

LOUIS JOUVET

Molière
et la comédie classique



tel gallimard

COLLECTION TEL

Louis Jouvet

Molière
et la comédie
classique

Extraits des cours de Louis Jouvet
au Conservatoire

(1939-1940)

Préface d'Éric Ruf

Gallimard

Ouvrage publié en 1965
dans la collection
« Pratique du Théâtre ».

© *Éditions Gallimard, 1965 ;
2022, pour la présente édition.*

Couverture : Louis Jouvet dans le rôle de « Dom Juan », de Molière.
Théâtre de l'Athénée, Paris, 1947.
Photo © Studio Lipnitzki / Roger-Viollet (détail).

PRÉFACE

Les méthodes d'apprentissage du jeu ou les essais sur la direction d'acteur sont rares, cela fait toute la valeur de la trace que nous a laissée Jovet. Est-ce parce que ces leçons de théâtre ont été données au Conservatoire, à l'époque anti-chambre de la Comédie-Française, par un grand pédagogue, comédien génial, vedette de cinéma et metteur en scène inspiré qu'elles traversent ainsi les décennies ? Il y a dans ces leçons une rudesse, un muscle impressionnant au sein d'un rapport maître-élève dont on peut avoir ou non la nostalgie mais qui appartient à son époque. On peut s'étonner qu'un métier qui fait tant rêver ne produise pas chaque saison et à foison son lot méthodologique. Il y a pourtant dans la pédagogie du théâtre, que l'on désire ou non être nommé professeur, maître, éducatrice ou troisième œil, une modestie essentielle, sans doute liée à un doute taraudant. Est-ce que cela s'enseigne ? Si les leçons de Jovet sont admirables, elles ne sont pas pour autant un sésame et toute affirmation sur le théâtre réveille immédiatement son armée de contradictions.

J'ai préparé des jeunes gens au concours du Conservatoire et je puis m'enorgueillir d'en avoir fait entrer. Pourtant, très honnêtement, je pense que cela se serait aussi bien fait sans moi. Le Conservatoire s'est longtemps targué de n'avoir en son sein aucun professeur de métier mais uniquement des actrices, acteurs, metteuses et metteurs en scène en activité, acceptant de partager le matin avec de jeunes élèves les doutes et les interrogations nés de leur représentation du

soir ou de leur répétition de la veille. Il y a de la coquetterie bien sûr à dire qu'on apprend durant toute sa carrière mais ce n'est pas non plus un pieux mensonge. Je vois quotidiennement de jeunes pensionnaires éberlués en constatant que leurs prestigieux aînés ou de grandes sociétaires bafouillent leur texte, sont perdus en répétition et s'agacent de ne pas y arriver. Il n'y a pas de méthode pour jouer, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de travail. On acquiert de la matière sans doute, de l'épaisseur peut-être et une salvatrice légèreté avec l'âge, mais de méthode, non. On est, face à un texte nouveau, classique ou contemporain, toujours empêché et innocent, que l'on ait vingt ou soixante ans.

S'il n'y a pas de méthodes, elles ne s'enseignent donc pas. Pourquoi alors faut-il un professeur ? Mais parce que la scène est un endroit extra-ordinaire où l'on ne se voit pas, quelque expérience que l'on acquière au cours du temps. Tout comédien au plateau est dans son angle mort. Il n'est pas rare de sortir de scène avec des bleus voire des blessures dont on ignore l'origine tant le jeu en public amène un état de conscience pure mélangé à un oubli total de notions ordinaires telles que la douleur ou le temps. C'est un endroit de cécité, éclairée certes, mais où la conscience de soi, dans le précipité chimique d'une représentation, atteint vite ses limites.

« Comment j'étais ? » est une question récurrente, et dès la coulisse, tant les sentiments de catastrophe ou de réussite peuvent cohabiter dans un flou pas si artistique. Il faut donc, en face, à l'écart, de biais, en contrebas, en tout cas en dehors, un regard pour dire ce que « ça donne », ce qu'objectivement produisent les signes mis en place ou simplement en présence. À l'école on appelle ça le troisième œil, la ou le camarade en qui on a confiance et dont le regard est sûr, devant qui on « passe » les scènes. Toute metteuse en scène ou tout professeur a été dans ses jeunes années implicitement désigné, au sein d'un groupe ou d'une classe, troisième œil. Peut-être que cet art se résume par une qualité de regard, une froideur empathique tournées vers les autres. Pas de générosité ici, souvent une simple compensation du fait d'être trop empressé par soi-même pour se voir soi autant qu'on sait poser un juste regard sur les autres. C'est sans doute pour cela – excepté

Jouvet bien sûr et quelques autres – que les grands professeurs, femmes et hommes, sont rarement de grands acteurs ou d'immenses comédiennes. Conscients de leurs limites, y ayant obstinément réfléchi, ils sont capables pour les autres de ce qu'ils ne peuvent pour eux-mêmes : les dépasser. J'ai vu d'immenses acteurs se révéler de piètres directeurs d'acteurs car pour eux jouer est trop simple, si enfantin et si peu réfléchi qu'ils sont incapables de l'expliquer et de le théoriser.

L'art du théâtre est une maïeutique, il faut accoucher les esprits et les corps, l'inconscient et l'intelligence, la maîtrise et le lâcher-prise, dans ce foutu métier qui demande tout et son contraire : de l'extrême rapidité et de la sourde obstination, de la culture et une capacité d'oubli immédiate, une patience de stylite et une faim vorace. Devant un élève ou devant une comédienne confirmée, l'étude est toujours la même : trouver parmi des centaines d'indications, de mises en jeu, d'improvisations, de cumuls d'intentions, ce qui déclenchera l'actrice ou l'acteur, ce qui les rendra libres, ce qui permettra leur appropriation. Finalement le trouble au théâtre vient d'une chose, au-delà de toutes conventions, modes ou époques, c'est de soudainement ne plus savoir qui parle, du personnage, de l'auteur ou du comédien. Le jeu s'est immiscé, il a désordonné toute hiérarchie, empêché toute politesse entre respect du texte et incarnation. La réplique, simplement portée, devient parole. Le public est le buvard, l'acteur le produit actif et, lorsqu'il y a précipité, il y a théâtre.

Chaque élève procède d'un chemin différent. Il faut donc trouver les leurres, les conditions de cette rencontre et la méthode doit donc se réinventer chaque fois. Cette réunification du sens et du moment, appelée souvent *hic et nunc*, est si difficile à trouver, plus encore à reproduire. Il ne faut pas choisir mais rejoindre et cumuler.

On sait pertinemment lorsqu'on enseigne qu'une partie de ce qu'on avance est utile mais que l'autre sera l'objet d'une compréhension plus tardive. Il y a comprendre et prendre avec. Le professeur jette de petits cailloux dans le puits qu'est chaque apprenti comédien ou comédienne, et sa surface, singulière, les reçoit souvent longtemps après. Il faut attendre que le jeune acteur éprouve et traverse pour comprendre. C'est en

cela que, pour un professeur, une année d'apprentissage dans la carrière d'un comédien est de l'ordre de l'effacement, de la discrétion. Il arrive pourtant de recevoir quinze ans plus tard une petite carte d'un remerciement aussi court que réjouissant : « Au fait, ça y est, j'ai compris ! »

Nul doute qu'à travers le temps la pédagogie lumineuse et rude de Juvet continuera d'atteindre, dans le secret de leur parcours, les surfaces de bien des jeunes gens pour qui le théâtre est un horizon.

ÉRIC RUF

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

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 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 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 entrainait 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 ALCESTE¹. Alceste est un personnage qui existe avant nous, et qui existera après nous.

À 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.

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.

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. J. 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 débiter *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 boursofflure, 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.

Prends¹ 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.

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

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 a 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 : « Ô 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.

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 que 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'égalait 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 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 vouïte 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 figoler 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.

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 ! ».

À 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

1. Les « raisonneurs » ne doivent jamais raisonner.

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 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, au quatrième acte¹. 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.

1. Onze exclamations. Acte IV, scène 3.

— 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. — À 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.

On¹ 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 représentation, 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.*

1. De l'habitude.

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 revive¹.

— 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 ?

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

L. J. [à Léon] : Tu te trouves devant un homme furieux, et tu penses : maintenant je vais lui envoyer le coup de Célimène. « Tous 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, dans une sonorité donnée parce qu'il est dans un certain état sensible.

Que reste-t-il pour retrouver le sentiment ? Ce qu'il a écrit. Par conséquent, *prends ce qu'il a écrit objectivement*, essaie de le respirer, de le sonoriser.

Si tu le fais sans y apporter tes idées, tes intentions, tu verras que petit à petit tu arriveras au sentiment qu'a eu l'auteur en écrivant. Tu ne peux pas te tromper. *Quand tu auras ce sentiment général, cette technique générale du morceau, tu essaieras de te laisser porter par le sentiment qui te sera venu uniquement de l'amorce technique, mécanique.* À ce moment-là tu pourras perfectionner.

Mais prendre un texte, croire qu'on va, sur ce texte, trouver tout de suite le sentiment, ce n'est pas possible. Je parle d'un texte classique.

Il faut retrouver cet état de l'auteur écrivant ; les traces de cet état sont dans l'écriture ; *il faut partir de l'écriture d'abord.*

Tu vois, tu viens de jouer Alceste, à une puissance extrêmement faible, mais, c'était l'amorce du jeu qu'il faut.

Comme tu l'avais fait précédemment, avec des intentions particulières, en appuyant sur les mots, tu détruisais ce qu'il y a d'initial dans ce travail, c'est-à-dire le mouvement. *Tu détruis le sentiment juste, parce que tu apportes un sentiment préalable qui s'installe à la place de celui de l'auteur.*

Ce qui empêche de trouver le sens d'une œuvre, la diction d'un rôle, son exécution par conséquent, c'est tout ce que nous voulons apporter tout de suite dans le rôle ou dans la pièce. C'est ce qu'on appelle faire de la « conception ». On ne peut pas faire de conception ; on ne peut pas se dire : « Pour moi, Roxane c'est quelqu'un qui... »

Le professeur en Sorbonne, le chroniqueur qui donnent un compte rendu d'une pièce, font cela ; mais ils se servent d'eux-mêmes comme de miroirs, et ce n'est pas la pièce qu'ils voient. Le comédien ne peut pas faire cela, n'en a pas le droit. Il faut se mettre devant le texte comme on attelle les bœufs à la charrue.

Je suis sûr que toi, Michel, tu as en toi-même maintenant une trace, une trace physique de l'exercice physique que tu viens de faire. Si tu recommences cet exercice, tu acquerras une habitude. Quand cette habitude sera née en toi, tu verras que se développera en toi, par la réflexion, le sentiment.

C'est là que le personnage commence à naître.

Le personnage ne naît pas parce que tu réfléchis auparavant en te disant : Qu'est-ce que je pourrais faire... Avec un texte de Colin du Bocage on le fait. Alors le texte n'est qu'un prétexte ; prétexte à montrer sur la scène une femme en pantalon, ou à faire jouer tel acteur.

CLASSE DU 13 AVRIL 1940

— Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ?

— Laissez-moi, je vous prie.

L. J. : Ne te retourne pas en entrant ; ne te retourne pas vers Philinte. *Si tu arrêtes ton mouvement de corps, tu arrêtes ton mouvement de texte*, en même temps.

— Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ?

— ...

— Et vous me le traitez, à moi, d'indifférent.

L. J. : C'est faux. Tu as raisonné ; si tu raisonnes, c'est fini. Tu n'as plus le sentiment. Tu as raisonné et ton inflexion est fautive.

Dans une interrogation, une exclamation ou une conclusion, l'inflexion est fautive quand le ton à la fin de la phrase ne correspond pas au ton du début dans un crescendo.

C'est un exercice qui est bête mais qu'il est nécessaire de faire pour se créer une oreille.

Tu as raisonné ton indignation ; *si tu raisonnes une indignation, il n'y a plus d'indignation, il n'y a que du raisonnement.*

— Allez, vous devriez mourir de pure honte ;

...

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

L. J. : Je t'assure que si tu disais cela dans la vie le « Morbleu » serait encore plus haut.

MICHEL : Je croyais que c'était, comme vous m'aviez dit la dernière fois, qu'il fallait se reposer sur le « Morbleu ».

L. J. : Oui, mais on peut le faire après.

— Allez, vous devriez mourir de pure honte ;

— ...

— Que je serais fâché d'être sage à leurs yeux.

L. J. : Tu as travaillé, mais il faut encore le travailler beaucoup.

Que faut-il qu'il travaille tout de suite ?

CLAUDIA : La diction !

L. J. : Ce n'est pas moi qui te le dis. Ton morceau a du mouvement. Tu vois ce que c'est quand on se prive de mettre des intentions dans un texte, le texte donne son mouvement.

Tu t'es débarrassé de tes intentions, tu en as remis quelques-unes, par exemple quand il te dit : « Quoi ! vous iriez dire à la vieille Émilie... », tu réponds : « Oui » d'une voix de basse. « À Dorilas, qu'il est trop importun... », tu réponds : « Sans doute » d'une voix caverneuse.

Tu as pris le mouvement, mais ta respiration n'y est pas, et quant à la diction...

Il faut qu'on entende les douze pieds du vers, et n'appuyer sur aucune syllabe particulièrement.

C'est un métier qui s'apprend. Même avec une très belle diction, on est tout de même obligé d'apprendre à dire des vers, à débiter douze syllabes dans une unité sonore de ton qu'on entende bien, qui respecte la sonorité du vers, son rythme. Chacun a sa diction particulière, personne ne l'a parfaite. Mais toi, tu as une diction lourde. Chacun a ses défauts de diction, ils sont plus ou moins graves. [À Léon.] Tu as moins de puissance que Michel ; si tu veux acquérir de la puissance, il faut

que tu en « mettes un coup » pour articuler. L'important est le résultat, quelle que soit la manière dont chacun *aménage sa diction*. Mais si, pendant cinq ans, vous vous astreignez tous les matins à des exercices purement mécaniques de diction, vous verrez que vous commencerez à arriver à un résultat.

Toi, Hélène, tu as des petits trucs parisiens qui sont gentils pour certains rôles, mais qui te gêneront dans d'autres textes.

MICHEL : Ce que je trouve bien, c'est de faire des exercices de *pose de voix*.

L. J. : Ta voix se posera toute seule, si tu veux articuler. Si tu t'écoutes bien, si tu fais enregistrer des disques et que tu les mettes sur ton phonographe, que tu écoutes, tu entendas que tu as des sons qui sont mauvais. Le jour où tu les auras entendus toi-même, tu les corrigeras tout seul.

Ce sont ces sons successifs bien articulés qui corrigeront ta diction et te poseront la voix. Ce qu'on appelle « la pose de voix », c'est une de ces fariboles que les professeurs de diction ont trouvées.

La pose de voix, c'est de l'articulation, de l'exercice. Il y a des sons qui sont fracassés, pourquoi ? Parce qu'ils sont trop en bas ; tu n'as qu'à les sortir.

Il faut que tu apprennes à donner aux voyelles leur vraie sonorité, de manière que le texte soit agréable à l'oreille. Ces exercices de diction que tu devrais faire tous les matins (que vous devriez tous faire) te feront voir que la *diction repose uniquement sur l'articulation*.

Je t'assure que si tu arrivais à l'articulation de cette scène, même comme tu la joues là, ça déferait toutes les interprétations possibles, je veux dire que tu mettrais dans ta poche immédiatement un autre concurrent qui voudrait faire de la dignité ou du désespoir ou de la nuance dans le morceau, parce qu'on entendrait ce que tu dis ; et ce serait dans le mouvement.

On ne peut pas, à ton âge, dans les conditions où vous passez une scène, donner du personnage le moindre aspect. J'en ai vu des Misanthrope ! On ne peut pas, dans une scène de dix minutes, donner le personnage. Même en jouant toute la pièce, tu ne le pourrais pas. D'habitude, quand on donne cette scène, on y met des intentions psychologiques, elle est ennuyeuse au

possible, on ne l'écoute pas. Tandis que dite dans le mouvement, dans la diction, elle s'écoute.

L'important est que vous ayez bien le sens de la difficulté, que vous voyiez bien où elle est : dans la diction.

MICHEL : On comprend parfois sur des choses extérieures, ou par quelqu'un d'autre ; j'ai compris l'autre jour en voyant *Phèdre*.

L. J. : On met longtemps pour comprendre les choses.

S'il y avait encore des tragédiens qui donnent l'exemple d'une diction... mais il n'y a pas un seul tragédien à l'heure actuelle.

LÉON [convaincu] : C'est désastreux.

CLAUDIA : Au point de vue diction de tragédie, il y a quelqu'un, je trouve, c'est Hervé.

L. J. : C'est encore de la diction romantique.

Tu aurais entendu Sarah, tu verrais à quel degré de perfection les sonorités, les sons peuvent arriver et comment le vers garde sa cadence, son nombre, son volume ; toutes les qualités de cette diction.

Quand on voyait Mounet pour la première fois, on était étonné de son mécanisme vocal, on se disait : C'est ça, le talent ? C'est ça, le génie ? Eh bien ! c'est d'abord « ça », parce qu'on est saisi par cette clarté à l'oreille et à l'esprit ; et c'est sur ce mécanisme seulement que peut ensuite s'établir le jeu du tragédien. Pour le comédien, c'est la même chose, à un autre degré.

CLASSE DU 17 AVRIL 1940

[Jacky reprend le rôle de Philinte.]

— Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ?

— ...

— Moi, je veux me fâcher, et ne veux point entendre.

L. J. : Tu vas recommencer parce que ton entrée n'est pas bonne.

MICHEL [affirmatif] : Non.

L. J. : Pourquoi ?

MICHEL : Parce que je voulais que Jacky m'arrête tout de suite, sans me retourner, et puis je suis arrivé au bout, il ne m'avait pas encore dit la phrase.

L. J. : Ne compte pas sur le partenaire ! Si c'était du main à main comme on dit au cirque, ou du trapèze volant, évidemment... mais là ne compte pas sur lui. Joue ta scène. Alors fais ton entrée carrément.

— Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ?

— Laissez-moi, je vous prie.

L. J. : Non, non, non. Ton « Laissez-moi, je vous prie », ne commence pas, c'est une conclusion.

— Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ?

— ...

— Allez, vous devriez mourir de pure honte ;

L. J. : Tu n'y es pas. Le mouvement n'y est pas.

MICHEL : Je le sens bien d'ailleurs.

L. J. : Recommence ! Sans refaire l'entrée ; restez en place.

— Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ?

— Laissez-moi, je vous prie.

L. J. : Tu n'y es pas. Ce sont des conclusions. Tu entends ? Tu conclus.

— Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ?

— ...

— Et ne veux nulle place en des cœurs corrompus.

L. J. : Tu raisones de nouveau ce texte. Le ton, l'inflexion sont faux, mais faux !

[L. J. dit la tirade : « Allez, vous devriez mourir de pure honte... »]

Quand tu pourras faire cette mécanique-là, dans ce mouvement, tu auras le mécanisme du morceau, son mouvement. Tu n'auras qu'à le répéter pour sentir monter en toi, de temps en temps, un sentiment. Tu te diras : Alceste a raison. Tu prendras le parti du personnage, et alors avec un peu d'orgueil, car nous n'en manquons pas dans notre profession, tu sentiras Alceste en toi. C'est comme ça que ça se passe !

— Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ?

— ...

— Et vous me le traitez, à moi, d'indifférent.

L. J. : Ne va pas trop vite. Prends le temps de respirer.

— Morbleu ! C'est une chose indigne, lâche, infâme,

— ...

— Sans que je sois... Morbleu ! Je ne veux point parler

L. J. [à Jacky] : Tu vas me faire le plaisir d'apprendre cette réplique.

Ta diction là-dedans est un désastre ! Pourquoi, Léon ?

LÉON : Parce qu'il ne sait pas encore son texte. Parce qu'il met tout sur le même diapason.

HÉLÈNE [murmurant, à part] : Je l'avais trouvé bien.

NADIA : Il respire mal.

L. J. : Ce sont ses *e* muets. Il n'en prononce pas un. On entend : « J'vous dirai tout franc... »

Ce n'est pas la peine d'apprendre Théodore de Banville ! [À Michel.] Toi, au contraire, tu as des *e* muets qui sont trop accentués.

MICHEL : Je me suis acharné à tout prononcer.

L. J. : Si tu prononces toutes les muettes avec la même intensité que les syllabes ouvertes, c'est lourd.

Quand tu dis : « Tant mieux, tant mieux, morbleu ! c'est ce que je demande ! », c'est lourd.

MICHEL : On peut faire l'élision ?

L. J. : Il y a une façon de prononcer l'*e* muet qui ne l'élide pas. Tu peux appuyer au début quand tu fais de la diction, mais il faut ensuite savoir alléger certains sons.

MICHEL : Vous avez tout compris, tout le texte comme je l'ai dit ?

L. J. : Oui.

MICHEL : Si je commence à croire que vous comprenez, je les éliderai peut-être un peu.

L. J. : Mais alors c'est calé à faire !

C'est la difficulté du français, la prononciation des *e* muets, des syllabes muettes.

MICHEL : Il y a une chose qui me gêne terriblement, je salive, j'en ai la bouche empâtée.

L. J. : C'est que ton mécanisme n'est pas encore fameux. Je le disais l'autre jour, chacun est un cas particulier.

MICHEL : C'est très gênant.

L. J. : Ce sont des questions fonctionnelles, qui s'arrangeront.

MICHEL : C'est terriblement embêtant.

L. J. : On n'a jamais entendu dire que la salivation trop abondante ait empêché un acteur ou un orateur de faire une carrière !

MICHEL : Ça se passera ?

L. J. : De même que tu auras peut-être, quand tu auras le trac, la gorge terriblement sèche.

MICHEL : Oh ! non, le trac ça me fait baver.

L. J. : Tu relèves des bovins. Mais tu sais, il y a des moments où, comme dit le militaire quand il a fait quarante kilomètres, on crache des pièces de dix sous. Enfin, c'est ta salive qui te paraît un cas ! Moi, ce qui me paraît un cas, c'est *ta respiration*.

Ta respiration mécanique est insuffisante. On sent, tout le long du morceau, que tu es gêné respiratoirement. Et cela parce que tu ne prends pas assez d'inspiration. Tu le sens ? Tu as une respiration abdominale, ce qui est bien, mais on sent que tu comprimes ton abdomen pour arriver au bout du morceau. *Si ta respiration n'est pas bonne, pas bien établie* — je ne dis pas respiration sensible — tu n'auras jamais une véritable *respiration physique ou psycho-physiologique du personnage*. Je vais t'expliquer : ce qui est magnifique, dans ce morceau, c'est que si tu le respirez comme il faut, si tu as suffisamment de souffle pour arriver au bout dans une inflexion juste, si tu ne le halètes pas, tu atteindras, petit à petit, un état respiratoire avec un mouvement, un rythme. Ce rythme, enregistré à l'oscillographe, te donnerait l'amplitude de ta respiration, et si tu prenais en même temps celle d'un homme en colère, que tu prennes de lui le même graphique, tu verrais que tu aurais exactement les mêmes sillons, la même courbe.

Si tu dis ce texte avec le rythme, la respiration qu'il implique, au bout d'un certain temps tu auras naturellement cet état d'indignation qui fait que les pectoraux se gonflent. *C'est ce que j'appelle l'état psycho-physiologique du personnage*. C'est un des systèmes du comédien. Il y a un autre système : tu joues, par

exemple, une comédie « supérieure » d'un des nombreux auteurs dramatiques modernes — ne nommons personne —, tu sais qu'il faut que tu entres en scène pour engueuler la parternaire. Tu te mets dans un état respiratoire, en coulisse, avant d'entrer en scène. Il faut que tu fasses cela parce que le texte ne te donnera rien. Parce qu'il n'y a pas de texte, ce sont des miettes de répliques ; tu es obligé de te mettre, toi-même, dans l'état d'indignation, parce que ni le texte, ni la situation dramatique ne te donneront cet état. Ni le texte, ni la situation dramatique ne te touchent, lorsqu'il s'agit par exemple de la scène que tu joues avec Mademoiselle...

MICHEL : On a tous compris !

L. J. : Alors que dans *Le Misanthrope* tu as un texte dans lequel tu n'as nullement besoin de t'immiscer. Tu n'as qu'à *essayer de dire ce texte comme il est écrit. Au bout d'un certain temps, tu seras touché par le texte, tu sentiras en toi-même l'état physique dans lequel se trouve le personnage.* Après cela, tu pourras développer ce sentiment ; tu sentiras que tu as en toi une vraie indignation, que tu as une violence qui est naturelle. Quand tu sentiras cette violence, cette indignation, un état que tu auras obtenu par des procédés loyaux, par des procédés égaux à ceux de l'auteur, tu pourras être sûr que tu joueras la scène.

Ta respiration sensible, ta respiration que je disais psychophysilogique, te viendra d'une respiration mécanique juste.

À l'heure actuelle, ta respiration mécanique n'est pas juste parce que tu n'as pas l'amplitude pour aller au bout du vers.

Autre remarque à ton égard ce matin : tu es mal parti. Si on n'attaque pas une scène juste, elle est fichue. Tu es mal parti respiratoirement, tu n'étais pas dans le ton, alors tu as mal placé ta voix et tu t'es légèrement enroué.

MICHEL : J'ai les amygdales très rouges, aujourd'hui.

L. J. : Ça n'a pas plus de rapport avec ce que je te dis que si tu m'annonçais en plus que tu as des cors au pied. Si tu as les cordes vocales rouges, va trouver un laryngologue, mais ce n'est pas ton cas, tu ne parlerais pas comme tu parles. Tu parles tous les jours avec des amygdales roses, rouges, sanglantes, ça n'a pas d'importance.

LOUIS JOUVET

Molière et la comédie classique

Extraits des cours de Louis Jouvét
au Conservatoire (1939-1940)

Aussi loin de la doctrine que de la recette, Louis Jouvét (1887-1951) 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 très vivants qui composent ce volume concernent l'œuvre de Molière, dont on célèbre les quatre cents ans, et la comédie classique (*Le Misanthrope*, *Les Femmes savantes*, *Le Malade imaginaire*, *L'Avare* ou *Dom Juan*, avec quelques incursions chez Marivaux ou Beaumarchais). Ils ont été donnés par Jouvét entre novembre 1939 et décembre 1940 au Conservatoire national supérieur d'art dramatique.

À travers les plus grandes scènes de notre théâtre, le grand comédien et metteur en scène 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... Une plongée érudite et enjouée dans le théâtre de Molière.

Préface d'Éric Ruf, de la Comédie-Française

LOUIS JOUVET

Molière
et la comédie classique



tel gallimard

Molière et la comédie classique

Louis Jouvet

Cette édition électronique du livre
Molière et la comédie classique de Louis Jouvet
a été réalisée le 18 mars 2022 par les Éditions Gallimard.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782072979606 – Numéro d'édition : 433974).
Code Sodis : U44023 – ISBN : 9782072979620.
Numéro d'édition : 433976