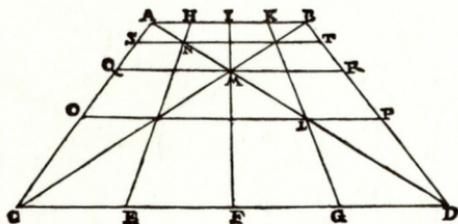


Louis Jouvet

*Tragédie classique
et théâtre
du XIX^e siècle*



PRATIQUE DU THÉÂTRE

nrf

Gallimard

19.50

© *Éditions Gallimard, 1968.*

Extrait de la publication

AVERTISSEMENT

Ce livre, comme le précédent : Molière et la comédie classique, est composé d'un choix de cours et d'extraits des cours donnés par Louis Jouvet au Conservatoire National d'Art dramatique, de novembre 1939 à décembre 1940. Ces cours furent sténographiés. Les textes n'ont pas été retouchés par Louis Jouvet. Ils sont publiés sans correction de style.

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.

Conseils

SINCÉRITÉ CHEZ L'ACTEUR

*Extrait d'un cours sur Milmort de Demasy.
Élève : Claudia.*

L. J. : Tout ce que tu fais est théâtral, c'est bien placé, bien dessiné, mais le mécanisme avec lequel tu joues la comédie n'est pas humain, il reste théâtral dans ce que ce mot a de péjoratif. C'est de l'attitude et du chiqué. *Tu n'as pas trouvé la scène par l'intérieur, par la situation même. C'est une représentation extérieure de la scène.* C'est le geste extérieur, la grimace si l'on peut dire de ce que tu devrais éprouver.

Je veux bien admettre que pour Roxane tu n'atteignes pas tout de suite au personnage, et que ce soit un manque de maturité, mais quand tu fais une chose comme celle-là, je me dis : ce n'est pas qu'elle n'est pas assez forte pour Roxane, c'est qu'elle ne cherche pas le personnage. *Il faut le fréquenter longtemps*, alors que tu rentres tout de suite dedans, et tu le théâtralises.

Tu as une certaine habileté, une certaine facilité, tu as un coup de main, mais moi, je voudrais que tu prennes conscience de cette qualité que tu as, qui peut devenir un défaut si elle t'empêche de travailler comme il faut travailler, c'est-à-dire par un *approfondissement sensible*, par un jaillissement intérieur. C'est du chiqué ce que tu fais.

CLAUDIA : Quand je l'ai vu toute seule...

L. J. : Je vous explique quelque chose, vous croyez toujours que c'est pour vous faire des reproches. Mais non. Si je pouvais prendre un ton... On ne sent pas du tout quelqu'un qui veut comprendre. On croit que vous essayez de comprendre. Non, vous biaisez sur autre chose, vous trouvez un point où vous pouvez répliquer.

CLAUDIA : Je suis d'accord avec vous pour ce que j'ai fait ce matin, je l'ai senti.

L. J. : Ce n'est pas ça. J'aimerais mieux que tu sois troublée par le fait que tu ne comprends pas, car tu ne comprends pas.

J'aimerais mieux que tu sois gênée et que tu te dises : Il y a quelque chose qu'il voit, il faut que je le trouve. Nadia commence à être un peu gênée de temps en temps. Hélène aussi. J'appelle « gêné » le fait que ce que je dis à certains d'entre vous les fait réfléchir intérieurement. J'appelle réfléchir intérieurement non pas le fait de faire des déductions ou des raisonnements, mais le fait qu'on se dise : Ça ne donne pas satisfaction; je ne vois pas pourquoi. Et en dépit de toutes les explications que je vous donne. Car ce qu'il y a de plus difficile, c'est de s'expliquer, ensuite c'est de comprendre.

Ce que je t'ai dit à l'instant, je te l'ai déjà dit.

CLAUDIA : Oui, je m'en souviens, et je sais même à quel propos.

L. J. : Eh bien, ce qui m'ennuie, c'est que tu n'aies pas fait plus de progrès depuis, qu'à l'heure actuelle cela ne te frappe pas plus, et que tu aies pu faire cela aujourd'hui.

Je me place simplement au point de vue de quelqu'un qui ne te connaîtrait pas. Tu es au début de ta carrière, si tu te présentes dans la scène que tu viens de donner comme tu t'es présentée, les gens diront : Oui, elle n'est pas mal. Et si c'est pour donner une représentation en province, qu'il faut quelqu'un pour jouer le rôle, on pourra te prendre, mais tu n'auras aucun intérêt pour l'auditeur.

Alors que, ce qui m'intéresse, moi, c'est de voir, chez quelqu'un que je ne connais pas, la richesse de ses sentiments, de voir sa vie intérieure. Il n'y a aucune vie intérieure dans ce que tu as fait. Le procédé de théâtralisation que tu as employé est applicable à des personnages romantiques exceptionnels, qui ne sont pas de notre époque et de notre fait, pour lesquels il faut tout de même trouver de temps en temps un chiqué. C'est le coup de la *sincérité chez l'acteur*¹.

Le mot « sincérité » est un mot qui date de peu de temps pour l'acteur. Au xviii^e siècle on parlait de « nature » et de « naturel ». A chaque époque il y a un mot pour définir la qualité prédominante de l'acteur. Cela ne veut jamais rien dire. La sincérité, aujourd'hui, cela ne veut rien dire non plus. A l'époque réaliste, on parlait de vérité; le personnage était vrai. Un peu avant, le personnage était sincère quand il était romantique, à l'époque d'Émile Augier ou de Victor Hugo.

Ce mot de sincérité témoigne de la façon dont l'acteur habite un rôle, dont il vit dans le rôle. Il vit dans le rôle soit en se substituant à

1. Sincérité de l'acteur : sentiment, état, humeur, procédés utilisés par l'acteur aux différentes époques pour jouer. Interpréter, vivre ses rôles.

lui, soit en s'immisçant dans le rôle. C'est *le comportement de l'acteur vis-à-vis du rôle*.

Dans une pièce comme *Milmort*, qui réclame de l'acteur une participation vraie, un frisson authentique... tu n'y as rien amené, rien mis. Tu en as mis l'extérieur.

CLAUDIA : Je voudrais bien répondre quelque chose, mais vous allez me dire que je cherche une excuse.

L. J. : Eh bien! réponds!

CLAUDIA : Il y a certains moments où j'allais accrocher. Plusieurs fois, dans des phrases, j'ai commencé à accrocher puis c'est retombé parce que je n'avais pas répété.

L. J. : Tu m'expliques quelque chose qui ne fait qu'aggraver ton cas. J'essaie de t'expliquer comment il faut jouer la comédie. Ce qui serait intéressant, ce serait de vous l'expliquer à chaque époque, *comment on peut imaginer la façon dont les acteurs aux diverses époques sont entrés dans un rôle, se sont comportés dans ce rôle*, dans quels rapports artificiels, car tout est artificiel au théâtre. Seulement l'artificialité que tu as mise est la pire de toutes; c'est celle qui consiste à dire : le rôle me sert. Tu te sers du rôle pour faire quelque chose. C'est comme cela que tu joues la tragédie. Beaucoup d'acteurs procèdent ainsi, mais ce n'est pas le moyen de se perfectionner.

Tu joues le rôle et, à certains moments, en disant le texte, hop, tu t'accroches au sentiment, tu te le mets dans le cœur, tu continues. Le texte devient des agrès. Tu te lances, hop là, tu fais des rétablissements sur le texte, le texte devient une matière dans laquelle de temps en temps tu plonges pour sucer, tu t'en nourris et tu continues. Sautant d'une pierre à l'autre, tu traverses le rôle sans le toucher, comme on traverse une rivière.

Évidemment, quand on possède bien le rôle, on arrive à se nourrir du rôle, mais au début du travail, au début d'une carrière, tu ne peux pas faire cela. *Le rôle exige de toi un effort beaucoup plus considérable, le rôle exige de toi que tu aies l'état intérieur du rôle*. Est-ce que tu comprends?

CLAUDIA : Oui, je vous suis très bien.

L. J. : Quand je dis : tu n'es pas dans l'humeur, le ton, le rythme, c'est parce que tu n'es pas dans l'état intérieur du rôle. Cela m'est égal que vous jouiez une scène faux d'un bout à l'autre, si je peux voir que le rôle est attaqué dans un état intérieur, avec un sentiment premier. Ce n'est pas ce que vous faites.

C'est ce qu'on appelle le « tempérament », c'est le propre de quelqu'un qui, sur un rôle longuement médité, réfléchi, en sentant le texte, *arrive à un état intérieur qui fait qu'il éprouve enfin ce besoin de dire le texte*. Si tu avais ce besoin-là tu aurais le sentiment du rôle. Toi, tu n'as pas besoin de dire le texte, je pourrais t'ar-

rêter à n'importe quel moment, te dire d'aller te rasseoir, tu n'en serais pas bouleversée. Pourtant si tu avais une grande explication avec quelqu'un qui ait sur toi de l'autorité, et qui, au moment où tu vas parler, te dirait : Je ne veux pas t'entendre, va-t'en! tu en aurais le souffle coupé.

Or, tu ne prends pas à cœur de cette façon ce que le personnage a à dire. *Tu ne prends à cœur ce que le personnage a à dire que dans la mesure où cela te fait plaisir, où cela chatouille en toi certains sentiments*¹.

La vie est banale, embêtante. Si tu travaillais dans les Postes ou dans les Ponts et Chaussées, tu aurais une existence qui consisterait à penser, le soir en rentrant : Pourvu que ma femme soit de bonne humeur, je sortirais bien aujourd'hui, si j'allais voir mon vieux copain Jules. Et comme ça tous les jours. C'est la vie de tout le monde. Nous avons une profession, et c'est pour cela que nous l'avons choisie, qui nous donne l'occasion de *multiplier nos surfaces de sensibilité*, de nous enrichir en faisant sortir de nous-mêmes des sentiments qui y dormiraient peut-être toute notre vie si nous n'avions pas pris ce métier. Nous, nous pouvons exprimer l'amour, la jalousie, la violence ou la haine, des sentiments que les hommes éprouvent parfois une fois dans leur vie, et pas tous!

Il ne faut pas prendre le rôle pour te sucer Roxane ou Andromaque. Il faut prendre le rôle dans son besoin d'exprimer. Or tu n'as pas besoin de jouer ce personnage-là, parce que *tu te le joues à toi-même*; tu te fais plaisir, *tu ne nous le joues pas à nous, c'est cette différence qui est importante*. Toi, tu as du coup de main, de l'habileté, et ce que tu fais, c'est du croquis. Tu sais les types qui ont du coup de main, qui regardent un manège et dessinent les chevaux de bois. Il y a des gars de vingt-cinq ans, à l'École des Beaux-Arts qui le font. Cela ne correspond pas à une vraie sensibilité, c'est de l'extérieur, cela ne correspond en rien à une peinture longuement sentie et exprimée après un travail très long. Tu n'as pas fait un travail très long, tu as appris un truc. *Tu as entendu le texte en le lisant, en surface*, comme il venait. Tu prends le texte et tu y vas.

C'est le problème du comédien quand il débute. Tu vis une vie modeste qui ne t'apporte jamais des situations de l'ordre des situations dramatiques. Tu as à dire : « Où suis-je? Qu'ai-je fait? Que dois-je faire encore? » Tu le dis, cela te soulage un peu, mais tu ne joues pas le rôle. C'est un défaut chez tous ceux qui font du théâtre, c'est un défaut que toi tu caches bien, que tu ne t'avoues pas, que peu de gens te reprocheront, parce que, avec

1. Prendre à son compte le rôle. Prendre le parti du rôle,

le coup de main que tu as, les dons que tu as, on ne voit pas ce qui se passe derrière. C'est une façade, mais ce qui se passe derrière n'est pas du vrai ordre de l'acteur.

Réponds maintenant.

GLAUDIA : C'est tout à fait vrai pour ce que je vous ai donné ce matin, seulement, je crois que j'ai eu l'impression d'arriver à ce que vous demandez, déjà. Je l'ai senti dans Roxane et dans Elvire. Je suis arrivée à y être exactement, au maximum de ce que je peux donner pour le moment, en étant dans le sentiment de l'acteur. Sur des textes riches, pas sur des textes comme celui-là.

L. J. : Si tu y arrivais tu atteindrais la perfection. Tu crois dire la vérité, mais tu te trompes. Je suis chargé de vous observer pour *vous dire ce qui se passe à l'intérieur de vous*, pour vous faire trouver vous-mêmes, *ce comportement particulier qui est le propre de l'acteur, d'être soi-même et d'être un autre dans une étroite dépendance, avec l'honnêteté professionnelle qui est la source même de toute perfection possible.*

Quand tu réponds tu es sincère, mais tu te trompes parce que tu me dis : J'ai joué Phèdre dans le sentiment du personnage. Tout de même, ce que je te reprochais, c'était ce que tu voulais y mettre.

J'aime mieux un acteur qui me donne une scène avec des manques de temps en temps. Je me dis : Là il n'y a rien, il ne met rien, puis, tout à coup, pendant quatre vers, il y a un sentiment qui est juste, puis rien. On sent qu'il ne peut rien y mettre, qu'il ne veut rien y mettre parce qu'il reste en dessous du personnage. Il attend que cela descende en lui. C'est comme ces tableaux de maîtres où tout à coup il manque la main ou l'épaule. Une partie du tableau est en blanc. Il y a des Rubens ainsi, des Cézanne. Ce n'est pas parce que l'artiste était pressé, comme disent les gens qui visitent les musées, c'est le témoignage évident de quelqu'un qui n'a pas pu, qui n'a pas su à ce moment-là achever ce qu'il avait commencé; c'est quelqu'un qui a trouvé les traits du visage, l'amorce du manteau, et qui n'a pas pu aller plus loin ou n'a pas voulu compromettre cette expression simple, et laisse inachevées des parties qu'il n'a pas pu finir parce qu'il ne les a pas senties. C'est parce qu'il n'a pas voulu qu'il y ait dans le tableau ce qu'on appelle des repentirs, des endroits, qui sont visibles pour les connaisseurs, où le peintre a repris, retravaillé. Il y a des peintres qui ne veulent pas avoir de repentirs. C'est cela qu'il faut voir dans notre métier.

Puisque vous êtes ici confortablement avec quelqu'un qui vous aime bien, qui ne cherche qu'à vous aider, si vous avez des blancs, laissez les blancs.

En lisant une scène vingt fois, cent fois, il n'y a que deux ou

trois passages dont on trouve le rythme, l'inflexion. Le reste ne marche pas. Laissez-le ne pas marcher. Donnez seulement ce que vous sentez; les blancs que vous laisserez se rempliront tout seuls.

Quand tu joueras la comédie dans cet état d'honnêteté sensible, tu verras qu'il y aura des passages que tu ne sentiras pas, que tu ne joueras pas. Pourtant, tu seras obligée de les jouer. Tu sens que c'est mauvais, que tu n'y es pas, tu t'écoutes bien, tu sens que cela ne va pas. Tu fais cela pendant cent représentations, jamais cela ne vient, c'est désespérant. Tu accuses les camarades, tu leur demandes de te dire la réplique un peu autrement, tu arranges cela comme tu peux (je parle d'un texte difficile).

Les vacances arrivent; on interrompt la pièce. Après deux mois, on la reprend, et brusquement, un soir, tu as l'inflexion juste, le rythme exact, et cette sécurité qu'on éprouve quand on sent qu'on est juste. C'est venu en toi parce que tu as laissé les choses se faire petit à petit, dans la maturation d'un sentiment. Tu t'es enrichie. Tu t'enrichis en faisant cela aussi bien qu'en écoutant les autres jouer, c'est même en écoutant les autres jouer qu'on apprend le plus.

Celui qui travaille le plus, ici, c'est moi. C'est le fait du médecin qui est à l'hôpital, examine les malades, fait des observations cliniques tout à son confort, sans avoir affaire à des clients qui lui disent : Moi je ne veux pas prendre ceci ou cela, j'aimerais plutôt..., etc. Le travail que vous faites sur *Le Misanthrope* ou sur *Andromaque* finit par m'apporter, par l'étude de ce que vous faites, des découvertes que vous feriez vous-mêmes si vous aviez déjà une expérience professionnelle que vous ajustiez à ce que vous voyez faire. C'est pour cela qu'il faut aller voir jouer la comédie beaucoup, et même voir les mauvais acteurs. Et quand on sait des quantités de choses, on se rend compte qu'on ne sait rien. Parce que, ce qui est important au fond, c'est quelque chose qui n'est pas définissable, c'est une habitude, qu'il s'agisse du métier d'acteur, de peintre, ou de potier, c'est une habitude longuement pratiquée, avec une « conception » (pour employer un mot savant), une tendance qui est toujours la même. Je vous apprend la mienne, celle que je crois avoir découverte, un autre vous apprendrait la sienne, mais ce n'est que pour vous aider à découvrir la vôtre.

On se rend compte qu'on pourrait formuler tout cela en dix lignes qui résumeraient tout. On fait des monceaux de notes, mais on pourrait les jeter et dire : après tout cela se résume en dix lignes. L'ennuyeux est que, même dans l'écriture la plus parfaite, il faut à celui qui la lit, pour en comprendre la pensée, une énorme expérience.

ATTITUDE DE L'ACTEUR DEVANT LE PERSONNAGE

Extrait d'un cours sur Britannicus de Racine.

Élève : Viviane.

VIVIANE : J'ai pris cela pour essayer de rester un peu plus tranquille. Ce n'est pas ça.

L. J. : Pourquoi n'est-ce pas ça ?

VIVIANE : Je ne sais pas ; je sais qu'on ne conçoit pas Junie comme moi. Je crois, moi, j'ai l'impression, que Junie n'est pas une petite fille.

L. J. : Qu'est-ce que tu veux dire ?

VIVIANE : On dit toujours que Junie tremble devant Néron. Elle se défend, et elle défend Britannicus !

L. J. : Tu t'embrouilles. Au point où tu en es maintenant, tu fais trop de « conception » ; tu raisonnes ton personnage d'avance ; tu fais de la psychologie ; tu fais ce que font les commentateurs qui disent : Junie est une personne qui..., etc.

D'abord, ce n'est pas notre rôle, à nous comédiens, de faire du commentaire ou de la conception de personnage.

On a ce défaut quand on commence à jouer, on veut faire de la conception. Il ne faut pas faire cela, tu n'apprendras pas ton métier.

C'est beaucoup plus simple ! Il y a une technique. Tu vas d'abord apprendre une technique. Il y a une technique d'ordre général, que j'essaie de vous apprendre, et une technique personnelle, particulière à chacun. Occupe-toi d'abord de la technique.

A l'heure actuelle, tu ne vois pas et tu ne sais pas ce que tu fais. Plus tard tu sentiras, tu éprouveras en toi le sentiment d'une scène, et, ayant appris à te contrôler, sachant t'entendre, te voir, au moment où tu passeras une scène, tu pourras comprendre les indications qu'on te donnera. C'est le stade où tu pourras quitter cette Maison et t'en aller dans la vie, munie d'un certain nombre d'aphorismes, de préceptes ou de bobards que j'ai pu te dire ici. Alors tu feras de la « conception de personnage » ; alors tu diras :

Pour moi Junie, c'est... Mais il vaudra encore mieux t'en dispenser.

Car les personnages classiques sont ce qu'on veut. Junie, suivant l'époque, a été une jeune vierge martyre, une jeune chrétienne, une jeune républicaine. *Un personnage classique est un phare tournant*; suivant la position où on se trouve par rapport au phare, on subit certains éclats qui vous illuminent. Junie te touchera par certains reflets sensibles et humains que tu recevras du personnage parce que tu es toi, Viviane.

Junie a touché, il y a cinquante ou cent ans, des acteurs, des comédiens, des lecteurs, des spectateurs, par des reflets qui les ont illuminés. Il y a dans les personnages classiques toutes les possibilités.

Aussi laisse tes conceptions pour plus tard, quand tu seras vieille, que tu auras de l'autorité, et de la gloire. Pour l'instant, occupe-toi tout simplement d'apprendre à jouer : *aborder un personnage avec déférence, avec humilité, avec amour, en te disant que Junie ce n'est pas toi.*

Au point de vue technique, que penses-tu de ce que tu viens de faire?

VIVIANE : Je ne sais pas, je ne me rends pas compte.

L. J. : J'aime mieux que tu me répondes ainsi. Alors demandons à tes camarades.

IRÈNE : Je pense qu'elle n'a pas assez sorti son personnage.

L. J. : Que veux-tu dire par « sortir »?

IRÈNE : Elle avait des réflexes, des chocs... c'était un peu trop intérieur. Elle ne les a pas donnés assez puissants.

L. J. : Pas assez extérieur. En même temps tu pourrais lui dire, puisque tu es une spécialiste de la question, que ce n'était pas très bien su.

HÉLÈNE : On ne l'a pas entendue.

L. J. : C'est la paraphrase de ce que dit Irène : sa voix, comme son sentiment, n'était pas assez extérieur.

ANNETTE : Elle « ondule » encore.

NADIA : Elle coupe le vers; elle joue ça un peu en comédie, justement à cause de sa diction.

CLAUDIA : Ce n'est pas assez large; ce n'est vraiment pas assez large, pas large du tout; c'est petit, petit; elle se tient comme ça devant son personnage. [Claudia mime : épaules rentrées, corps ployé en avant, bras tombés.]

L. J. : Tout ce qu'elles viennent de dire exprime, non seulement ton défaut de technique, la façon dont tu joues la comédie, mais, ce qui est plus important, ton attitude devant le personnage.

Jouer la comédie est un exercice physique, d'autant plus qu'ici c'est de la tragédie. La tragédie, c'est du sport.

Tu es en scène et tu ne nous intéresses pas du tout : tu regardes

le plancher, tu es tournée continuellement vers Néron; tu joues pour un sentiment personnel que tu éprouves. C'est un sentiment de lecteur. Ce sont des sentiments personnels, égoïstes.

Le sentiment de l'acteur, quand il joue la comédie, est un sentiment généreux. Il faut éprouver pour les autres, pas pour soi.

Tu avales le texte, tu te dis : Là c'est doux, là c'est amer, là c'est triste; et nous assistons à ce déjeuner personnel, à une dégustation. Tu as l'air d'une coquille là-bas au fond : tu as le dos voûté, les jambes un peu arquées à l'intérieur; on sent que tu es repliée sur toi-même, avec toi-même, mais tu n'es ni avec Néron, ni avec nous et par conséquent pas avec Junie.

Tiens-toi droite; expose-toi au regard du public comme au regard de Néron; mets tes yeux dans la salle et *donne-nous le témoignage, c'est-à-dire l'expression, de ce qu'est Junie devant Néron.*

Toute ton attitude extérieure, que tes camarades viennent de décrire, traduit cette attitude intérieure d'égoïsme, cette façon de déguster le rôle pour toi-même.

On t'a reproché : une diction qui est une diction de comédie, des vers que tu coupes, et j'ajouterais une respiration qui n'est pas du tout conforme au texte. Ce que t'ont reproché Hélène, Irène, Claudia, Nadia, ce sont des défauts; si tu n'es pas capable de sentir l'erreur que tu commets en jouant la comédie d'une manière aussi personnelle et égoïste, tâche au moins de rectifier, de corriger ces défauts, et tu seras obligée d'adopter un comportement physique, une autre diction, une autre respiration, un autre port du visage, une autre façon de donner la réplique.

Tu ne donnes la réplique à personne; tu te la donnes à toi-même. Tu ne réponds pas à Néron, tu n'es pas gênée par la présence de Néron; et Néron n'existe pas par toi.

Jouer la comédie : c'est venir, à la place d'un personnage, témoigner pour lui devant le public. Ce n'est pas le prendre à son compte et en jouir.

Tu dis Junie comme pour une lecture intelligente et sensible et tu l'éprouves comme si c'était Sylvie de Gérard de Nerval.

VIVIANE : J'ai vraiment l'impression que j'explique et que j'essaie de vous faire comprendre.

L. J. : Parce que tu le prends à ton compte.

VIVIANE : Alors qu'est-ce que je pourrais travailler ?

L. J. : La Périchole... ce n'est pas absolument ton emploi. Il faut du tempérament et un jeu franc, extérieur, libre. Ce n'est pas ton emploi. Si on te laisse la bride sur le cou on verra arriver au galop la langueur, l'évanouissement; c'est ça ton tempérament.

CLAUDIA : Non, ce n'est pas du tout son tempérament.

VIVIANE : Je ne suis pas du tout comme ça dans la vie.

L. J. : Souvent, et surtout en début de carrière, on arrive à

faire apparaître en scène, non pas le contraire de ce qu'on est, mais certains sentiments subconscients, sentiments qui ne se sont pas encore exprimés, ou qui n'ont pas encore été satisfaits. Tu comprends ce que je veux dire? Si tu avais été abreuvée de tendresse, tu serais peut-être dans un état de satiété qui ferait que tu ne rechercherais pas de la tendresse en jouant la comédie.

Quand on pense aux créations de certaines comédiennes, on se dit : Elle a dû être sérieusement amoureuse quand elle a joué ce rôle. Souvent c'est le rôle qui influence l'acteur, souvent c'est l'acteur qui influence le rôle.

OCTAVE : Est-ce le rôle qui doit influencer l'acteur, ou l'acteur qui doit influencer le rôle?

L. J. : C'est un échange, ce sont des positions réciproques dans le travail, avant l'exécution et pendant l'exécution.

Quand tu exécutes un rôle, parfois c'est toi qui portes le rôle; parfois c'est le rôle qui te porte. Il y a des moments où tu n'as pas du tout le sentiment du rôle; mais tu entres en scène avec une technique qui va te donner ce sentiment; tu vas sur les rails du texte, et au bout d'un certain temps tu te rends compte que les mots, la mimique et le partenaire te donnent le sentiment, que la mécanique du rôle te donne le comportement, le sentiment du rôle. C'est le rôle qui te porte. Tu comprends bien cela?

OCTAVE : J'aurais aimé savoir lequel des deux. Ce n'est pas entre les deux?

L. J. : Ce serait trop simple! S'il s'agissait seulement de paraiter un rôle, le métier d'acteur ne serait pas un métier vivant. Si tu exécutes bien un rôle, à un moment donné tu dois naturellement avoir les sentiments du rôle.

Lis le traité de déclamation de Larive. Larive était un tragédien entre Lekain et Talma, qui a fait un *Cours de Déclamation* en deux volumes. Tout son système repose sur l'utilisation de la voix dans le médium et le déplacement de la voix au-dessus ou au-dessous du médium par demi-tons.

On ne peut malheureusement pas écrire les inflexions d'un rôle comme on écrit la musique.

Larive a décomposé cette technique pour son cours; c'est calqué très certainement sur la diction de Lekain et de Talma, mais il y a des passages où on rencontre chez Larive l'impuissance à expliquer. Il dit : A ce moment, il faut que les larmes viennent naturellement chez l'actrice.

C'est une formule d'époque, un peu bête, c'était une époque de sentimentalité où l'on admirait *La Malédiction paternelle* et *Le Fils puni* de Greuze, où on jouait ce que Napoléon appelait des «comédies de femmes de chambre»; mais cette formule veut dire

qu'à un moment donné, la technique doit amener l'acteur à cette *sensibilité naturelle*.

Le problème de l'acteur, du jeu, est dans la naissance de la sensibilité et l'introduction de cette sensibilité dans le rôle, par un mécanisme appris et contrôlé.

C'est un *problème personnel pour chaque comédien* : l'apport de la sensibilité, comment on la prépare, comment elle naît, comment on la mène, comment on la maintient, on la contrôle; question différente pour chacun d'entre vous ici.

OCTAVE : Est-ce qu'il y a un livre sur Talma ?

L. J. : Rien de bien intéressant. D'ailleurs Talma... Ce que faisait Talma me fait l'effet de la peinture de David; c'était certainement pompier et imbécile et ce devait être un type assez débrouillard.

CLAUDIA : C'est lui qui a apporté le costume romain ?

L. J. : Il n'y a presque rien dans l'histoire du théâtre, peu de documents, des anecdotes scandaleuses ou tendancieuses, comme les échos que vous pouvez lire dans les journaux d'aujourd'hui sur les stars d'Hollywood, alors évidemment on vit sur des légendes. Mais tu verras dans l'album de Levacher de Charnois, en 1786, des costumes qui sont déjà des costumes 1840; et alors Talma n'a pas été le révolutionnaire ni le novateur qu'on raconte; Lekain a certainement été plus novateur que lui. C'est comme les bobards qu'on lit sur David venant draper Talma. Ce sont des anecdotes de théâtre; elles sont généralement fausses.

Il y a des costumes d'Électre, d'Oreste, qui sont bien supérieurs à ceux qu'on voit à Talma, dans ce recueil de costumes de 1786. On ne possède aucun document précis sur Talma; ce recueil de costumes paraissait en fascicules, par souscriptions, et la parution s'est arrêtée pendant la Révolution.

L'autre jour je lisais la *Lecture en action* de M. Legouvé... J'ai lu une interview du jardinier de M. Talma. C'est troublant d'imbécillité.

Quand on pense à Mounet-Sully, qui aura certainement une gloire infiniment moindre que Talma! Talma a été un grand cabotin, un grand combinard.

CLAUDIA : Il s'est trouvé seul à son époque.

L. J. : Un type qui a quitté le Théâtre-Français quand il avait vingt-trois ans, qui est parti avec deux ou trois autres, qui a fondé une nouvelle Comédie-Française : Nous allons faire un nouveau théâtre, nous prenons les idées nouvelles, nous sommes les républicains! Il venait de créer le *Charles IX*, de Joseph Chénier. Il a été républicain avec le même zèle que, plus tard, napoléonien.

Tout ce qu'on peut lire de lui est d'une imbécillité! Cela me

Louis Jouvet

Tragédie classique

et théâtre

du XIX^e siècle

« Pratique du théâtre » public, à la suite de *Molière et la comédie classique*, le second volume de cours donnés par Louis Jouvet au Conservatoire national d'art dramatique de novembre 1939 à décembre 1940.

Sténographiés et fidèlement transcrits, ces cours concernent principalement les œuvres de Racine et de Musset, mais aussi celles de Corneille, Mérimée, Dumas fils et Becque. Ils portent donc essentiellement sur la tragédie classique et le drame romantique. Ce livre complète l'enseignement du volume précédent, mais on y retrouve tous les problèmes d'exécution déjà abordés dans la comédie classique : la diction, la respiration, la situation dramatique, l'état physique et psychologique du comédien, avec l'incidence différente qu'imposent à l'exécutant les contraintes de la tragédie ou les libertés du drame. En particulier Louis Jouvet insiste sur les rapports du texte, de la respiration et du sentiment : « Considère d'abord la longueur, l'amplitude de la phrase ; trouve sur cette amplitude la diction et la respiration, tu verras que tu arriveras au sentiment qui est celui du personnage... La phrase contient tout, la respiration, le sentiment. » Il s'efforçait d'inculquer à ses élèves cette notion de la primauté du texte.

Son enseignement se trouve en partie contenu dans une phrase de son livre posthume, *Le Comédien désincarné* : « Il faut incorporer en soi l'idée du rôle ou de la pièce jusqu'au point où, devenus notre réalité et notre substance, ils agiront en nous comme des forces naturelles, par l'inconscient. »



9 782070 271207

Extrait de la publication



68-III

A 27120

ISBN 2-07-027120-X