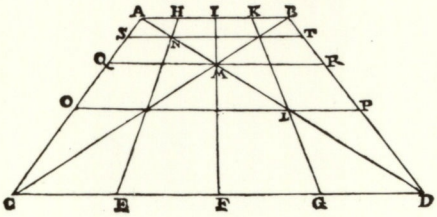
Louis Jouvet

Molière et la Comédie classique



PRATIQUE DU THÉÂTRE

nrf

Gallimard

Extrait de la publication

Extrait de la publication

Extrait de la publication

AVERTISSEMENT

Ce livre est composé d'un choix de cours donnés par Louis Jouvet au Conservatoire National d'Art dramatique, de novembre 1939 à décembre 1940. Ces cours étaient sténographiés. Les textes n'ont pas été retouchés par Louis Jouvet. Ils sont publiés sans correction de style.

Chaque cours, ou ensemble de cours, est donné dans son intégrité, à de rares exceptions près, de manière à rester un témoignage authentique de ce que fut l'enseignement de Louis Jouvet.

Le comportement de l'élève n'étant pas décrit, certaines indications de Louis Jouvet pourraient paraître contradictoires au lecteur s'il ne tenait pas compte qu'elles sont fonction du comportement, de la personnalité, des connaissances et du degré de travail de l'élève. Ces indications varient aussi d'un auteur à l'autre : « Chaque texte, dit Louis Jouvet, demande de la part du comédien un jeu spécial, c'est-à-dire un comportement spécial dans lequel sa diction et son sentiment ont un rapport différent. »

Les prénoms donnés aux élèves n'ont aucun rapport avec leurs prénoms véritables.

Les quelques notes manuscrites de Louis Jouvet que comportait la dactylographie originale ont été reportées en bas de page.

Alceste

Extrait de la publication

Extrait de la publication

Molière

LE MISANTHROPE

ACTE I, SCÈNE 1

ALCESTE, *Michel.*
Philinte, *Jacky.*

CLASSE DU 3 AVRIL 1940

[Michel entre par le quatrième plan droite, suivi de Jacky, qui lui donne la réplique dans Philinte. Toute la première partie de la scène se passe à gauche, les deux protagonistes étant séparés par une table et une chaise. Sur : « Non, elle est générale, et je hais tous les hommes », Michel marche vers la droite, et la suite de la scène se passe de l'autre côté. L. J. arrête à : « On se rirait de vous, Alceste, tout de bon, — Si l'on vous entendait parler de la façon. — Tant pis pour qui rirait. »]

MICHEL : Il faudrait que vous m'indiquiez une mise en scène...

L. J. : Pourquoi veux-tu faire de la mise en scène là-dedans? Il n'y en a pas besoin. Vous avez mis une table et une chaise au milieu...

MICHEL : Je voulais qu'il s'assoie au milieu de sa grande histoire : « Mon flegme est philosophe... »

L. J. : La mise en scène ne se fait pas avec des raisons pareilles. Cela ne veut rien dire. Abstenez-vous de ces choses. Ce sont des trucs qui faussent le travail que vous avez à faire. Ici, il n'y a pas besoin de mise en scène, ce n'est pas utile.

MICHEL : Évidemment. [Il ne semble pas convaincu.]

L. J. : Je te fais cette observation parce que cela indique de ta part certaines erreurs dans l'interprétation; il faudrait que tu comprennes : si tu donnais cette scène à un examen, on te mettrait zéro, parce que tu ne sais pas ton texte. Ça t'étonne hein?

[Il est étonné parce qu'il n'a hésité que deux ou trois fois, mais on voyait très bien qu'il n'était pas sûr de lui.]

L. J. : Tu as fait des erreurs; tu as fait environ une quinzaine

Extrait de la publication

de vers faux. Je ne fais pas un plébiscite parmi tes camarades, mais tu ne le sais pas; tu inverses des vers...

MICHEL : Je vais bien le repasser...

L. J. : Il ne faut pas donner une scène quand on ne la sait pas. Le petit camarade qui te donne la réplique, dont la réplique était d'ailleurs meilleure que ta scène, aurait dû te le dire.

JACKY : Je le lui ai dit hier...

L. J. : Ne donne pas une scène comme ça devant un professeur... Moi je ne suis pas un « professeur », cela n'a pas d'importance, mais je te le dis.

Au point de vue diction, je te signale que tu as des *a* qui sont des *a* suisses, et de plus en plus; des *a* qui sont presque des *o*. Tu as des muettes trop appuyées. Tu n'as pas fait de progrès depuis le début de l'année, tu sais.

Ce qu'il y a toujours chez toi, *c'est l'intention de jouer. Tout de suite*, tu veux jouer. C'est un cas général pour tous tes camarades.

Tout de suite, tu veux mettre là-dedans du sentiment, exprimer quelque chose. Tu ne peux pas. Si tu faisais de la sculpture, que tu sculptes de la mie de pain, tu pourrais tout de suite faire des fleurs, des guirlandes; mais si tu prenais du marbre, tu ne pourrais pas te livrer à ce genre de fantaisie. Le marbre est du marbre. Molière, c'est Molière; tu ne peux pas le modeler ainsi. Si on vous fait travailler les classiques, au Conservatoire, si on vous ennuie au collège avec eux, c'est qu'ils sont représentatifs de ce qu'il y a de mieux, soit au point de vue diction, soit au point de vue représentation, soit pour la langue et le style, et la syntaxe. Apprenez ces textes en tenant compte du caractère *d'exercice* qu'ils ont. On ne peut pas les *jouer* ainsi. Si tu donnais *Marie-Jeanne ou la Femme du Peuple*, tu chercherais à mettre du sentiment, et il en faudrait.

Une scène comme celle du *Misanthrope* est vraiment quelque chose de stupéfiant. Chaque fois qu'on donne cette scène (je ne dis pas la tienne, parce que c'est un désastre) chaque fois qu'un élève la donne, je suis surpris *par ce que cette scène a d'énigmatique, par ce qu'elle a d'inexprimé, par tout ce qui est derrière la scène, qu'on n'arrive jamais à exprimer.*

On ne peut pas la jouer avec cette légèreté d'intention que tu as. C'est un monde une scène comme celle-là! Dans ce premier acte du *Misanthrope*, il y a d'abord deux amis en scène.

Je vois bien les intentions que tu as quand *tu fais le fâché, l'indigné, le véhément*, toutes les petites intentions que tu donnes, qui sont superficielles... Si tu avais vraiment un grand afflux de sentiment, quand tu as fini ta réplique, tu ne te mettrais pas en coquille, les bras croisés sur la poitrine, ce qui fait ressortir ton dos. Ta réplique finie, tu croises les bras et tu fais trois petits pas assez

Extrait de la publication

mous; c'est une façon de te vider de ton sentiment. Tu as une espèce de poussée physique dans ce que tu dis, et quand ta tirade est finie, on sent que tu fais un, deux, trois pas, le troisième un peu en l'air, et qu'après c'est fini.

Mais, le plus grave, c'est que *tu ne parles pas à Philinte*. Évidemment, tu crois lui parler, mais le personnage de Philinte n'existe pas pour toi. Tu es tout à ton indignation, à ton sentiment personnel de véhémence, mais ça ne s'adresse pas à Philinte; ça s'adresse aux frises, au lustre. C'est le travail du cachalot qui, en pleine mer, prend de l'eau, l'envoie en l'air, recommence, sans se soucier du reste. Dans cette scène, *il faut, avant tout, qu'il y ait conversation*, qu'entre deux amis intimes il y ait une *explication grave*. Dis-toi que, Alceste et Philinte, ce sont deux amis (chose qu'on ne montre jamais dans aucune représentation de la pièce d'ailleurs), mais toute la pièce repose sur cette amitié; c'est un couple. L'étonnant, est l'histoire de ces deux amis, Pylade et Oreste, qui sont tombés dans le salon de Célimène. De ces deux amis, l'un est plus intelligent que l'autre dans la connaissance du monde et de la vie sociale et aperçoit très nettement les dangers que court l'autre, Alceste, tandis que celui-ci se dit : Ce sont des dangers, entendu, mais j'aime suffisamment cette femme pour la ramener à des sentiments différents.

Le Misanthrope, c'est d'abord ce drame-là.

Tu peux inventer tout ce que tu voudras. Depuis qu'on joue *Le Misanthrope*, on a trouvé des choses diverses pour faire l'entrée d'Alceste, des mouvements de fureur par lesquels on débute la scène pour la rendre stupéfiante. Il y avait un acteur qui entrait en brisant un fauteuil, un autre qui poussait un siège jusqu'au bout de la scène et s'y affalait. On voit l'insistance, la *prétention de tous les comédiens qui veulent jouer dès l'entrée et qui veulent mettre, dès la première réplique, cette nostalgie humaine, cette solitude morale d'Alfred de Vigny et de Jean-Jacques Rousseau*, qui est dans tout le romantisme français, et dès la première réplique. *Alors il n'y a plus de pièce;* il n'y a plus que *la prétention du comédien à nous montrer qu'il est Alceste.*

ON NE SERA JAMAIS ALCESTE[1]. Alceste est un personnage qui existe avant nous, et qui existera après nous.

1. Destruction du personnage par incarnation réelle. D'ailleurs impossible à incarner à cause de sa nature de héros.

Héros : un appel à de grands sentiments, aux sentiments héroïques, un aimant vers le sublime, la grandeur, le gigantesque.

Sorte de mise en état — mise en état dramatique.

Cloche pneumatique, vide.

Machine pneumatique pour aspirer dans le cœur de l'acteur — d'abord — des sentiments par lesquels il trouve sa diction et son comportement.

Extrait de la publication

A soixante-dix ans, quand tu seras un grand comédien et un grand homme, car il faut être un grand homme pour jouer Alceste, tu joueras Alceste, mais tu ne seras pas Alceste; tu mourras et Alceste vivra.

Ne touchez donc pas à ce personnage, n'essayez pas de le jouer en y apportant vos sentiments personnels; ils sont dérisoires. Essayez donc simplement de dire, de mécaniser par la diction, ce qui a été écrit par un nommé Molière. Il faut que vous vous disiez avec humilité que tout ce que vous pourrez apporter avec vos vingt ans de connaissances, d'humanité profonde, n'arrive pas à la cheville du personnage.

On vous fait étudier ce personnage pour que vous étudiiez un mécanisme de diction qui est la base du métier.

Tu veux jouer Alceste! Tu ne le joueras jamais. Tu m'offrirais une fortune pour le jouer demain que...

Un jour ayant quelque peu travaillé, ayant tout de même compris la grandeur de ce personnage, on se dit : Ce n'est pas la peine, allons nous coucher.

Il ne faut pas essayer de jouer Alceste. Il faut essayer de jouer cette scène comme tu dirais une scène de Labiche. Alceste périt sous les intentions des comédiens qui depuis longtemps, veulent le jouer, comme depuis longtemps la pièce est morte en Sorbonne sous les explications des professeurs barbus qui veulent démontrer [et L. Jouvet prend une voix chevrotante de quelqu'un qui porte râtelier] que « c'est le conflit du monde et de la vertu ».

Il y a d'abord, dans cette pièce, des répliques qu'il faut dire.

Et (ce dont je suis sûr) tu ne peux pas débuter *Le Misanthrope* en disant d'une voix de tonneau : « Laissez-moi là, vous dis-je, et courez vous cacher. » Tu n'iras pas au bout de la pièce parce que tu as attaqué trop bas. Si c'était de la musique, il y aurait une indication, en italien, pour marquer qu'il faut attaquer haut. Si tu n'attaques pas haut, tu n'iras pas au bout de la scène, ou bien tu iras en pensant : Vivement que j'aie fini.

Il faut trouver le rythme, la respiration, pour l'échange des répliques dans ce qu'elles ont de direct.

Tu ne sentiras le sens du texte qu'en essayant de le dire, pas de le jouer. Si tu essaies de le jouer, tu y mettras une boursouflure, une respiration particulière qui ne correspondent pas avec les mots. C'est par la sonorité des mots, par l'exercice respiratoire nécessaire pour dire ces mots que tu trouveras le sentiment; le sentiment ne sera pas celui que tu y apporteras par ta petite sensibilité personnelle.

Autrefois, au Conservatoire, j'ai entendu des types dire : Oh! moi, Alceste, ce n'est pas ça du tout; pour moi c'est un type qui... Eh bien! ça ne te mènera à rien.

Extrait de la publication

Prends [1] donc la scène, apprends-la, et essaie d'imaginer le sentiment du personnage au fur et à mesure que tu dis le texte. C'est déjà beaucoup.

Cette classe devrait être une classe de diction. Quand tu auras bien fait de la diction sur le premier acte d'Alceste, à un moment donné, de toi-même, tu sentiras naturellement venir le sentiment de la scène, le sentiment de ce que veulent dire les répliques. Mais ce ne sera pas ce sentiment premier que tu apportes, que tu veux ajouter dans les répliques, et qui t'empêchera toujours de jouer la scène.

La vue d'une représentation du *Misanthrope* vous fausse également, soit que l'acteur vous ait satisfaits, soit qu'il vous ait irrités. Si ça vous a plu, vous imitez malgré vous, si ça vous a déplu, vous changez l'orientation de ce sentiment, mais il n'y a pas un travail préalable, mécanique, qui est aussi bête que celui du boulanger qui pétrit la pâte.

Le théâtre, c'est d'abord un exercice de diction qui est équivalent au pétrissage. Quand, au bout d'un certain temps, cette substance dramatique est bien assimilée, est bien mélangée en vous, quand on l'a réduite par la bouche et les poumons, je vous assure qu'on arrive à un sentiment, qui n'est pas du tout celui qu'on peut avoir à priori. C'est toujours ainsi qu'il faut pratiquer avec les personnages de théâtre qui sont des héros.

Pour jouer Figaro, un type de dix-huit ans peut avoir tout à coup cet air spirituel, cette fougue, cette vivacité; même pour le monologue du cinquième acte, avec cette sonorité humaine qui n'est pas très grande, quand Figaro dit : « O femmes, femmes! » Tout ça peut être une question d'inspiration, de jeu.

Mais un personnage classique, comme Alceste, comme Tartuffe, un personnage qui est avant tout un héros, vous n'arriverez pas à le jouer en prenant ce procédé, et, ce qui est grave, vous vous fausserez vous-mêmes. Et c'est ainsi que le classique devient embêtant pour tout le monde, aussi bien pour les gens qui sont sur les bancs du collège que pour les comédiens qui au bout d'un certain temps usent leur sensibilité, leur raisonnement, tout le pouvoir et toutes les ressources qu'ils peuvent posséder pour essayer des rôles comme celui-là.

Si ce sont des œuvres classiques, si elles ont perduré jusqu'à maintenant, c'est à cause de cette vertu inépuisable, c'est que ce sont des pièces qu'on peut comparer à ces pièces d'or dont parle Bergson, dont on ne finit pas de rendre la monnaie.

MICHEL : Alors, simplement de la diction.

1. Le texte est une prière au personnage, une incantation pour nécromant. Une imploration au personnage.

L. J. : Dis-le simplement; *en le disant simplement dans la clarté de la diction, tu te sentiras atteint par ce qu'il y a à l'intérieur du texte.* Car dans ce texte, *il y a un pouvoir, il y a une vertu qui agissent aussi bien sur l'acteur que sur le spectateur, et d'abord sur l'acteur.*

Quand tu auras fait cet exercice purement mécanique, après cette ATTENTE RÉCEPTIVE, EN TOI, D'UN SENTIMENT qui va venir, tu sentiras le sentiment; tu comprendras vaguement, intuitivement, qu'il y a un sens. Mais *si tu mets ton sentiment à toi, jamais tu ne trouveras celui de Molière.*

Parce qu'alors on peut faire aussi ce qu'a fait Guitry. Prendre *Tartuffe* et le jouer avec l'accent auvergnat. [On rit.] Oui, à la fin de sa vie, il avait trouvé ce truc-là. En prenant le texte en long en large et en travers, à force de conceptions, un beau jour on finit par trouver. On finit par trouver un truc et on se dit : Ça y est, j'ai trouvé!

Un jour, Guitry était en train de manger la bouillabaisse au Plan d'Orgon, un petit pays dans le Vaucluse, au carrefour de la Provence et de l'Auvergne, où l'on a l'accent du Midi en même temps que la prononciation auvergnate. Tout à coup, entre un frère des écoles chrétiennes, qui parlait comme ça [L. J. imite]. Et Guitry, avec cette simplicité du grand acteur qui s'égale aux auteurs : Orgon, association d'idées, *Tartuffe,* c'est ça, je le copie. Il avait découvert *Tartuffe,* cette pièce inexprimable sur laquelle on peut passer sa vie en commentaires sur ce qui a été fait et ce qu'on en fera, ce qui reste à en faire, cette pièce inépuisable, il l'avait tout à coup découverte dans la façon dont elle pouvait se jouer. L'accent auvergnat est mort, mais *Tartuffe* vit encore.

MICHEL : Mais Molière lui-même ne devait pas être à la hauteur des personnages, dans l'interprétation.

L. J. : Le génie ne sait pas qu'il a du génie. Molière était quelqu'un comme Verneuil, comme Bernstein qui a fait des pièces parce qu'il avait besoin d'en faire, mais qui a eu du génie; il a été le seul qui ne l'ait jamais su, mais il avait du génie. Il devait jouer ses pièces comme si elles avaient été du Verneuil ou du Bernstein; c'est-à-dire qu'il faisait son métier, c'est tout.

CLASSE DU 10 AVRIL 1940

[Jacky est remplacé par Léon dans le rôle de Philinte.]

L. J. : *Avant de commencer cette scène, je vais te prodiguer un dernier conseil : ne la joue pas.*

Tu ne vas pas la jouer, tu vas la dire tout simplement, dans

Extrait de la publication

le mouvement qui est dans le texte, sans y mettre d'intentions. Tu vas tâcher de la dire de manière qu'elle s'entende bien.

[Michel entre par le troisième plan droite suivi de Léon qui lit la réplique de Philinte. Ils n'ont pas répété ensemble. Léon lit très mal.]

— Qu'est-ce donc? Qu'avez-vous?
— ...
— Moi, je veux me fâcher, et ne veux point entendre.

[Michel a attaqué d'une voix grave.]

L. J. : Recommence. Tu es entré d'un pas très lourd, un pas de laboureur. Fais attention, tu ne voyais pas Philinte. Dans ta marche, tu ne le voyais pas, tu ne voulais pas te débarrasser de lui, *tu exprimais seulement la mauvaise humeur.*

— Qu'est-ce donc? Qu'avez-vous?
— ...
— Laissez-moi là, vous dis-je, et courez vous cacher.

L. J. : Ne ferme pas ta phrase. Si tu fermes ta phrase maintenant, si tu la termines, tu arrêtes le mouvement.

Recommence. Les épaules bien droites; ne voûte pas le dos.

— Qu'est-ce donc? Qu'avez-vous?
— ...
— Allez, vous devriez mourir de pure honte;

L. J. : Ton « Allez » n'est pas bon; tu baisses le ton. C'est un débat où le ton reste haut.

Si tu fais de la nuance... Cherche d'abord à établir ton morceau dans une exaspération de ton; après tu feras des nuances. Tu fais l'inverse; tu fais comme les femmes qui veulent jouer Célimène et qui commencent par vouloir fignoler le travail, le fin du fin du sentiment, de l'inflexion. Mais on néglige ce qui est important : c'est-à-dire *l'humeur* — le mouvement — *du personnage.* Et tu resteras avec tes intentions, tu feras ce que tout le monde fait là-dedans; c'est l'art de vouloir y faire quelque chose. En réalité, tu ne feras rien parce que des quantités d'intentions, ce n'est rien.

Les sentiments ne monteront pas en toi si tu n'as pas d'abord le ton, l'humeur, le mouvement du personnage. Reprends-le comme un exercice. Comme un exercice physique. Toi, Léon, ta réplique n'est pas bonne. Tu appuies : « Dans vos *brusques* chagrins / / je ne puis vous comprendre. »

Michel, si tu veux changer, c'est sur le « Allez » qu'il faut le faire. Il va y avoir une explication.

— Qu'est-ce donc? Qu'avez-vous?
— ...
— Et vous me le traitez, à moi, d'indifférent.

Extrait de la publication

L. J. : Si tu t'entendais, tu comprendrais que tu *as raisonné.* Tu as raisonné quelque chose qui est simplement de l'indignation. Recommence.

— Je vous vois accabler un homme de caresses,
...
Je m'irais, de regret, pendre tout à l'instant.

L. J. : Quand tu seras arrivé au sentiment, que tu auras le mouvement du texte, tu diras cela dans l'indignation d'un bout à l'autre; et il n'y a pas de raisonnement là-dedans; *si tu fais du raisonnement*[1], *c'est clair, évidemment, mais cela enlève le sentiment du personnage.*

[Michel reprend et le donne simplement en diction.]

— Allez, vous devriez mourir de pure honte;
...
Je m'irais, de regret, pendre tout à l'instant.

L. J. : Tu comprends?

MICHEL : C'est difficile.

L. J. : Si tu veux « faire quelque chose », fais-le sur le « Morbleu! »

A partir de ce « Morbleu! », c'est autre chose. « Morbleu! » est entre les deux morceaux; c'est du mouvement qui vient d'un sentiment net.

Reprends comme un exercice physique.

Si tu en avais l'habitude, si tu faisais cet *exercice uniquement mécanique*, uniquement avec une articulation de la bouche, en faisant attention de prononcer toutes les syllabes, en supprimant les inflexions qui sont fausses parce qu'elles viennent de tes intentions à toi, tu acquerrais une diction, qui serait la diction du morceau.

— Allez, vous devriez mourir de pure honte;
Une telle action ne saurait s'excuser,
Et tout homme d'honneur s'en doit scandaliser.

L. J. : Tu commences encore à raisonner; reste dans la diction.

[Michel reprend toute la tirade, articulant bien.]

L. J. : C'est mieux. Je ne sais pas si tu l'as senti, mais moi, je le sens.

Sens-tu que tu es obligé de courir la course? Que tu es obligé de te laisser aller simplement au vers?

Tu arriveras au sentiment par ce procédé; alors que tu n'y arriveras pas si tu te presses le cœur, l'esprit et l'âme.

Laisse-toi aller au mouvement. Fais cet exercice en cherchant seulement à te débarrasser des intentions que tu veux mettre dans

1. Les « raisonneurs » ne doivent jamais raisonner.

Extrait de la publication

le morceau; ne mets aucune intervention personnelle dans le vers; *cherche seulement la respiration, la mécanique de la diction.*

— Allez, vous devriez mourir de pure honte;

...

Je m'irais, de regret, pendre tout à l'instant.

L. J. : Moi, je l'entends. Ça correspond à un sentiment d'indignation qui est uniforme peut-être mais qui me touche, qui est clair à mon oreille.

— Je ne vois pas, pour moi, que le cas soit pendable,

...

Et ne me pende pas pour cela, s'il vous plaît.

L. J. [à Léon] : Michel vient de te donner le mouvement dans une belle indignation. Tu le prends, tu le poses par terre, et tu lui dis : ramasse-le!

Tu fermes le vers. Le mouvement est brisé. Il est par terre. Il y en a un qui va devoir le ramasser; je ne sais pas qui. *Réponds-lui.*

— Allez, vous devriez mourir de pure honte;

— ...

— Et rendre offre pour offre et serments pour serments.

L. J. : *Il faut être secoué par son texte;* tu fais l'inverse, tu prends le texte et tu l'avales, comme le déjeuner des otaries au Jardin des Plantes. Tu joues pour toi. *Tu dois jouer pour nous, pour le public, pour le partenaire.*

Il faut suivre le texte dans son mouvement premier, dans le mouvement où il a été écrit. Il est sûr, ce mouvement-là, parce que l'auteur dramatique qui a écrit ce texte est un comédien, c'est pour cela que Molière est ce qu'il y a de mieux dans le genre! Il savait ce que c'est que dire un vers, le respirer.

M. Paul Hervieu écrivait de ces phrases qu'il n'a jamais eu à prononcer de sa vie.

Avec Molière, tu peux être sûr que tu dois trouver une respiration « professionnelle » si j'ose dire, et une diction « professionnelle ».

— Non, je ne puis souffrir cette lâche méthode

...

L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait.

MICHEL : Je n'y arrive pas.

L. J. : Tâche de soupirer le « Non » : « Non, je ne puis souffrir cette lâche méthode... », et de trouver le « Morbleu » : « Morbleu! vous n'êtes pas pour être de mes gens. »

Il y a des *rôles physiques* comme celui-là. Les « Ah! » d'Alceste,

Extrait de la publication

au quatrième acte[1]. Si c'était du grec, on comprendrait tout de même.

De même dans le « Morbleu », tu peux très bien placer tout sur l'exclamation.

Ce texte, je l'entends comme tu le dis; c'est encore trop vite; tu n'es pas encore maître de ta diction. Mais, actuellement, ne te préoccupe pas de mettre du sentiment, de nous faire voir comme tu es intelligent, de nous montrer l'intention particulière (que l'auteur dramatique n'a jamais eue d'ailleurs) que tu places parce que c'est toi qui l'as; toutes ces préoccupations secondaires finissent par nuire à ce qu'il y a dans le texte, ce jaillissement, ce mouvement, qui est vraiment de l'homme qui parle, c'est-à-dire de l'auteur.

— Non, non, il n'est point d'âme un peu bien située
— ...
— Quelques dehors civils que l'usage demande.

[Léon enterre sa réplique, ferme la phrase.]

L. J. : Tu fiches le mouvement par terre chaque fois.

— Non, vous dis-je; on devrait châtier sans pitié
— ...
— Je ne me moque point,

L. J. [à Michel] : *Tu n'as pas répondu aux questions qu'il te pose.*

Le comique d'Alceste — c'est une question qu'il faudrait plusieurs heures pour épuiser — est là. C'est très nettement un premier comique. « Quoi! vous iriez dire à la vieille Émilie... — Sans doute. — A Dorilas, qu'il est trop importun, ... — Fort bien. »

La sincérité de ces réponses! Si tu écoutes vraiment ce que dit Philinte, c'est désarmant, par rapport à l'indignation qu'Alceste vient d'avoir. Il pousse la chose aux conséquences extrêmes de la logique.

Il faut écouter, pour répondre.

Écouter, ce n'est pas seulement avec l'oreille, avec le visage; c'est une tension intérieure; c'est une conviction intérieure qui s'oppose à la conviction de l'autre.

On[2] joue une pièce cinquante fois, cent fois, on s'imagine qu'on écoute; non, on n'écoute plus; on sait qu'il y a une impression sensible qui correspond à une certaine sonorité, une certaine durée de paroles qui ont une certaine inflexion. Ce qui fait que le comédien ne progresse plus dans son métier. Par suite de l'habitude, *l'acteur meurt dans le rôle qu'il joue, et la pièce meurt aussi.* Dans un spectacle, il est difficile de s'en rendre compte.

MICHEL : Quand on voit une pièce à la trentième représenta-

1. Onze exclamations. Acte IV, scène 3.
2. De l'habitude.

tion, à la centième, après l'avoir vue à la générale, on voit bien une *différence*.

L. J. : Je parle d'autre chose; je parle uniquement de *l'habitude*. Je parle *d'un spectacle* qui ne change pas, mais *qui meurt petit à petit par une absence des comédiens; il n'y a plus de présence*.

Il y a des spectacles, au contraire, qui prennent de la vie parce qu'ils se déforment; des pièces dans lesquelles les acteurs peuvent faire ce qu'ils veulent : éplucher des bigorneaux... cela donne de l'intérêt. *Et c'est ce que les comédiens apportent tous les jours avec eux, par eux-mêmes, qui donne à la pièce une espèce de vie*. Je parle de la pièce qui meurt par habitude. *Le classique meurt par habitude;* une pièce où les comédiens s'ennuient. Les intentions que les comédiens y mettent peuvent faire vivre une pièce, mais étouffent une pièce classique. Les comédiens apportent une sincérité solennelle, mais toute communication est coupée avec les partenaires; le comédien joue tout seul sur un texte qui, malgré toute la sincérité personnelle qu'il y met, reste mort. Les personnages ne se répondent plus, il n'y a plus rien entre eux. *Les comédiens jouent toute la pièce* comme Octave raconte *Phèdre*, de leur point de vue, *du point de vue de leur seul rôle*. Chacun étale complaisamment ses petites intentions et se blottit confortablement dans son rôle; on n'en sort plus. *La pièce n'existe plus*. Il faut qu'il y ait tout à coup une doublure ou qu'un comédien ait perdu sa mère, qu'il y ait un incident dans le public ou un accident de machinerie pour que la pièce revive [1].

— Quoi! vous iriez dire à la vieille Émilie
— ...
— Non, tout de bon, quittez toutes ces incartades.

L. J. : Là il y a un autre mouvement, parce qu'il y a un autre sentiment.

Philinte lui a posé toutes ces questions plaisantes pour l'amadouer un peu. Et, maintenant, pour la première fois, il s'adresse à Alceste et lui dit brusquement : Maintenant, vous m'ennuyez. Comme dans une conversation où brusquement on change de ton, de débit.

Ce n'est plus une discussion.

— Non, tout de bon, quittez toutes ces incartades.
— ...
— Seront enveloppés dans cette aversion?

L. J. [à Léon] : Tu te trouves devant un homme furieux, et tu penses : maintenant je vais lui envoyer le coup de Célimène. « Tous

1. Mise en scène classique : mettre la pièce dans un état de curiosité et d'appétit pour les comédiens.

les pauvres mortels, sans nulle exception, — Seront enveloppés dans cette aversion? » — Mais enfin, moi-même, vous m'aimez bien, et de temps en temps nous plaisantons bien ensemble? Si tu penses cela au moment où tu dis cette réplique, tu penseras juste. C'est cela penser pour un comédien; c'est avoir l'humeur et l'esprit justes qui sont exprimés dans le texte.

— Non, elle est générale, et je hais tous les hommes,
...
De cette complaisance on voit l'injuste excès

L. J. : « De cette complaisance » (de cette saloperie) coupe : « De cette complaisance / / on voit l'injuste excès — Pour le franc scélérat avec qui j'ai procès. »

— Non, elle est générale, et je hais tous les hommes,
— ...
— Tant ce raisonnement est plein d'impertinence.

[Michel, fatigué, demande d'arrêter.]

L. J. : Tu vois ce que c'est!

Si tu arrives à donner la scène sans montrer que tu es gêné par un pouce qui torture la main, qui montre de la nervosité, si tu arrives à *placer ce texte en toi physiquement*, avec sens, tu pourras commencer à être le personnage.

Jouer une scène, c'est d'abord : la dire.

Ce n'est pas mettre une table avec des chaises, en disant : Moi, je voulais qu'il s'assoie à tel endroit. C'est *avoir une récitation avec l'humeur, le ton, que nécessite le texte écrit.*

L'homme qui a écrit ce texte, l'a écrit dans un sentiment; donc, il faut retrouver ce sentiment, d'abord. Après tu essaieras de jouer. Tu joueras pour un certain public, avec des costumes, des détails d'accessoires accommodés à ce public, ce que tu appelles de la mise en scène.

Il faut *trouver le mécanisme du rôle; ce qu'a fait l'auteur; trouver le sentiment qu'il avait, lui, en écrivant.* Tu n'y arriveras qu'en te privant d'intentions, de ces petits détails surajoutés au rôle et qui t'empêchent d'aller plus loin.

Que ce soit pour Racine ou Molière, il faut arriver à trouver cette *humeur initiale dans laquelle un texte est écrit*, dans laquelle il a été joué. C'est *un certain mouvement intérieur, une certaine disposition physique* dans laquelle était l'auteur quand il a écrit.

C'est cela la correspondance entre l'état physique du comédien au moment où il joue et l'état physique dans lequel était l'auteur au moment où il écrivait.

CLAUDIA : On n'en sait rien!

L. J. : C'est une équivalence qui est sensible dans le texte. L'auteur dramatique qui écrit, écrit dans une longueur d'onde,

Extrait de la publication

Extrait de la publication

Louis Jouvet

Molière et la Comédie classique

Avec cet ouvrage qui fut suivi de *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle*, « Pratique du Théâtre » a réuni un choix de cours donnés par Louis Jouvet au Conservatoire national d'Art dramatique de novembre 1939 à décembre 1940. Se tenant également éloigné de la doctrine et de la recette, Louis Jouvet tentait, par un dialogue incessant avec ses élèves, de leur faire sentir quel doit être le comportement du comédien dans l'exercice de son métier.

Sténographiés et fidèlement transcrits, les cours qui composent ce premier volume concernent l'œuvre de Molière et la comédie classique. C'est donc à travers les plus grandes scènes de notre théâtre que Jouvet traite notamment de la diction, de la respiration, de l'interprétation du personnage, de la situation dramatique, de l'état physique et psychologique du comédien.... Cet enseignement est destiné, selon les propres termes de Jouvet, à éveiller chez l'élève « la vision d'un personnage et, en même temps, la conscience de sa propre sensibilité... », à lui faire découvrir « cette dualité qui va lui servir à établir, d'une part, un procédé d'exécution perfectible et, d'autre part, un moyen de se perfectionner lui-même ».

Cette préparation minutieuse à la pratique d'un des arts les plus complexes qui soient ne peut manquer de s'accompagner, venant de Jouvet, de digressions des plus fécondes sur le style d'un auteur, l'histoire d'une pièce, l'évolution d'un personnage, les caractères propres à une époque dramatique, enfin sur l'histoire et l'esthétique de cet art dont il fut l'un des plus prestigieux artisans.

9 782070 234738 65-XI-A-23473 ISBN 2-07-023473-8
© Exclusive de la reproduction