuel et la parole, dont des formulations comme « le théâtre du corps », « théâtre du geste », « *physical theatre* » ou « le théâtre de parole » sont des symptômes évidents. Dans l'environnement théâtral de Londres, le programme de Saint-Denis représente une nouveauté, car il propose une prédominance du geste et de l'expression corporelle dans la pratique de la

8 Dans ses mémoires sur l'école du London Theatre Studio, Yvonne Mitchell rappelle les leçons de Mimique données par Saint-Denis : « *These Mime classes, as they were called, were not so much 'taught' as watched, by Michel. [...] He never talked to us professorially [...] but always in the physical language an actor can understand; with sometimes a lack of good English which made his meaning even more expressive. His great strength as a teacher lay in his vivid imagination and his power to communicate it. He could make his pupils act being cold by a description of the weather which would freeze them* » (Yvonne Mitchell, « London Theatre Studio », dans Margaret McCall (dir.), *My Drama School*, London, Robson Books, 1978, p. 79-90, p. 82).

récitation scénique, qui s'écarte cependant de la tradition de la pantomime anglaise, à laquelle il se substitue dans l'économie de la formation professionnelle.

La matière, largement développée, apparaît divisée en cinq grandes parties. La première est consacrée aux exercices techniques visant à éveiller et à cultiver chez les élèves le sens de l'espace, du temps et du rythme scénique, mais aussi à les rapprocher d'une complète « réalité dans l'expression » :

I. Pour la technique :

Sens de l'espace scénique ;

Sens du temps scénique ;

Sens du rythme scénique. Commencer et finir.

Faire travailler sur ces données : exercices concernant les bras, les mains, les épaules, la marche, la station, les pieds, la tête et le cou, le regard et la direction. Dans tous ces exercices, travailler pour une complète réalité dans l'expression, à l'intérieur des notions d'espace, de temps et de rythme scéniques, sans donner de sujets proprement dramatiques⁹.

Les exercices dramatiques, en effet, font l'objet de la deuxième section, au sein de laquelle l'attention des élèves est invitée à s'arrêter notamment sur la notion de « rythme », considéré comme l'expression visible d'un « état profond » :

II. Passer des exercices de pure technique à des exercices dramatiques par le moyen du rythme. Définir le rythme : qu'il est [que ce soit] la traduction plastique, en mouvement ou en mots, d'un état profond. La vie se traduit sans cesse par une différence de rythmes, sur un état continu. De la continuité par rapport au rythme. De l'unité, de la continuité, de la progression : donc une action dramatique pour être vivante doit toujours être motivée, et aussi spécifique que possible dans tous ses détails. Il ne va plus s'agir de courir, de marcher, de s'habiller, etc. mais de courir etc. par temps chaud, par temps froid, par le vent, sous la pluie. [...] C'est à vous d'en inventer toutes les circonstances détaillées. Plus vous en inventerez, le meilleur parce que vous avez plus de prise sur la réalité, à condition que vous restez dans les limites de ce qui peut se mimer [être mimé]. Il faut éviter toute espèce de psychologie. La psychologie doit s'exprimer par des choses concrètes¹⁰.

À partir de ce bref extrait, il est possible de deviner quelles sont pour Saint-Denis les caractéristiques des « exercices dramatiques » : il s'agit d'habituer l'acteur à

9 Michel Saint-Denis, *Plan général pour la mimique*, 7 fol. ms., s.d. FMSD, 4-COL-83/495(6), p. 1. Le document est inséré dans un dossier composé de notes pour les leçons données par Saint-Denis au London Theatre Studio en 1936, il est donc probable que ce texte ait été produit avant les autres, s'agissant d'un programme général du cours de mimique.

10 *Ibid.*, p. 2-3.

travailler dans une situation. À travers le rythme, l'action est capable d'exprimer un état profond ; mais pour être efficace dans le geste, l'acteur doit se servir de justifications et de motivations concrètes, très proches de la fonction du « si » magique » de Stanislavski : par exemple, pas simplement « la course » ou « la marche », mais « je cours parce qu'il pleut » ou « je marche lentement parce qu'il fait trop chaud ». La force déterminante de cette approche, cultivée par Copeau et ensuite formalisée par Jacques Lecoq (entré en contact avec les enseignements du Patron par l'intermédiaire de Jean Dasté)¹¹, correspond à l'atteinte de quelque état émotionnel intérieur, non par une interprétation psychologique des circonstances données d'un exercice ou d'un texte, mais par l'exécution d'une action gestuelle extérieure.

Dans la troisième section du *training*, en revanche, tout en poursuivant les exercices de base sur les différentes parties du corps, qui doivent être répétés avec une constance quotidienne¹², il faut se détacher de la représentation du soi et faire appel à des thématiques élargies¹³, en vue du travail avec le masque¹⁴. Tout d'abord, il faut développer l'imagination des élèves avec des exercices spécifiques. Dans le passage qui vient d'être cité, Saint-Denis affirme : « C'est à vous d'en inventer toutes les circonstances détaillées ». Cependant, l'imagination créatrice des élèves est immédiatement guidée par la suggestion de situations précises, qui contiennent déjà des personnages :

Exercices pour l'*imagination* :

Une femme, une princesse, perdue dans une forêt, elle meurt.

Un homme qui rencontre une bête féroce, le combat.

Les enfants, les esprits, les sorcières sans pittoresque¹⁵.

11 Voir Jacques Lecoq, *Le Théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987 ; *id.*, *Le Corps poétique*, Arles, Actes Sud, 1999 ; Guy Freixe, *La Filiation Copeau – Lecoq – Mnouchkine. Une lignée du jeu de l'acteur*, Montpellier, L'Entretemps, 2013 ; Marco De Marinis, *Mimo e mimi*, Firenze, La casa Usher, 1980 ; *id.*, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993.

12 « Les exercices de base concernant les différentes parties du corps devraient être continués sans cesse » (M. Saint-Denis, *Plan général pour la mimique*, *op. cit.*, p. 4). À ce propos, Yvonne Mitchell rappelle que chaque journée à l'école du London Theatre Studio commence par une leçon d'acrobatie ; voir Y. Mitchell, « London Theatre Studio », *art. cit.*, p. 85.

13 « Pour cela quitter le terrain usuel. Quitter la représentation de soi-même et prendre des sujets à plus grande dimension » (M. Saint-Denis, *Plan général pour la mimique*, *op. cit.*, p. 3).

14 « Il faut maintenant faire intervenir l'imagination, l'observation et la concentration, bien davantage, ceci avant l'arrivée du masque » (*ibid.*).

15 *Ibid.*

Exercices pour la *concentration* :

Le froid, sans abri, la chaleur.

Un roi aveugle.

Traverser une jetée pour atteindre un phare par grand vent. [...]

Enfermé dans une prison et mourir de faim. Et autres sortes de grands personnages légendaires. La transformation¹⁶.

L'appareil de ces exercices semble conduire à la création des masques-personnages, dérivée de l'expérience bourguignonne de Saint-Denis. Les masques-personnages chez les Copiaus (par exemple Jean Bourguignon, Oscar Knie, César, etc.) naissent d'un processus de travail organique que chaque élève effectuait en improvisant avec des costumes, des objets, des masques, en relation avec les créations des compagnons.

38 Afin de favoriser l'acte créatif, Copeau suggérait au maximum des situations sur lesquelles s'exercer pour consolider le caractère corporel et gestuel des personnages¹⁷. Au London Theatre Studio de Saint-Denis, par contre, en ligne avec une utilisation différente du texte dramatique, présent dès les premières phases de l'enseignement, il semble que les exercices dramatiques imposent un travail, même élémentaire, sur le « personnage » qui ne doit pas naître de la créativité de l'élève, mais qui s'entend comme une entité déjà définie et préconçue, suggérée par la consigne de l'exercice même : « une sorcière », « une princesse », « un roi », « un sans-abri » et « autres sortes de grands personnages légendaires ».

Enfin, comme « les élèves » de l'École du Vieux-Colombier et comme les élèves-acteurs de l'École des Quinze, les étudiants du London Theatre Studio sont également tenus de se rendre au zoo pour effectuer un travail sur les animaux. À cet égard, il est utile de citer les souvenirs de l'élève Yvonne Mitchell, d'où ressort le lien entre les exercices pour développer l'observation et les exercices d'imitation des animaux :

On nous a appris à développer nos compétences, la capacité de croire et d'observer, afin que nous puissions mimer nos intentions avec conviction [...]. On nous a appris à remarquer ce qui arrivait aux muscles de nos jambes lorsque nous montions ou descendions des escaliers, de sorte que le mouvement pouvait finalement être accompli sans que les escaliers soient là. On nous a appris à remarquer la forme de nos mains quand elles ramassaient un objet, de sorte que cet objet puisse être supprimé, tout en continuant à être vu par notre public grâce à la présence de sa forme. Nous avons été envoyés au

¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷ Voir Jacques Copeau, *Observations et canevas pour la Comédie Nouvelle*, 8 octobre 1928, dans *id.*, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, *op. cit.*, p. 438-440.

zoo pour étudier n'importe quel animal que nous avons choisi, et comprendre son mouvement et ses raisons, jusqu'à en absorber l'identité. Je ne perdrai jamais mon amour des pingouins, ayant été pour une fois, je crois, l'une d'entre eux¹⁸.

Les exercices sur les animaux jouent également un rôle de liaison avec les autres éléments de l'entraînement abordés : « Exercices pour l'observation : les animaux. Ceci pour aboutir à la jonction des différents éléments¹⁹ ». Comme dans le cas d'« une sorcière », d'« une princesse », d'« un roi », d'« un sans-abri » etc., travailler sur « un animal » équivaut à s'exercer sur un type générique, caractérisé par une gestualité spécifique qui devra ensuite être conjugée au caractère des personnages. Copeau avait développé cet axe de recherche sur les types fixes afin d'ouvrir le chemin vers une nouvelle dramaturgie ; au contraire, Saint-Denis s'adresse à des structures dramatiques déjà constituées au sein du répertoire théâtral ; ainsi, le jeu est fonctionnalisé et mis au service de la pratique interprétative du théâtre anglais.

Ce n'est qu'à la fin des trois premières sessions du parcours de formation qu'il est possible de commencer le travail avec le masque, qui pour Saint-Denis a trois objectifs immédiats, purement *pédagogiques*, c'est-à-dire favoriser la concentration, obliger à la précision dans l'expression gestuelle, et permettre à l'élève de prendre conscience de son corps :

IV. Arriver ainsi au masque.

- 1) Reprendre certains sujets propres au masque parmi les sujets antérieurs pour lier au réel.
- 2) Les objets inanimés, les arbres, la pluie, etc., travailler sur la parole sans mots et les bruits.
- 3) Le rêve. Naturellement, il faut une introduction et des travaux élémentaires avec le masque. Le but est : rendre la concentration plus facile, obliger au fini dans l'expression, prendre conscience de l'expression du corps²⁰.

18 « *We were taught how to develop our powers or belief and observation so that we could mime our intentions with conviction [...]. We were taught to notice what happened to the muscles of our legs as we climbed or descended stairs, so that the movement could eventually be accomplished without the actual stairs being there. We were taught to notice what shape our hands took as they picked up an object, so that that object could eventually be dispended with, and our audience see it because its shape was there. We were sent to the zoo to study any animal we chose, and understand its movement and its motive for moving, until we had absorbed its identity. I shall never lose my love of penguins, having, I believe, once been one* » (Yvonne Mitchell, « London Theatre Studio », art. cit., p. 82).

19 M. Saint-Denis, *Plan général pour la mimique*, op. cit., p. 5.

20 *Ibid.*, p. 6.

La cinquième et dernière section du cours de « Mimique », consacrée au travail choral, vise à exploiter la préparation individuelle de chaque élève afin de faciliter l'interaction avec les collègues, et surtout d'apprendre à communiquer avec le public :

Mimique. Travail choral. Il a été expliqué que le peu de préparation individuelle ne trouve son expression que dans le rapport des acteurs entre eux et des acteurs avec le public. Que le jeu n'est pas une chose fixée. Que ses éléments sont instables. Qu'il se dégage de chaque acteur et du public quelque chose de différent à chaque représentation. Que l'acteur doit être ouvert au contact en général, aussi bien avec les objets qu'avec les êtres : une porte, etc²¹.

40

En faisant une comparaison rapide entre les notes de préparation des cours donnés par Saint-Denis²² et les notes beaucoup plus complètes de Suzanne Bing, de l'époque de l'École du Vieux-Colombier, on constate de nombreuses coïncidences thématiques, pratiques et lexicales : par exemple, l'enseignement dit de la « technique du corps », ou la récurrence de la course et de 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 direction²³ ». Bien que le *training* de Saint-Denis ait des caractéristiques déjà plus formalisées et mesure le succès de l'élève à son entrée professionnelle dans la compagnie permanente du London Theatre Studio, il reste toutefois un lien profond et souterrain avec l'École du Vieux-Colombier. Il s'agit cependant de réverbérations partielles, puisque les expériences de l'École ont subi une transformation sérieuse dans le processus de traduction et de structuration en un ensemble de techniques aptes à la transmission pédagogique. Pour être précis, il semble que les exercices proposés par Saint-Denis soient les mêmes, mais que le contexte dans lequel ils sont insérés ait profondément changé. Il s'agit d'un contexte qui vise à interpréter une partie plutôt qu'à créer un personnage, et qui tend par conséquent à développer les compétences d'un *acteur interprète* plutôt que celles d'un *acteur créateur*.

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

21 *Ibid.*, p. 6 bis.

22 Voir aussi Michel Saint-Denis, *Enseignement, Contenu des cours*, Paris, BnF – Richelieu, FMSD, 4-COL-83/495(1)-(14).

23 Voir Suzanne Bing, *Esercizi di tecnica del corpo et L'allievo e i primi esercizi drammatici*, dans Jacques Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente*, éd. Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 2009, p. 211-214.

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 du *training* :

Pourquoi nous commençons par mime [*sic*].

Ce que nous voudrions voir sur la scène, c'est la vérité du sentiment dramatique éprouvé ayant à sa portée des moyens suffisants pour s'exprimer sincèrement.

Tout réside là : la faculté de sentir, sans cesse éclairée par l'intelligence ; la faculté d'exprimer qui dépend de la culture des moyens d'expression ; étant entendu qu'à la base de tout cela il y a le don théâtral sans lequel on ne peut rien faire.

Les moyens d'expression sont, en gros, la voix, et le corps.

Est-il permis de dire que la plupart des acteurs ne savent pas se servir de leur voix [*sic*], qu'ils l'ont mal placée, qu'elle manque de couleur, et que l'articulation est très souvent mauvaise et les sons déformés. [...]

Est-il permis de dire que pour le corps l'usage du théâtre moderne en a peu à peu détruit l'exercice [*sic*]²⁴ : tout se réduit au [fort] du complet-veston et à la tasse de thé et à la cigarette.

En général les acteurs ne jouent plus avec leur corps. [...]

Quant à la faculté de sentir : elle est naturellement à la base. Nous ne voulons pas parler de la sentimentalité. Mais de cette faculté d'être habité par un personnage, par une passion, par un sentiment, par une volonté, au point de ne plus avoir à imiter quelque chose d'extérieure à soi. Mais de l'incorporer. [...]

Mais aussi la faculté de sentir est inefficace si elle n'est pas contrôlée et observée sans cesse par l'intelligence. [...]

Nous commençons par le mime, parce que la façon de sentir le sentiment dramatique y est tout puissant et ne se cache pas derrière les mots. Si vous ne sentez rien, il ne se passera rien : vous ne pouvez avoir à dire ce que vous sentez, parce que tout s'y exprime par les corps, qu'il y faut donc un corps souple et entraîné [...].

Naturellement tout ne peut pas s'exprimer par la mimique : seulement les grands sentiments très simples. Mais la mimique est autre chose : c'est aussi, sur un sentiment juste avec des moyens appropriés, l'art de représenter les choses, avec son corps, avec les mains, d'être arbre, animal, de faire tous les métiers, de suggérer toutes les actions. [...]

Naturellement je ne sais pas comment des acteurs formés se trouveront aux prises avec cela. Il ne s'agit pas d'en faire une chose en soi, mais de s'y exercer. [...]

24 Bien que ces deux phrases soient construites comme des questions, les points d'interrogation manquent dans le manuscrit original.

Allons commencer avec des choses très simples qui vous paraîtront peut-être infantiles.
1^{er} exercice : Le marin, celui qui rentre, vient se chauffer et s'endort. Les marches, en montant, en descendant. Les actions manuelles : faire un nœud, coudre, tricoter, enfoncer un clou, les laveuses, peindre, porter des choses lourdes [...] ²⁵.

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 : ils sont conçus de manière à observer, étudier et reproduire la gestualité des animaux, des éléments naturels, et des artisans dans l'exercice de leur métier, pour enrichir la grammaire corporelle des élèves. 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 gestuelle de l'acteur.

42

Dans le même cycle de cours, Saint-Denis inscrit également quelques notes sur l'improvisation, qui deviendra plus tard le pivot central de son entraînement :

Improvisation :

Commencement sans paroles.

Puis utiliser chant ou grommelotages ²⁶.

Raconter des histoires.

Exécution des lazzis classiques (anglais).

Les mendiants.

Les marchandes de fleurs.

Nécessité des costumes, faux nez, barbes, moustaches, perruques, etc.

Ce que nous en attendons :

1) la possibilité de voir des dons comiques se révéler ;

2) le développement de l'observation indispensable à l'acteur ;

²⁵ Voir Michel Saint-Denis, *1ère leçon mimique pour intermédiaire*, 4 f. ms., 20 janvier 1936, Paris, BnF – Richelieu, FMSD, 4-COL-83/495(6).

²⁶ Pendant les exercices de mime, les élèves de l'École du Vieux-Colombier puis les Copiaus en Bourgogne reproduisaient les bruits de la ville, de la maison, de la nature, en se servant de la bouche, des mains et des pieds. Ce sont les élèves de Copeau eux-mêmes qui ont appelé ces exercices « grommelots » ou « grommelotages » (du verbe « grommeler »).

3) la faculté d'aborder le texte par la vie dramatique, de se glisser à l'intérieur du texte sans se laisser imposer un texte qui ne garde que sa valeur verbale. C'est la présence humaine qui compte sur la scène.

Distinction entre mimique et improvisation : dans l'un c'est l'être entier qui apparaît dans son harmonie humaine [...] ; dans l'autre c'est l'invention du trait, isolé, vivant comme un parasite sur l'être humain²⁷.

Cet extrait montre la tendance de Saint-Denis à faire coïncider l'improvisation avec la création de personnages à travers l'utilisation de l'imagination et de quelques déguisements. 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 : il s'agit d'une *training* visant à mettre « la présence humaine » au service des personnages qu'il faut interpréter, en s'approchant d'eux à travers une intelligence musculaire, physique ou corporelle, plutôt que par une intelligence qui s'appuie sur la psychologie. Pour la même raison, l'utilisation des *lazzi* anglais classiques, typiques des farces accueillies à l'Aldwych Theatre (par exemple les spectacles à grand succès de Ben Travers entre les années vingt et trente, appelés « *Aldwych farces* »), a pour but de développer chez les élèves l'habitude de jouer la situation, qui, bien sûr, est ensuite rapportée au texte et aux personnages qu'il contient. De plus, la raison pour laquelle Saint-Denis confère 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 », donc en respectant les éléments performatifs qu'il contient, ce qui permet de développer la compétence 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 l'interprétation d'un texte, qui se substitue entièrement à la recherche créative de Copeau visant à susciter de nouveaux personnages, masques, intrigues et, par conséquent, pièces et œuvres. Ce n'est pas par hasard que, dans l'exposé introductif à la deuxième rencontre sur la « formation professionnelle de l'acteur », organisée par l'Institut international du théâtre, accueillie à Bucarest du 7 au 13 avril 1964, Saint-Denis, alors président du comité de formation professionnelle, parlera

27 Michel Saint-Denis, *Improvisation*, 3 f. ms., s.d. FMSD, 4-COL-83/495(6). Comme pour les autres documents, on peut supposer qu'il a été rédigé en même temps que les autres textes en 1936.

d'une « improvisation contrôlée » à comprendre toujours et en tout cas comme un « moyen et non comme une fin », comme point de passage pour parvenir à l'interprétation²⁸ ». 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 expérimentée et acquise au cours de ses années d'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, de performances en fin d'année. En outre, 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 germes de l'École du Vieux-Colombier et l'expérience bourguignonne, avec Saint-

44

Denis, tendent à devenir des normes à appliquer en vue d'un certain effet à réaliser sur la scène. Ce travail pragmatique et la recherche d'un certain effet scénique – que l'on pourrait identifier comme un *style*, ce que fera Saint-Denis dans les années 1950²⁹ – trouvent un terrain fertile dans le contexte théâtral anglais qui les adopte. C'est un contexte qui ressent le besoin de se renouveler, d'entretenir une relation avec les révolutions théâtrales du continent, sans renoncer à sa propre identité culturelle.

Saint-Denis semble se présenter comme le gardien d'une culture de l'acteur héritée de Copeau : 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 la forme première 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, formé aux disciplines gestuelles du corps et du théâtre, et de la transmission institutionnalisée de certaines pratiques théâtrales.

28 « [...] “mezzo e non come fine”, come punto di transito per giungere all'interpretazione » (Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri, 1989, p. 207-208).

29 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, mai-juin 1960, republié la même année : voir Michel 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 : *id.*, *Theatre: The Rediscovery of Style and other Writings*, éd. Jane Baldwin, New York, Routledge Theatre Classics, 2009.

BIBLIOGRAPHIE

ARCHIVES

Fonds Michel Saint-Denis (BnF, Département des arts du spectacle, Richelieu).

Michel Saint-Denis Archive (British Library).

Fonds Jacques Copeau (BnF, Département des arts du spectacle, Richelieu).

Marie-Hélène Dasté Archive, section Compagnie des Quinze (Bibliothèque d'Études théâtrales – Gaston Baty, Sorbonne Nouvelle – Paris 3).

TEXTES DE MICHEL SAINT-DENIS

SAINT-DENIS, Michel, « Theatre: the Rediscovery of Style », *Encore: the Voice of Vital Theatre*, dir. Goldwin, vol. 7, n. 3, mai-juin 1960, p. 8-12 ; republié dans *Theatre: The Rediscovery of Style*, New York, Theatre Arts Books, 1960 ; *'Theatre: The Rediscovery of Style' and other Writings*, éd. Jane Baldwin, New York, Routledge Theatre Classics, 2009.

—, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, éd. Suria Magito, New York/London, Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books LTD., 1982.

SOURCES PRIMAIRES

BING, Suzanne, *Le Journal de bord des Copiaus 1924-1929*, éd. Denis Gontard, Paris, Seghers, 1974.

COPEAU, Jacques, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, Les Nouvelles Éditions Latines, 1931.

—, *Journal, 1901-1948*, éd. Claude Sicard, Paris, Seghers, 1991.

—, *Registres*, t. V, *Les Registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, éd. Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis et Norman H. Paul, Paris, Gallimard, 1993.

—, *Registres*, t. VI, *L'École du Vieux-Colombier*, éd. Claude Sicard, Paris, Gallimard, 2000.

—, *Registres*, t. VII, *Les Années Copiaus (1925-1929)*, éd. Maria Ines Aliverti, Paris, Gallimard, 2018.

—, *Registres*, t. VIII, *Les Dernières batailles (1929-1949)*, éd. Maria Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2019.

GIELGUD, John, *An Actor and His Time*, éd. J. Miller, J. Powell, London, Penguin, 1979.

GUINNESS, Alec, *Blessing in Disguise*, New York, Knopf, 1985.

GUTHRIE, Tyrone, *A Life in the Theatre*, New York, McGraw-Hill, 1959.

LECOQ, Jacques, *Le Théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987.

—, *Le Corps poétique*, Arles, Actes Sud, 1999.

- MITCHELL, Yvonne, *London Theatre Studio*, dans M. McCall (dir.), *My Drama School*, London, Robson Books, 1978, p. 79-90.
- OLIVIER, Laurence, *Confessions of an Actor: An Autobiography*, London, Simon & Schuster, 1982.
- REDGRAVE, Michael, *In My Mind's I: An Actor's Autobiography*, New York, Viking Press, 1983.
- VILLARD-GILLES, Jean, *Mon demi-siècle et demi*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1970.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- ALIVERTI, Maria Ines, *Le rose di Provins*, dans J. Copeau, *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, éd. Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 1988, p. 218-223.
- , *Jacques Copeau. Il teatro del XX secolo*, Roma-Bari, Edizione Laterza, 1997.
- 46 —, *Il percorso di un pedagogo*, dans J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, éd. Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 2009, p. 9-88.
- BALDWIN, Jane, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, Westport, Connecticut, Praeger, 2003.
- COLLU, Roberta, DOYON, Raphaëlle, *La matrice religieuse de Jacques Copeau, une lecture anthropologique du fonctionnement de la communauté des Copiaus (1924-1929)*, 2013, <https://shs.hal.science/halshs-00981265/>.
- CONSOLINI, Marco, DOYON, Raphaëlle (dir.), « Jacques Copeau », *Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, n° 12, octobre 2014, p. 11-15.
- CONSOLINI, Marco, *Jacques Copeau e la Commedia dell'Arte. Fra Comédie des tréteaux e Comédie nouvelle*, dans Elena Randi (dir.), *Il mito della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, Roma, Bonanno, 2016, p. 83-96.
- CRUCIANI, Fabrizio, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971.
- CUPPONE, Roberto, « "Moi, je ne joue plus", *L'illusion* di Jacques Copeau », *Teatro e Storia*, n° 29, 2008, p. 333-360.
- DE MARINIS, Marco, *Mimo e mimi*, Firenze, La casa Usher, 1980.
- , *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993.
- DI PALMA, Guido, « La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera », *Biblioteca Teatrale*, BT 104, 2012, p. 13-51.
- DOYON, Raphaëlle, *Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau. Enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral*, dans *La Construction des patrimoines en question : contextes, acteurs, processus*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Les Cahiers du LabEx Créations », 2015.
- , « Suzanne Bing, l'acolyte, ou l'histoire de la création de l'école du Vieux-Colombier », dans Marco Consolini, Raphaëlle Doyon (dir.), *Jacques Copeau*, Paris, L'Avant-scène théâtre, coll. « Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française », 2014, p. 50-54.
- FREIXE, Guy, *Jacques Copeau et les Copiaus. Une communauté pour renaître*, dans Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Créer ensemble. Point de vue sur les communautés artistiques*

- (*fin du XIX^e-XX^e siècles*), Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2013, p. 259-279.
- , *La Filiation Copeau – Lecoq – Mnouchkine. Une lignée du jeu de l'acteur*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2013.
- , « L'École de l'improvisation de Jacques Copeau : une nouvelle pédagogie du jeu de l'acteur », dans Marco Consolini, Raphaëlle Doyon (dir.), *Jacques Copeau*, Paris, L'Avant-scène théâtre, coll. « Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française », 2014, p. 58-63.
- GIAMMUSO, Maurizio, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri, 1989.
- GIGNOUX, Hubert, *Histoire d'une famille théâtrale. Jacques Copeau-Léon Chancerel, les comédiens-routiers, la décentralisation dramatique*, Lausanne, Édition de l'Aire, 1984.
- GONTARD, Denis, *La Décentralisation théâtrale en France. 1895-1952*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973.
- GOURMEL, Jean-Baptiste, *Michel Saint-Denis. Un homme de théâtre (1897-1971)*, thèse de master, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2005.
- KURTZ, Maurice, *Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre*, éd. Claude Cézán, Paris, Les Éditions Nagel, 1950.
- KUSLER, Leigh Barbara, « Jacques Copeau's School for Actors. Commemorating the Centennial of the Birth of Jacques Copeau », *Mime Journal*, 9-10, 1979.
- LEABHART, Thomas, « Le masque, moyen de transport dans l'enseignement de Jacques Copeau », *Bouffonneries*, n° 34, « Copeau l'éveilleur », dir. Patrice Pavis et Jean-Marie Thomasseau, 1995, p. 144-157.
- MISTRÍK, Miloš (dir.), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, Bratislava/Paris, vydavateľ'stvo SAV, VEDA/Les Éditions de l'Amandier, 2014.
- ROMAIN, Maryline, *Léon Chancerel. Portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005.

NOTICE

Cecilia Carponi est chercheuse au sein du projet PRIN 2022, *Transmission of Performative Knowledge in Italian Theatre Culture: History, Theory, and Practices* à l'université de Rome – Sapienza. En 2023, elle a été chercheuse associée à Columbia University, New York. Elle s'intéresse principalement au théâtre européen du XX^e siècle, avec une attention particulière pour l'histoire de l'acteur et les systèmes pédagogiques de transmission des pratiques scéniques. En 2023, sa monographie *L'arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete* a été publiée par Bulzoni.

RÉSUMÉ

Cet article vise à reconstruire et analyser la première école de théâtre créée par Michel Saint-Denis, qui constitue le prototype de sa pédagogie : le London Theatre Studio, fondé en 1935 et actif jusqu'au début de la seconde guerre mondiale. Nous nous intéressons ici au passage d'un ensemble de pratiques expérimentales – soit les recherches effectuées par Jacques Copeau avec les élèves de l'École du Vieux-Colombier et avec les Copiaus en Bourgogne – à une méthode pensée pour être transmise et donc systématisée dans une structure normative, fixe, rigide.

MOTS-CLÉS

48

Pédagogie de l'acteur, Acting Training, Jacques Copeau, Michel Saint-Denis, London Theatre Studio, École du Vieux-Colombier, Copiaus

ABSTRACT

This paper explores the first drama school created by Michel 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 Jacques Copeau with his pupils at the École du Vieux Colombier and in Burgundy – to a proper method.

KEYWORDS

Actor Pedagogy, Acting Training, Jacques Copeau, Michel Saint-Denis, London Theatre Studio, Vieux-Colombier Theatre School, Copiaus

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Silvia De Min & Aida Copra	
L'usage du geste expressif dans l' <i>acting training</i> de Michel Saint-Denis : le London Theatre Studio (1935-1939)	31
Cecilia Carponi	
Vevold Meyerhold et Eugenio Barba : une exploration au cœur des secrets de l'acteur-danseur	49
Emily Lombi	
Le geste acrobatique : espace de rencontre entre cirque et théâtre	65
Léa de Truchis de Varennes	
Geste primitif et corps allégorique chez Romeo Castellucci	77
Kenza Jernite	
Le geste entre répétition et révolution. D' <i>Antigone</i> de Sophocle à Motus, en passant par Bertolt Brecht et le Living Theatre	91
Daniela Sacco	
Le geste et la parole dans le théâtre stanislavskien	113
Henrique Buarque de Gusmão	
L'évidence du geste dans les mises en scène du Nouveau Théâtre. Du geste d'encodage au geste de rupture	127
Mathilde Dumontet	
Le geste théâtral, entre présence et évanescence : étude d'un cas-limite avec le beau geste cyranesque	141
Clémence Caritté	
Du texte à la scène ou de la violence verbale au geste dansé	157
Marine Dregoncourt	
Masques et <i>playback</i> : traditions du geste et devenirs de l'acteur dans le théâtre de Susanne Kennedy	171
Corentin Jan	
Beckett ventriloque	183
Catherine Naugrette	
Carlo Boso et la pédagogie de l'Académie internationale des art du spectacle (AIDAS)	197
Aida Copra	

